

# Progetto Manuzio



**Publius Terentius Afer**

**Andria**



[www.liberliber.it](http://www.liberliber.it)

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al sostegno di:

## E-text

Editoria, Web design, Multimedia

<http://www.e-text.it/>

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Andria

AUTORE: Terentius Afer, Publius

TRADUTTORE: Rossi, Massimo

CURATORE: Rossi, Massimo

NOTE: Il testo è disponibile in versione latina e nella traduzione italiana con il titolo "La ragazza di Andros".

Si ringrazia il Prof. Massimo Rossi per averci concesso il diritto di pubblicazione.

DIRITTI D'AUTORE: sì per la traduzione

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza specificata al seguente indirizzo Internet:

<http://www.liberliber.it/biblioteca/licenze/>

TRATTO DA: Andria

Publius Terentius Afer

A cura di Massimo Rossi

Ed. bilingue commentata

Ugo Mursia Editore, Milano 1996

Collana: Grande Universale Mursia

Prima edizione

CODICE ISBN: 88-425-1999-5

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 6 aprile 1999

INDICE DI AFFIDABILITA': 1

0: affidabilità bassa

1: affidabilità media

2: affidabilità buona

3: affidabilità ottima

ALLA EDIZIONE ELETTRONICA HANNO CONTRIBUITO:

Massimo Rossi, [rosma@bccmp.com](mailto:rosma@bccmp.com)

REVISIONE:

Rossella Gigli, [ros@lycosmail.com](mailto:ros@lycosmail.com)

PUBBLICATO DA:

Alberto Barberi

### Informazioni sul "progetto Manuzio"

Il "progetto Manuzio" è una iniziativa dell'associazione culturale Liber Liber. Aperto a chiunque voglia collaborare, si pone come scopo la pubblicazione e la diffusione gratuita di opere letterarie in formato elettronico. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet: <http://www.liberliber.it/>

### Aiuta anche tu il "progetto Manuzio"

Se questo "libro elettronico" è stato di tuo gradimento, o se condividi le finalità del "progetto Manuzio", invia una donazione a Liber Liber. Il tuo sostegno ci aiuterà a far crescere ulteriormente la nostra biblioteca. Qui le istruzioni: <http://www.liberliber.it/sostieni/>

# TERENTI ANDRIA

Testo latino dell'*Andria* tratto dall'edizione critica oxoniense (*P. Terenti Afri Comoediae*, ed. R. Kauer e W. M. Lindsay, con addenda di O. Skutsch, Oxford 1958.)

## DIDASCALIA

Don. 36,3 W. Haec prima facta est, acta ludis Megalensibus M. Fulvio M. Glabrione Q. Minucio Valerio aedilibus curulibus. Egerunt L. Atilius Praenestinus et L. Ambivius Turpio. Modos fecit Flaccus Claudi filius (!) tibiis paribus dextris vel sinistris. Et est tota Graeca (!). Edita M. Marcello C. Sulpicio consulibus.

## C. SVLPICI APOLLINARIS PERIOCHA

Sororem falso creditam meretriculae<sup>1</sup>  
genere Andriae,<sup>2</sup> Glycerium,<sup>3</sup> vitiat Pamphilus  
gravidaque facta dat fidem uxorem sibi  
fore hanc; nam aliam pater ei desponderat,  
gnatam<sup>4</sup> Chremetis, atque ut amorem comperit, 5  
simulat futuras nuptias, cupiens suos  
quid haberet<sup>5</sup> animi filius cognoscere.  
Davi suasu non repugnat Pamphilus.  
sed ex Glycerio natum ut vidit puerulum  
Chremes, recusat nuptias, generum abdicat. 10  
mox filiam Glycerium insperato<sup>6</sup> adgnitam  
hanc Pamphilo, aliam dat Charino coniugem.

---

<sup>1</sup> *meretriculae*: il diminutivo è impiegato per attenuare la connotazione volgare del termine.

<sup>2</sup> *Andriae*: cioè "nativa di Andros". Molte commedie greche e latine prendono il titolo dal luogo di provenienza del protagonista (es. *Sikyonios*, *Samia*, *Tarentilla* ecc.).

<sup>3</sup> *Glycerium*: il nome della ragazza è trascritto dal greco ed è connesso con l'aggettivo *glykús* ("dolce"), con allusione alla sua dolcezza ed onestà. Si tratta in realtà di un diminutivo di *Glykera* (*Glycera*), nome femminile frequente nella commedia di Menandro, portato anche dalla protagonista della *Perikeiromene*. Si noti l'uso del genere neutro, che sottolinea l'irrilevanza drammaturgica del personaggio.

<sup>4</sup> *gnatam*: arcaismo volontario di Sulpicio Apollinare, che imita la lingua di Terenzio. Il verbo *nascor* aveva anticamente la forma *gnascor*, ma solo il part. pass. *gnatus*, nel senso di "figlio" sopravvive in epoca classica.

<sup>5</sup> *quid haberet*: il cong. imperf. nell'interrogativa indiretta è motivato dal fatto che il verbo della reggente (*simulat*) è sentito come presente storico.

<sup>6</sup> *insperato*: ablativo del part. perf. con valore avverbiale.

## PERSONAE

(PROLOGVS)  
SIMO SENEX  
SOSIA LIBERTVS  
DAVOS SERVOS  
MYSIS ANCILLA  
PAMPHILVS ADVLESCENS  
CHARINVS ADVLESCENS  
BYRRIA SERVOS  
LESBIA OBSTETRIX  
GLYCERIVM VIRGO  
CHREMES SENEX  
CRITO SENEX  
DROMO LORARIVS  
(CANTOR)

## PROLOGVS

Poeta quom primum animum ad scribendum adpult,<sup>7</sup>  
id sibi negoti<sup>8</sup> credidit solum dari,  
populo ut placerent quas fecisset fabulas.<sup>9</sup>  
verum aliter evenire multo intellegit;  
nam in prologis scribundis<sup>10</sup> operam abutitur, 5  
non qui argumentum narret sed qui<sup>11</sup> malevoli  
veteris poetae maledictis<sup>12</sup> respondeat.  
nunc quam rem vitio dent quaeso<sup>13</sup> animum adtendite.  
Menander fecit Andriam et Perinthiam.  
qui utramvis recte norit ambas noverit:<sup>14</sup> 10  
non ita dissimili sunt argumento, sed tamen  
dissimili oratione sunt factae ac stilo.<sup>15</sup>  
quae convenere<sup>16</sup> in Andriam ex Perinthia  
fatetur transtulisse atque usum pro suis.  
id isti vituperant factum atque in eo disputant 15  
contaminari non decere fabulas.

---

<sup>7</sup> *quom... adpult*: arcaismi per *cum* e *appult*. La grafia arcaica di *cum* è a tutt'oggi incerta; molti editori, tra cui Kauer e Lindsay, restaurano la forma primitiva *quom* se è in funzione di congiunzione, scrivono invece *cum* quando è in funzione di preposizione. In epoca classica i verbi composti da preposizione, che comportavano l'incontro di due consonanti diverse, andarono incontro ad assimilazione: es. *adfero* = *affero* ecc.; ai tempi di Terenzio, invece, era ancora impiegata la grafia non assimilata.

<sup>8</sup> *id... negoti*: genitivo partitivo. *Id* è prolettico dell'*ut* esplicativo del v. seguente.

<sup>9</sup> *populo... fabulas*: si noti l'andamento allitterante del verso, ribadito dal nesso in clausola. Le figure foniche in genere sono tipiche dei testi latini arcaici, che ne fanno un uso molto più largo rispetto agli originali greci.

<sup>10</sup> *scribundis*: arcaismo per *scribendis*.

<sup>11</sup> *non qui... sed qui*: parallelismo antitetico. Qui è un'antica forma di abl. strumentale da *qui* relativo e da *quis* interrogativo-indefinito, che equivale al classico *quo*. La proposizione che introduce ha valore finale (*quo* = *ut eo*).

<sup>12</sup> *malevoli... maledictis*: figura etimologica.

<sup>13</sup> *quaeso*: è usato quasi sempre come inciso, nel significato di "per favore, di grazia". È però originariamente il desiderativo di *quaero*, formato dal tema *quaes-* + il suffisso *-so*; la doppia *s* ha evitato il rotacismo, cioè il passaggio, peculiare del latino, della sibilante intervocalica in *r*; cfr. ad es. *honos*, *honoris* (da *honosis*).

<sup>14</sup> *norit... noverit*: poliptoto. Entrambe queste voci verbali sono futuri anteriori; il primo è però in forma sincopata.

<sup>15</sup> *stilo*: il termine designa propriamente lo strumento appuntito usato per scrivere sulle tavolette cerate. In seguito, per metonimia, il senso divenne quello di "esercizio dello scrivere" e quindi, per estensione, "modo di esprimersi".

<sup>16</sup> *convenere*: la desinenza della terza pers. plur. del perf. indic. in *-ere* è più comune nell'età arcaica rispetto al classico *-erunt*, e rimase in uso almeno sino all'età augustea.

faciuntne intellegendo ut nil intellegant? <sup>17</sup>  
 qui quom hunc accusant, Naevium Plautum Ennium  
 accusant<sup>18</sup> quos hic noster auctores habet,  
 quorum aemulari exoptat negligentiam 20  
 potius quam istorum obscuram diligentiam.<sup>19</sup>  
 dehinc ut quiescant porro moneo et desinant  
 male dicere, malefacta<sup>20</sup> ne noscant sua.  
 favete,<sup>21</sup> adeste aequo animo et rem cognoscite,  
 ut pernoscatis<sup>22</sup> ecquid spei sit relicuom,<sup>23</sup> 25  
 posthac quas faciet de integro comoedias,  
 spectandae an exigendae sint vobis prius.<sup>24</sup>

---

<sup>17</sup> *intellegendo... intellegant*: oltre all'evidente poliptoto è qui ravvisabile un'altra figura semantica, l'antanaclasi, che consiste nel ripetere più volte un termine (anche variato di forma) attribuendogli però un diverso significato: qui infatti *intellegendo* ha il prevalente senso di "fare gli intellettuali, far mostra di sapere", mentre *intellegant* va inteso nella più comune accezione di "comprendere".

<sup>18</sup> *accusant... accusant*: epifora, ripetizione cioè di uno stesso termine alla fine di *cola* successivi. I nomi dei tre poeti (*Naevium Plautum Ennium*) formano un tricolon. Si noti, al v.18, *quom* = *cum*.

<sup>19</sup> *neglentiam... diligentiam*: antitesi e figura etimologica.

<sup>20</sup> *male... malefacta*: annominazione, figura retorica consistente nella ripresa di un termine variato di forma.

<sup>21</sup> *favete*: il termine può intendersi in due modi: o semplicemente come "dateci il vostro favore", oppure come "fate silenzio", sottintendendo *linguis*, secondo l'antica espressione rituale ripresa da Orazio, *Carm.* III,1,2. I tre verbi del v.24, uniti dall'omoioteleuto, formano un tricolon.

<sup>22</sup> *pernoscatis*: si noti la forte annominazione (*noscant... cognoscite... pernoscatis*), che intende polarizzare l'attenzione sul concetto della conoscenza completa e approfondita dell'opera, necessaria per la sua valutazione.

<sup>23</sup> *relicuom*: grafia arcaica per *reliquum*. Le desinenze originarie del nomin. e accus. sing. dei temi in -o erano rispettivamente -os e -om; l'oscuramento in -u avvenne in epoca piuttosto arcaica, ma nei sostantivi e aggettivi in cui tali desinenze erano precedute da u/v le forme arcaiche si conservarono sino all'età classica. Nei comici è perciò frequente trovare *servos*, *equom* ecc.

<sup>24</sup> *prius*: scil. *quam spectatis*.

# ACTVS I

## SIMO - SOSIA

**SI.** Vos istaec<sup>25</sup> intro auferte: abite. - Sosia,  
ades dum:<sup>26</sup> paucis te volo. **SO.** dictum puta:  
nempe ut curentur recte haec? **SI.** immo aliud. **SO.** quid est 30  
quod tibi mea ars efficere hoc possit amplius?  
**SI.** nil istac opus est arte ad hanc rem quam paro,  
sed eis quas semper in te intellexi sitas,  
fide et taciturnitate. **SO.** exspecto quid velis.  
**SI.** ego postquam te emi, a parvulo ut semper tibi 35  
apud me iusta et clemens fuerit servitus  
scis. feci ex servo ut esses libertus mihi,  
propterea quod servibas liberaliter:<sup>27</sup>  
quod habui summum pretium persolvi tibi.  
**SO.** in memoria habeo. **SI.** haud muto factum. **SO.** gaudeo 40  
si tibi quid feci aut facio quod placeat, Simo,  
et id gratum fuisse advorsum<sup>28</sup> te habeo gratiam.  
sed hoc mihi molestumst;<sup>29</sup> nam istaec commemoratio  
quasi exprobratiost immemoris benefici.  
quin tu uno verbo dic quid est quod me velis. 45  
**SI.** ita faciam. hoc primum in hac re praedico tibi:  
quas credis esse has non sunt verae nuptiae.  
**SO.** quor<sup>30</sup> simulas igitur? **SI.** rem omnem a principio audies:  
eo pacto et gnati vitam et consilium meum  
cognosces et quid facere in hac re te velim. 50  
nam is postquam excessit ex ephebis,<sup>31</sup> Sosia, <et>  
†liberius vivendi fuit potestas† (nam antea

---

<sup>25</sup> *istaec*: pron. dimostr. rafforzato con la particella epidittica *-ce* in forma apocopata (da *ista-i-ce*), molto frequente negli autori arcaici. Qui è neutro plur., mentre l'identica forma del v.43 è femm. sing.

<sup>26</sup> *dum*: è qui attestato l'antico significato avverbale di "per un momento". Probabilmente la sua radice è quella del verbo *durare*.

<sup>27</sup> *servibas liberaliter*: sul piano retorico l'espressione è ossimorica, perché vengono accostati due termini semanticamente contrari; l'avverbio è comunque qui inteso nel senso di "dignitosamente, con onestà". Si noti anche l'annominazione *libertus... liberaliter*.

<sup>28</sup> *advorsum*: arcaismo per *adversum*.

<sup>29</sup> *molestumst*: forma con prodelisione per *molestum est*. La prodelisione (o aferesi) avviene con le forme *es* ed *est* del verbo *sum*, le quali perdono la *e* iniziale e si fondono con la parola che le precede quando questa termina in vocale o in *-m*. Il fenomeno, frequente nei comici, riflette probabilmente la reale pronunzia della lingua d'uso.

<sup>30</sup> *quor*: grafia arcaica per *cur*.

<sup>31</sup> *ephebis*: termine greco (*éphebos*), che Terenzio qui trascrive perché evidentemente l'istituto dell'efebia era abbastanza noto al pubblico romano.

qui<sup>32</sup> scire posses aut ingenium noscere,  
dum aetas metus magister<sup>33</sup> prohibebant? **SO.** itast.)

**SI.** quod plerique omnes faciunt adolescentuli, 55  
ut animum ad aliquod studium adiungant, aut equos  
alere aut canes ad venandum aut ad philosophos,  
horum ille nil egregie praeter cetera  
studebat et tamen omnia haec mediocriter.<sup>34</sup>

gaudebam. **SO.** non iniuria; nam id arbitror 60  
adprime in vita esse utile, ut nequid nimis.<sup>35</sup>

**SI.** sic vita erat: facile omnis perferre ac pati;  
cum quibus erat quomque<sup>36</sup> una is sese dedere  
eorum obsequi studiis, adversus nemini,  
numquam praeponens se illis; ita ut facillume<sup>37</sup> 65  
sine invidia laudem invenias et amicos pares.

**SO.** sapienter vitam instituit; namque hoc tempore  
obsequium amicos, veritas odium parit.

**SI.** interea mulier quaedam abhinc triennium  
ex Andro commigravit huc viciniae, 70  
inopia et cognatorum neglegentia  
coacta, egregia forma atque aetate integra.<sup>38</sup>

**SO.** ei, vereor nequid Andria adportet mali!

**SI.** primo haec pudice vitam parce et duriter  
agebat, lana ac tela victum quaeritans; 75  
sed postquam amans accessit pretium pollicens  
unus et item alter, ita ut ingeniumst omnium  
hominum ab labore proclive ad lubidinem,  
accepit condicionem, dehinc quaestum<sup>39</sup> occipit.

<sup>32</sup> *qui*: forma arcaica di ablativo del pronome relativo (cfr. n.11). In questo caso, come spesso nei comici e negli scrittori arcaizzanti, è impiegato avverbialmente, nel significato del classico *quomodo*.

<sup>33</sup> *aetas metus magister*: tricolon asindetico. *Metus* è il timore reverenziale che il giovane Panfilo provava non solo verso il maestro, ma anche nei confronti del padre stesso. Si noti anche l'andamento allitterante del verso e la prodelisione *itast = ita est*.

<sup>34</sup> *mediocriter*: termine calcato semanticamente sul greco *mesótes*, con il quale presenta anche un nesso etimologico (*mésos/medius*); viene perciò ad indicare il concetto tipicamente greco di "moderazione", che in origine il termine latino non possedeva.

<sup>35</sup> *nequid nimis*: è l'esatta traduzione della celebre massima greca *medèn ágan* (lett. "niente di troppo"), incisa sul santuario delfico di Apollo. La moderazione ed il rifiuto di ogni eccesso, principio basilare della morale greca arcaica, fu assunto anche da Aristotele come uno dei cardini del proprio sistema etico.

<sup>36</sup> *quibus... quomque*: tmesi per *quibuscumque*.

<sup>37</sup> *facillume*: arcaismo per *facillime*. La desinenza *-umus* del superlativo è prevalente fino all'età sillana e cesariana: ne fa largo uso, ad es., Sallustio.

<sup>38</sup> *egregia... integra*: abl. di qualità. I termini sono collocati in posizione chastica, con i sostantivi al centro e gli aggettivi alle estremità.

<sup>39</sup> *quaestum*: il termine, derivato da *quaero*, indica propriamente il guadagno. L'espressione qui impiegata è fortemente brachilogica, in quanto *quaestum* sottintende *facere corpore*, ossia "far commercio del proprio corpo, prostituirsi". La traduzione "fare la vita" riprende un'espressione eufemistica tipica del linguaggio attuale.

qui tum illam amabant forte, ita ut fit, filium perduxere illuc, secum ut una esset, meum. <sup>40</sup>	80
egomet <sup>41</sup> continuo mecum "certe captus est: habet." <sup>42</sup> observabam mane illorum servolos venientis aut abeuntis: <sup>43</sup> rogitabam "heus puer, dic sodes, <sup>44</sup> quis heri Chrysidem habuit?" nam Andriae	85
illi id erat nomen. <b>SO.</b> teneo. <b>SI.</b> Phaedrum aut Cliniam dicebant aut Niceratum; †nam ii tres tum simul† amabant. "eho quid Pamphilus?" "quid? symbolam <sup>45</sup> dedit, cenavit." gaudebam. item alio die quaerebam: comperibam nil ad Pamphilum	90
quicquam attinere. enimvero spectatum satis putabam et magnum exemplum continentiae; nam qui cum ingeniis conflictatur eius modi neque commovetur animus in ea re tamen, scias posse habere iam ipsum suae vitae modum.	95
quom id mihi placebat tum uno ore omnes omnia bona dicere et laudare fortunas meas, qui gnatum haberem tali ingenio praeditum. quid verbis opus est? hac fama impulsus Chremes ultro ad me venit, unicam gnatum suam	100
cum dote summa filio uxorem ut daret. placuit: despondi. <sup>46</sup> hic nuptiis dictust <sup>47</sup> dies. <b>SO.</b> quid obstat quor non verae fiant? <b>SI.</b> audies. ferme in diebus paucis quibus haec acta sunt	

<sup>40</sup> *meum*: riferito a *filium* del v. precedente, in forte iperbato.

<sup>41</sup> *egomet*: forma rafforzata del pronome personale, costituita da *egom\** (con uscita consonantica, cfr. il greco *egón*), più l'enclitica *-et*.

<sup>42</sup> *captus est: habet*: espressioni metaforiche. La prima, secondo Donato, deriva dal gergo venatorio (*captus est* = *irretitur*, cioè "è caduto nella rete" con cui si catturavano gli uccelli); la seconda dal linguaggio gladiatorio, perché il pubblico, quando un combattente veniva ferito, gridava *habet!* (sott. *vulnus*, ferita), cioè "l'hanno beccato" o simili.

<sup>43</sup> *venientis... abeuntis*: la des. *-is* per l'acc. plur. della terza declinazione nominale e la seconda classe degli aggettivi prevale in epoca arcaica rispetto al classico *-es*, e resta in uso fino all'età augustea (molti esempi in Virgilio) e oltre.

<sup>44</sup> *sodes*: formula di cortesia derivata da *si audes* ("se vuoi, se desideri").

<sup>45</sup> *symbolam*: grecismo (*symbolé*), che propriamente vale "convenzione, accordo", passato poi ad indicare il contributo che ogni commensale versava per la partecipazione ad un banchetto.

<sup>46</sup> *placuit: despondi*: l'asindeto indica con efficacia la rapidità con cui Simone prese quella decisione. Il verbo *despondeo* è specificamente usato ad indicare la promessa ufficiale di matrimonio.

<sup>47</sup> *dictust*: prodelisione per *dictus est*, su cui cfr. n.29. Qui la prodelisione è dovuta al fatto che, in epoca arcaica, nelle desinenze *-is* e *-us* la *s* finale tende a indebolirsi sia sul piano della pronunzia che su quello prosodico (tanto da non fare posizione, per cui la vocale precedente resta comunque breve); così, nel nostro caso, *dictus* era pronunciato *dictu'* ed equivaleva ad una parola con terminazione vocalica: di qui la prodelisione di *est*.

Chrysis vicina haec moritur. **SO.** o factum bene! 105  
 besti; ei metui a Chryside. **SI.** ibi tum filius  
 cum illis qui amabant Chrysidem una aderat frequens;  
 curabat una funus; tristis interim,  
 nonnumquam conlacrumabat. placuit tum id mihi.  
 sic cogitabam: "hic parvae consuetudinis 110  
 causa huius mortem tam fert familiariter:  
 quid si ipse amasset?<sup>48</sup> quid hic mihi faciet patri?"  
 haec ego putabam esse omnia humani ingeni  
 mansuetique animi officia. quid multis moror?  
 egomet quoque eius causa in funus prodeo, 115  
 nil suspicans etiam mali. **SO.** hem quid id est? **SI.** scies.  
 ecfertur; imus. interea inter mulieres  
 quae ibi aderant forte unam<sup>49</sup> aspicio adulescentulam  
 forma... **SO.** bona fortasse. **SI.** et vultu, Sosia,  
 adeo modesto, adeo venusto ut nil supra. 120  
 quia tum mihi lamentari praeter ceteras  
 visast et quia erat forma praeter ceteras<sup>50</sup>  
 honesta ac liberali, accedo ad pedisequas,  
 quae sit rogo: sororem esse aiunt Chrysidis.  
 percussit ilico<sup>51</sup> animum. attat hoc illud est, 125  
 hinc illae lacrumae, haec illast misericordia.  
**SO.** quam timeo quorsum evadas! **SI.** funus interim  
 procedit: sequimur; ad sepulcrum venimus;  
 in ignem impositast; fletur.<sup>52</sup> interea haec soror  
 quam dixi ad flammam accessit imprudentius, 130  
 satis cum periculo. ibi tum exanimatus Pamphilus  
 bene dissimulatum amorem et celatum indicat:  
 adcurrit; mediam mulierem complectitur:  
 "mea Glycerium," inquit "quid agis? quor te is perditum?"  
 tum illa, ut consuetum facile amorem cerneres, 135  
 reiecit se in eum flens quam familiariter!  
**SO.** quid ais? **SI.** redeo inde iratus atque aegre ferens;<sup>53</sup>

<sup>48</sup> *amasset*: forma sincopata per *amavisset*. Questo verbo regge la protasi di un periodo ipotetico irreali, di cui *quid* (sott. *faceret*) costituisce l'apodosi.

<sup>49</sup> *unam*: qui ha il valore del nostro articolo indeterminativo, tant'è che Donato chiosava "*unam*" pro *quandam*. Forse è questo un riflesso del *sermo cotidianus*, da cui derivarono le lingue romanze.

<sup>50</sup> *praeter ceteras*: l'epifora sottolinea il concetto qui espresso, cioè che Glicerio si distingueva tra tutte per bellezza e signorilità. Si noti anche l'omoioteleuto *ceteras... pedisequas* (v.123).

<sup>51</sup> *ilico*: avverbio derivato da *\*in-stolocod* ("in quel luogo").

<sup>52</sup> *procedit... fletur*: la successione asindetica dei verbi rappresenta mirabilmente il rapido succedersi degli eventi, dal percorso del funerale alla sepoltura. Icastico è soprattutto il passivo impers. *fletur*, che visualizza con grande immediatezza il dolore di tutti gli astanti.

<sup>53</sup> *iratus... ferens*: esempio di *variatio*, enunciazione di un concetto con due diversi costrutti. Il procedimento diverrà usuale in quegli autori (come Sallustio e Tacito) che fonderanno il proprio stile sull'*inconcinnitas*, il modello espressivo contrapposto a quello dei cola simmetrici, di tipo ciceroniano.

nec satis ad obiurgandum causae. diceret  
 "quid feci? quid commerui aut peccavi, pater?  
 quae sese in ignem inicere voluit, prohibui 140  
 servavi." honesta oratiost. **SO.** recte putas;  
 nam si illum obiurges vitae qui auxilium tulit,  
 quid facias illi qui dederit damnum aut malum?  
**SI.** venit Chremes postridie ad me clamitans:  
 indignum facinus; comperisse<sup>54</sup> Pamphilum 145  
 pro uxore habere hanc peregrinam. ego illud sedulo<sup>55</sup>  
 negare factum. ille instat factum. denique  
 ita tum discedo ab illo, ut qui se filiam  
 neget daturum. **SO.** non tu ibi gnatum...? **SI.** ne haec quidem  
 satis vehemens causa ad obiurgandum. **SO.** qui? cedo.<sup>56</sup> 150  
**SI.** "tute ipse his rebus finem praescripsti, pater:  
 prope adest quom alieno more vivendumst mihi:  
 sine nunc meo me vivere interea modo."  
**SO.** qui igitur relictus est obiurgandi locus?  
**SI.** si propter amorem uxorem nolet ducere: 155  
 ea primum ab illo animum advortenda iniuriast;<sup>57</sup>  
 et nunc id operam do, ut per falsas nuptias  
 vera obiurgandi causa sit, si deneget;  
 simul sceleratus Davos siquid consili  
 habet, ut consumat nunc quom nil obsint doli; 160  
 quem ego credo manibus pedibusque obnixe omnia  
 facturum, magis id adeo mihi ut incommodet  
 quam ut obsequatur gnato. **SO.** quapropter? **SI.** rogas?  
 mala mens, malus animus.<sup>58</sup>quem quidem ego si sensero..  
 sed quid opust verbis? sin eveniat quod volo, 165  
 in Pamphilo ut nil sit morae, restat Chremes  
 cui mi expurgandus est: et spero confore.  
 nunc tuomst officium has bene ut adsimules nuptias,  
 perterrefacias Davom, observes filium  
 quid agat, quid cum illo consili captet. **SO.** sat est: 170  
 curabo. **SI.** eamus nunciam<sup>59</sup> intro: i prae, sequar.

<sup>54</sup> *comperisse*: si noti l'omissione del soggetto *se* nell'oggettiva, tipica del linguaggio parlato.

<sup>55</sup> *sedulo*: traduco "in tutti i modi", ma lett. l'avverbio significa "con diligenza, con zelo" e deriva da *se* (= *sine*) *dolo*, cioè "senza inganno".

<sup>56</sup> *qui? cedo*: su *qui* = *quomodo* cfr. n.32. *Cedo* è usato come interiezione ("suvvia, dunque"), ma è in realtà un antico imperativo formato da *ce-* (forse una radice verbale) e dal verbo *dare* (plur. *cedite*, forma arcaica *cette*).

<sup>57</sup> *advortenda iniuriast*: arcaismi per *advertenda iniuria est*; cfr. n.29.

<sup>58</sup> *mala mens, malus animus*: il rilievo dato da Simone alla malvagità di Davo è sottolineato dal poliptoto (*mala... malus*), dal parallelismo e dalla forte allitterazione delle nasali.

<sup>59</sup> *nunciam*: avverbio frequente nei comici, il cui primo elemento (*nunc*) deriva da *num* (nel significato originario di "ora") più l'enclitica epidittica *-ce*.

## SIMO - DAVOS

- SI.** Non dubiumst quin uxorem nolit filius;  
ita Davom modo timere sensi, ubi nuptias  
futuras esse audivit. sed ipse exit foras. 175  
**DA.** mirabar hoc si sic abiret et eri semper lenitas  
verebar quorsum evaderet.  
qui postquam audierat non datum iri filio uxorem suo,  
numquam quoiquam<sup>60</sup> nostrum verbum fecit neque id aegre tulit.  
**SI.** at nunc faciet neque, ut opinor, sine tuo magno malo.  
**DA.** id voluit nos sic necopinantis duci falso gaudio, 180  
sperantis iam amoto metu, interoscitantis<sup>61</sup> opprimi,  
ne esset spatium cogitandi ad disturbandas nuptias:  
astute. **SI.** carnufex quae loquitur? **DA.** erus est neque provideram.  
**SI.** Dave. **DA.** hem quid est? **SI.** eho dum ad me. **DA.** quid hic volt?<sup>62</sup> Siquid ais?  
**DA.** qua de re? **SI.** rogas?  
meum gnatum rumor est amare. **DA.** id populus curat scilicet.<sup>63</sup> 185  
**SI.** hoccin<sup>64</sup> agis an non? **DA.** ego vero istuc. **SI.** sed nunc ea me exquirere  
iniqui patris est; nam quod antehac fecit nil ad me attinet.  
dum tempus ad eam rem tulit, sivi animum ut expleret suom;  
nunc hic dies aliam vitam defert, alios mores postulat:  
dehinc postulo sive aequomst te oro, Dave, ut redeat iam in viam. 190  
hoc quid sit? omnes qui amant graviter sibi dari uxorem ferunt.  
**DA.** ita aiunt. **SI.** tum siquis magistrum cepit ad eam rem improbum,  
ipsum animum aegrotum ad deteriolem partem plerumque adplicat.<sup>65</sup>  
**DA.** non hercle<sup>66</sup> intellego. **SI.** non? hem. **DA.** non; Davos sum, non Oedipus.  
**SI.** nempe ergo aperte vis quae restant me loqui? **DA.** sane quidem. 195  
**SI.** si sensero hodie quicquam in his te nuptiis

---

<sup>60</sup> *quoiquam*: arcaismo per *cuiquam*.

<sup>61</sup> *necopinantis... interoscitantis*: tricolon sostenuto da marcato omoioteleuto. *Interoscitare* è verbo attestato solo in questo luogo (apax) e significa propriamente "mentre sbadigliamo", con impiego evidentemente traslato.

<sup>62</sup> *volt*: arcaismo per *vult*.

<sup>63</sup> *scilicet*: avverbio formato da due voci verbali, *scire* e *licet* (lett. "è lecito sapere").

<sup>64</sup> *hoccin*: dimostrativo formato da *hoc* e dall'enclitica epidittica *-ce*, che gli conferisce appunto questo valore (come il nostro "questo qui" e sim.); nelle interrogative si unisce ad esso anche l'altra enclitica *-ne*, qui apocopata. Forme analoghe sono, ad es., *hisce*, *hosce* ecc., frequenti nei comici. Anche *istuc*, nello stesso verso, deriva da *istud* + *ce*.

<sup>65</sup> *ipsum... adplicat*: il concetto espresso da Simone, la rovina morale provocata dai cattivi consiglieri, è puntualizzato a livello retorico da un notevole impiego delle figure ritmiche quali l'omoioteleuto, l'allitterazione e l'assonanza.

<sup>66</sup> *hercle*: interiezione molto frequente nei comici, che è propriamente una formula di giuramento basata sul nome della divinità ("per Ercole"); nel linguaggio comune, tuttavia, ha perduto questo senso originario ed è impiegata come semplice esclamazione. Ad essa affini, e frequenti nella commedia con il medesimo valore, sono le espressioni *pol*, *edepol* ("per Polluce") e *castor*, *ecastor* ("per Castore"), pronunziata però quest'ultima soltanto dalle donne.

fallaciae conari quo fiant minus,  
aut velle in ea re ostendi quam sis callidus,  
verberibus caesum te in pistrinum, Dave, dedam usque ad necem,  
ea lege atque omine ut, si te inde exemerim, ego pro te molam. 200  
quid, hoc intellextin?<sup>67</sup> an nondum etiam ne hoc quidem? **DA.** immo callide:  
ita aperte ipsam rem modo locutu's,<sup>68</sup> nil circum itione usus es.  
**SI.** ubivis facilius passus sim quam in hac re me deludier.<sup>69</sup>  
**DA.** bona verba, quaeso!<sup>70</sup> **SI.** inrides? nil me fallis.<sup>71</sup> sed dico tibi:  
ne temere facias; neque tu haud dicas tibi non praedictum: cave! 205

## DAVOS

Enimvero, Dave, nil locist segnitiae neque socordiae,  
quantum intellexi modo senis sententiam de nuptiis:  
quae si non astu providentur, me aut erum pessum dabunt.  
nec quid agam certumst, Pamphilumne adiutem an auscultem seni. 210  
si illum relinquo, eius vitae timeo; sin opitulor, huius minas,  
quoi dare verba<sup>72</sup> difficilest: primum iam de amore hoc comperit;  
me infensus servat nequam faciam in nuptiis fallaciam.<sup>73</sup>  
si senserit, perii: aut si lubitum fuerit, causam ceperit<sup>74</sup>  
quo iure quaque iniuria<sup>75</sup> praecipitem in pistrinum dabit.  
ad haec mala hoc mi accedit etiam: haec Andria, 215  
sive ista uxor sive amicast, gravida e Pamphilost.  
audireque eorumst operae pretium audaciam  
(nam inceptiost amentium, haud amantium):<sup>76</sup>

<sup>67</sup> *intellextin*: forma sincopata tronca per *intellexistine*.

<sup>68</sup> *locutu's*: sta per *locutus es*, ed è forma determinata dall'indebolimento della *s* finale della desinenza, con conseguente prodelisione.

<sup>69</sup> *deludier*: infinito passivo con desinenza arcaica (classico *deludi*), che rimane viva, almeno nei testi poetici, fino all'età cesariana e augustea (es. in Lucrezio e in Virgilio).

<sup>70</sup> *bona verba, quaeso*: l'espressione può intendersi come ironica ("fammi gli auguri", scil. per la burla che sto per giocarti), oppure come esortativa ("stai calmo", ove a *bona verba* andrebbe sottinteso un *dic*, cioè "dimmi buone parole, non irritarti"). Ma il carattere comico della scena fa propendere per la prima interpretazione.

<sup>71</sup> *nil me fallis*: abbiamo il corrispondente passo di Menandro, conservatoci da Donato: *nyn d'ou léletas me* (fr. 33 Kö), cioè "ora non m'inganni".

<sup>72</sup> *dare verba*: espressione del linguaggio popolare equivalente a *decipere*, cioè "ingannare, fare fesso". Si notino anche gli arcaismi *quoi* per *cui* e *difficilest* (prodelisione per *difficile est*; cfr. n.29).

<sup>73</sup> *faciam... fallaciam*: paronomasia.

<sup>74</sup> *senserit... ceperit*: l'omoioteleuto sottolinea la contemporaneità. Il futuro anteriore è motivato dallo scarto diacronico con il successivo *dabit*, che indica azione posteriore.

<sup>75</sup> *iure... iniuria*: antitesi e annominazione.

<sup>76</sup> *amentium... amantium*: gioco di parole fondato sul paragramma, paronomasia ottenuta con l'accostamento di due termini distinti da un solo fonema.

quidquid peperisset decreverunt tollere.  
 et fingunt quandam inter se nunc fallaciam 220  
 civem Atticam esse hanc: "fuit olim quidam senex  
 mercator; navim is fregit apud Andrum insulam;  
 is obiit mortem." ibi tum hanc eiectam Chrysidis  
 patrem recepisse orbam parvam. fabulae!  
 miquidem hercle non fit veri simile; atque ipsis commentum placet. 225  
 sed Mysis ab ea egreditur. at ego hinc me ad forum<sup>77</sup> ut  
 conveniam Pamphilum, ne de hac re pater imprudentem opprimat.

### MYSIS

Audivi, Archylis, iamdudum: Lesbiam adduci iubes.  
 sane pol illa temulentast mulier et temeraria  
 non satis digna quoi committas primo partu mulierem. 230  
 tamen eam adducam? inportunitatem spectate aniculae  
 quia compotrix eius est. di, date facultatem obsecro  
 huic pariundi atque illi in aliis potius peccandi locum.  
 sed quidnam Pamphilum exanimatum video? vereor quid siet.<sup>78</sup>  
 opperiar, ut sciam num quid nam haec turba tristitiae adferat. 235

### PAMPHILVS - MYSIS

**PA.** Hoccinest<sup>79</sup> humanum factu aut inceptu? Hoccinest officium patris?  
**MY.** quid illud est? **PA.** pro deum fidem quid est, si haec non contumeliast?  
 uxorem decrerat dare sese mi hodie: nonne oportuit  
 praescisse me ante? nonne prius communicatum oportuit?  
**MY.** miseram me, quod verbum audio! 240  
**PA.** quid? Chremes, qui denegarat se commissurum mihi  
 gnatam suam uxorem, id mutavit quia me inmutatum<sup>80</sup> videt?  
 itane obstinate operam dat ut me a Glycerio miserum abstrahat?  
 quod si fit pereo funditus.  
 adeon<sup>81</sup> hominem esse invenustum aut infelicem quemquam ut ego sum! 245  
 pro deum atque hominum fidem!  
 nullon ego Chremetis pacto adfinitatem effugere potero?

---

<sup>77</sup> *ad forum*: sott. *conferam*, cioè "mi recherò al Foro". Anche nel termine *forum* possiamo ravvisare un calco semantico, in quanto il Foro romano non corrispondeva esattamente all'*agorà* ateniese, cui facevano riferimento i modelli greci.

<sup>78</sup> *siet*: arcaismo per *sit*. Questa forma era originariamente un ottativo, come dimostra la vocale *i* tipica di questo modo anche in greco; cfr. *eíen*, *eíes* ecc.

<sup>79</sup> *hoccinest*: da *hoc* + *ce* + *ne* + *est*. Cfr. n.64.

<sup>80</sup> *mutavit... inmutatum*: antitesi e annominazione.

<sup>81</sup> *adeon*: come il seguente *nullon* (v.247) è forma con apocope dell'enclitica *-ne*.

quot modis contemptus spretus!<sup>82</sup> facta transacta omnia. hem  
repudiatus repeto.<sup>83</sup> quam ob rem? nisi si id est quod suspicor:  
aliquid monstri alunt: ea quoniam nemini obrudi potest, 250  
itur ad me. **MY.** oratio haec me miseram exanimavit metu.  
**PA.** nam quid ego dicam de patre? ah  
tantamne rem tam negligenter agere! praeteriens modo  
mi apud forum "uxor tibi ducendast, Pamphile, hodie" inquit: "para,  
abi domum." id mihi visust dicere "abi cito ac suspende te." 255  
obstipui. censen<sup>84</sup> me verbum potuisse ullum proloqui? aut  
ullam causam, ineptam saltem falsam iniquam? obmutui.  
quod si ego rescissem id prius, quid facerem siquis nunc me roget:  
aliquid facerem ut hoc ne facerem.<sup>85</sup> sed nunc quid primum exsequar?  
tot me inpediunt curae, quae meum animum divorsae trahunt: 260  
amor, misericordia huius, nuptiarum sollicitatio,  
tum patris pudor,<sup>86</sup> qui me tam leni passus est animo usque adhuc  
quae meo quomque animo lubitumst facere. eine ego ut advorser?<sup>87</sup> ei mihi!  
incertumst quid agam. **MY.** misera timeo "incertum" hoc quorsus accidat.  
sed nunc peropust<sup>88</sup> aut hunc cum ipsa aut de illa aliquid me advorsum hunc loqui: 265  
dum in dubiost animus, paullo momento huc vel illuc impellitur.  
**PA.** quis hic loquitur? Mysis, salve. **MY.** o salve, Pamphile. **PA.** quid agit? **MY.** rogas?  
laborat e dolore atque ex hoc misera sollicitast, diem  
quia olim in hunc sunt constitutae nuptiae. tum autem hoc timet,  
ne deserat se. **PA.** hem egone istuc conari queam? 270  
egon propter me illam decipi miseram sinam,  
quae mihi suom animum atque omnem vitam credidit,  
quam ego animo egregie caram pro uxore habuerim?  
bene et pudice eius doctum atque eductum sinam  
coactum egestate ingenium inmutarier?<sup>89</sup> 275  
non faciam. **MY.** haud verear si in te solo sit situm;

<sup>82</sup> *contemptus spretus*: coppia sinonimica, la cui gravidanza semantica è rafforzata dall'asindeto.

<sup>83</sup> *repudiatus repeto*: allitterazione e paronomasia.

<sup>84</sup> *censen*: arcaismo per *censesne*., con caduta della *s* e l'enclitica *-ne* in forma apocopata; queste forme interrogative sono molto frequenti negli scrittori arcaici (cfr. *ain* = *aisne*, *audin* = *audisne* ecc.). Il singolare va inteso come un tu generico riferito agli spettatori, giacché non si vede chi possa essere l'interlocutore di Panfilo. È perciò giustificata la traduzione con il plurale.

<sup>85</sup> *quod si... ut hoc ne facerem*: espressione tipica del linguaggio parlato; il periodo ipotetico la cui protasi è *si ego rescissem* (= *rescivissem*) ha in realtà due apodosi, *quid facerem* ed un sottinteso *responderem*, che è stato comunque necessario presumere nella traduzione. Vi è poi da notare che in *ut hoc ne facerem* del v.259 l'*ut* è pleonastico, ed è forse motivato da un originario senso consecutivo della frase. Efficace è anche l'iterazione epiforica di *facerem*.

<sup>86</sup> *patris pudor*: genitivo oggettivo, perché si parla del rispetto che Panfilo nutre verso il padre.

<sup>87</sup> *lubitumst... advorser*: arcaismi per *libitum est* (prodelisione, cfr. n.29) e *advorser*. Si noti anche l'*incertumst* = *incertum est* del v. seguente.

<sup>88</sup> *peropust*: prodelisione per *peropus est* (cfr. n.47). La forma *peropus* (intensivo di *opus*) è apax.

<sup>89</sup> *inmutarier*: arcaismo per *immutari*; cfr. n.69.

sed vim ut queas ferre. **PA.** adeon me ignavom putas,  
adeon porro ingratum aut inhumanum aut ferum,<sup>90</sup>  
ut neque me consuetudo neque amor neque pudor<sup>91</sup>  
commoveat neque commoneat<sup>92</sup> ut servem fidem? 280  
**MY.** unum hoc scio, hanc meritam esse ut memor esses sui.  
**PA.** memor essem? o Mysis Mysis, etiam nunc mihi  
scripta illa dicta sunt in animo Chrysidis  
de Glycerio. iam ferme moriens me vocat:  
accessi; vos semotae: nos soli:<sup>93</sup> incipit 285  
"mi Pamphile, huius formam atque aetatem vides,  
nec clam te est quam illi nunc utraeque inutiles  
et ad pudicitiam at ad rem tutandam sient.<sup>94</sup>  
quod ego per hanc te dexteram [oro] et genium tuom,<sup>95</sup>  
per tuam fidem perque huius solitudinem 290  
te obtestor ne abs te hanc segreges neu deseras.  
si te in germani fratris dilexi loco  
sive haec te solum semper fecit maxumi  
seu tibi morigera fuit in rebus omnibus,  
te isti virum do, amicum tutorem patrem;<sup>96</sup> 295  
bona nostra haec tibi permitto et tuae mando fidei."  
hanc mi in manum dat;<sup>97</sup> mors continuo ipsam occupat.  
accepi: acceptam<sup>98</sup> servabo. **MY.** ita spero quidem.  
**PA.** sed quor tu abis ab illa? **MY.** obstetricem accerso. **PA.** propera. atque audin?  
verbum unum cave de nuptiis, ne ad morbum hoc etiam... **MY.** teneo. 300

---

<sup>90</sup> *ingratum... inhumanum... ferum*: la forza espressiva del tricolon è accentuata dall'omoioteleuto e dalla gradazione ascendente (climax), perché la successione denota progressivamente la perdita di ogni umanità (da *ingratum* a *ferum*).

<sup>91</sup> *consuetudo... amor... pudor*: altro tricolon, a testimoniare il raffinato ordito retorico del passo.

<sup>92</sup> *commoveat... commoneat*: paragramma.

<sup>93</sup> *accessi... nos soli*: l'asindeto e l'ellissi del verbo indicano l'immediatezza e la rapida successione degli eventi narrati.

<sup>94</sup> *sient*: arcaismo per *sint*; cfr; n.78.

<sup>95</sup> *genium tuom*: il Genio (da *gigno*, generare), propriamente "progenitore", era, nella religione romana, lo spirito tutelare di ogni uomo, come l'angelo custode della teologia cattolica.

<sup>96</sup> *amicum tutorem patrem*: tricolon ascendente o climax; cfr. n.90. Il collegamento asindetico rende globale il concetto.

<sup>97</sup> *in manum dat*: l'espressione *in manum dare* vale "sottoporre qualcuno alla potestà di un altro", ed è detto soprattutto dei tutori e dei padri nei confronti delle donne.

<sup>98</sup> *accepi: acceptam*: poliptoto.

## ACTVS II

### CHARINVS - BYRRIA - PAMPHILVS

**CH.** Quid ais, Byrria? daturne illa Pamphilo hodie nuptum? **BY.** sic est.  
**CH.** qui<sup>99</sup> scis? **BY.** apud forum modo e Davo audivi. **CH.** vae misero mihi!  
ut animus in spe atque in timore usque antehac attentus fuit,  
ita, postquam adempta spes est, lassus cura confectus stupet.  
**BY.** quaeso edepol,<sup>100</sup> Charine, quoniam non potest id fieri quod vis, 305  
id velis quod possit.<sup>101</sup> **CH.** nil volo aliud nisi Philumenam **BY.** ah  
quanto satius te id dare operam qui istum amorem ex animo amoveas,  
quam id loqui quo mage<sup>102</sup> lubido frustra incendatur tua!  
**CH.** facile omnes quom valemus recta consilia aegrotis damus.  
tu si hic sis aliter sentias. **BY.** age age,<sup>103</sup> ut lubet. **CH.** sed Pamphilum 310  
video. omnia experiri certumst prius quam pereo. **BY.** quid hic agit?  
**CH.** ipsum hunc orabo, huic supplicabo, amorem huic narrabo meum:  
credo impetrabo ut aliquot saltem nuptiis prodat dies:  
interea fiet aliquid, spero. **BY.** id "aliquid" nil est. **CH.** Byrria,  
quid tibi videtur? adeon ad eum? **BY.** quidni? si nil impetres, 315  
ut te arbitretur sibi paratum moechum,<sup>104</sup> si illam duxerit.  
**CH.** abin hinc in malam rem cum suspicione istac, scelus?  
**PA.** Charinum video. salve. **CH.** o salve, Pamphile:  
ad te advenio spem salutem auxilium consilium<sup>105</sup> expetens.  
**PA.** neque pol<sup>106</sup> consili locum habeo neque ad auxilium copiam. 320  
sed istuc quidnamst? **CH.** hodie uxorem ducis? **PA.** aiunt. **CH.** Pamphile,  
si id facis, hodie postremum me vides. **PA.** quid ita? **CH.** ei mihi,  
vereor dicere: huic dic quaeso, Byrria. **BY.** ego dicam. **PA.** quid est?

---

<sup>99</sup> *qui*: equivale a *quomodo*; cfr. n.32.

<sup>100</sup> *edepol*: interiezione derivata da un antico giuramento ("per Polluce"); cfr. n.66.

<sup>101</sup> *quoniam non potest... possit*: proverbio già attestato in Platone, *Ippia Maggiore* 453, in forma molto simile. Si noti l'ordinata disposizione chiasmica dei termini.

<sup>102</sup> *mage*: arcaismo per *magis*.

<sup>103</sup> *age age*: anche in latino, come in greco (cfr. *áge, ágete*) l'imperativo di *ago* ha valore di semplice interiezione ("forza, suvvia").

<sup>104</sup> *moechum*: è l'adultero. Grecismo (*moichós*).

<sup>105</sup> *spem... consilium*: l'accumulazione rende evidente l'ironia drammatica insita in questa scena, specie per quanto riguarda il sentimentalismo un po' patetico di Carino. Si noti anche l'omoioteleuto, che suddivide l'enunciato in coppie di concetti complementari.

<sup>106</sup> *pol*: interiezione in forma ridotta, ipocoristica, dell'antica formula di giuramento "per Polluce"; cfr. n.66.

**BY.** sponsam hic tuam amat. **PA.** ne<sup>107</sup> iste haud mecum sentit. eho dum dic mihi:  
 num quid nam amplius tibi cum illa fuit, Charine? **CH.** ah, Pamphile 325  
 nil. **PA.** quam vellem! **CH.** nunc te per amicitiam et per amorem obsecro,  
 principio ut ne ducas. **PA.** dabo equidem operam. **CH.** sed si id non potest  
 aut tibi nuptiae hae sunt cordi. **PA.** cordi! **CH.** saltem aliquot dies  
 profer, dum proficiscor aliquo ne videam. **PA.** audi nunciam:  
 ego, Charine, ne utiquam officium liberi esse hominis puto, 330  
 quom is nil mereat, postulare id gratiae adponi sibi.  
 nuptias effugere ego istas malo quam tu adipiscier.<sup>108</sup>  
**CH.** reddidisti animum. **PA.** nunc siquid potes aut tu aut hic Byrria,  
 facite fingite invenite efficite<sup>109</sup> qui detur tibi;  
 ego id agam mihi qui ne detur. **CH.** sat habeo. **PA.** Davom optume 335  
 video, quoius<sup>110</sup> consilio fretus sum. **CH.** at tu hercle haud quicquam mihi,  
 nisi ea quae nil opus sunt scire. fugin hinc? **BY.** ego vero ac lubens.

### DAVOS - CHARINVS - PAMPHILVS

**DA.** Di boni, boni<sup>111</sup> quid porto? sed ubi inveniam Pamphilum,  
 ut metum in quo nunc est adimam atque expleam animum gaudio?  
**CH.** laetus est nescioquid. **PA.** nil est: nondum haec rescivit mala. 340  
**DA.** quem ego nunc credo, si iam audierit sibi paratas nuptias...  
**CH.** audin tu illum? **DA.** toto me oppido exanimatum quaerere.  
 sed ubi quaeram? quo nunc primum intendam? **CH.** cessas conloqui?  
**DA.** habeo. **PA.** Dave, ades resiste. **DA.** quis homost, qui me..? o Pamphile,  
 te ipsum quaero. eugae,<sup>112</sup> Charine! ambo opportune: vos volo. 345  
**PA.** Dave, perii. **DA.** quin tu hoc audi. **CH.** interii. **DA.** quid timeas scio.  
**PA.** mea quidem hercle certe in dubio vitast. **DA.** et quid tu, scio.  
**PA.** nuptiae mi... **DA.** etsi scio? **PA.** hodie... **DA.** obtundis, tam etsi intellego?  
 id paves ne ducas tu illam; tu autem ut ducas. **CH.** rem tenes.  
**PA.** istuc ipsum. **DA.** atque istuc ipsum nil periclist: me vide. 350  
**PA.** obsecro te, quam primum hoc me libera miserum metu. **DA.** em<sup>113</sup>

<sup>107</sup> *ne*: particella asseverativa corrispondente al greco *né* o *naí*. È usata all'inizio del periodo, generalmente con pronomi personali o dimostrativi.

<sup>108</sup> *adipiscier*: forma arcaica per *adipisci*. Per la desinenza, cfr. n.69.

<sup>109</sup> *facite... efficite*: l'accumulazione di quattro imperativi è suggestiva e rende con piena efficacia la determinazione di Panfilo a non concludere quel matrimonio. Si notino l'annominazione (*facite... efficite*), la disposizione chiasmica che ne deriva, l'allitterazione ed il forte omoioteleuto. Per *qui* = *quomodo* cfr. n.32.

<sup>110</sup> *quoius*: grafia arcaica per *cuius*.

<sup>111</sup> *boni, boni*: caso di antanaclasi, ripetizione cioè di due termini omografi ma con diversa funzione e significato.

<sup>112</sup> *eugae*: interiezione che esprime gioia. È un grecismo (*eúge*).

<sup>113</sup> *em*: interiezione derivata dall'imperativo di *emo* (lett. "prendi"), che spesso si trova in unione con un dativo etico: es. *em tibi* ("eccoti!").

libero: uxorem tibi non dat iam Chremes. **PA.** qui<sup>114</sup> scis? **DA.** scio.  
tuos pater modo meprehendit: ait tibi uxorem dare  
hodie, item alia multa quae nunc non est narrandi locus.  
continuo ad te properans percurro ad forum ut dicam haec tibi 355  
ubi te non inuenio ibi escendo in quendam excelsum locum,  
circumspicio: nusquam.<sup>115</sup> forte ibi huius video Byrriam;  
rogo: negat vidisse. mihi molestum; quid agam cogito.  
redeunti interea ex ipsa re mi incidit suspicio "hem  
paullulum opsoni; ipsus<sup>116</sup> tristis; de improviso nuptiae: 360  
non cohaerent." **PA.** quorsus nam istuc? **DA.** ego me continuo ad Chremem.<sup>117</sup>  
quom illo aduenio, solitudo ante ostium: iam id gaudeo.  
**CH.** recte dicis. **PA.** perge. **DA.** maneo. interea intro ire neminem  
video, exire neminem; matronam nullam in aedibus,  
nil ornati, nil tumulti:<sup>118</sup> accessi; intro aspexi. **PA.** scio: 365  
magnum signum. **DA.** num videntur convenire haec nuptiis?  
**PA.** non opinor, Dave. **DA.** "opinor" narras? non recte accipis:  
certa res est. etiam puerum<sup>119</sup> inde abiens conveni Chremi:<sup>120</sup>  
holera et pisciculos minutos ferre obolo<sup>121</sup> in cenam seni.  
**CH.** liberatus sum hodie, Dave, tua opera. **DA.** ac nullus<sup>122</sup> quidem. 370  
**CH.** quid ita? nempe huic prorsus illam non dat. **DA.** ridiculum caput!  
quasi necesse sit, si huic non dat, te illam uxorem ducere,  
nisi vides, nisi senis amicos oras ambis.<sup>123</sup> **CH.** bene mones:  
ibo, etsi hercle saepe iam me spes haec frustrat. vale.

### PAMPHILVS - DAVOS

<sup>114</sup> *qui*: equivale a *quomodo*; cfr. n.32.

<sup>115</sup> *nusquam*: sott. *eras*; cioè "non eri da nessuna parte", "non ti ho visto".

<sup>116</sup> *ipsus*: forma arcaica di nominativo del pron. determ., frequente nei comici e poi abbandonato a favore del classico *ipse*, formatosi per analogia con *ille* ed *iste*.

<sup>117</sup> *Chremem*: l'acc. di questo nome proprio si presenta in due forme: *Chremetem* ai vv. 472 e 533, *Chremem* qui ed al v.527. La diversità è dovuta a ragioni metriche.

<sup>118</sup> *ornati... tumulti*: genitivi analogici, formati sul modello della II declinazione, in luogo di *ornatus* e *tumultus*. Si noti il procedere asindetico del racconto di Davo, che rende efficacemente la rapidità del succedersi degli eventi.

<sup>119</sup> *puerum*: altro esempio di calco semantico dal greco: il termine latino *puer*, che in origine significava "bambino, ragazzo", assunse ben presto il valore di "servo" per analogia con il greco *paîs*.

<sup>120</sup> *Chremi*: anche il genitivo di questo nome proprio si presenta in forme alternative (*Chremetis* al v.247), per il motivo spiegato alla n.117.

<sup>121</sup> *obolo*: moneta ateniese di scarso valore, sesta parte della dracma. È grecismo (*obolós*).

<sup>122</sup> *nullus*: maschile in luogo del neutro (*nihil*), come rafforzativo della negazione. Cfr. *Hec.* 79, *Eun.* 216.

<sup>123</sup> *nisi vides... ambis*: si noti l'andamento allitterante del verso, con l'insistente ripetizione della sibilante, che sottolinea efficacemente il concetto espresso.

**PA.** quid igitur sibi volt pater? quor simulat? **DA.** ego dicam tibi. 375  
 si id suscenseat nunc quia non det tibi uxorem Chremes,  
 ipsus sibi esse iniurius videatur, neque id iniuria,<sup>124</sup>  
 prius quam tuom ut sese habeat animum ad nuptias perspexerit:  
 sed si tu negaris ducere, ibi culpam in te transferet:  
 tum illae turbae fient. **PA.** quidvis patiar. **DA.** pater est, Pamphile: 380  
 difficilest. tum haec solast mulier. dictum factum<sup>125</sup> invenerit  
 aliquam causam quam ob rem eiciat oppido. **PA.** eiciat? **DA.** cito.  
**PA.** cedo<sup>126</sup> igitur quid faciam, Dave? **DA.** dic te ducturum. **PA.** hem. **DA.** quid est?  
**PA.** egon dicam? **DA.** quor non? **PA.** numquam faciam. **DA.** ne nega.  
**PA.** suadere noli. **DA.** ex ea re quid fiat vide. 385  
**PA.** ut ab illa excludar, hoc concludar.<sup>127</sup>**DA.** non itast.  
 nempe hoc sic esse opinor: dicturum patrem  
 "ducas volo hodie uxorem"; tu "ducam" inquires:  
 cedo quid iurgabit tecum? hic reddes omnia,  
 quae nunc sunt certa ei consilia, incerta<sup>128</sup> ut sient 390  
 sine omni periclo. nam hoc haud dubiumst quin Chremes  
 tibi non det gnatam; nec tu ea causa minueris  
 haec quae facis, ne is mutet suam sententiam.  
 patri dic velle, ut, quom velit, tibi iure irasci non queat.  
 nam quod tu speres<sup>129</sup> "propulsabo facile uxorem his moribus: 395  
 dabit nemo": inveniet inopem potius quam te corrumpi sinat.  
 sed si te aequo animo ferre accipiet, neglegentem feceris;  
 aliam otiosus quaeret: interea aliquid acciderit boni.  
**PA.** itan credis? **DA.** haud dubium id quidemst. **PA.** vide quo me inducas. **DA.** quin taces?  
**PA.** dicam. puerum autem ne resciscat mi esse ex illa cautios<sup>130</sup> 400  
 nam pollicitus sum suscepturum.<sup>131</sup> **DA.** o facinus audax! **PA.** hanc fidem  
 sibi me obsecravit, qui<sup>132</sup> se sciret non deserturum, ut darem.  
**DA.** curabitur. sed pater adest. cave te esse tristem sentiat.

124 *iniurius... iniuria*: annominazione.

125 *dictum factum*: espressione proverbiale esattamente conservata in italiano. Si noti anche l'uso del fut. ant. (*invenerit*), che sottolinea l'imminenza dell'azione, la rapidità cioè con cui Simone farà cacciare Glicerio.

126 *cedo*: cfr. n.56. L'interiezione ricorre anche poco più avanti, al v.389.

127 *excludar... concludar*: ancora un caso di annominazione, in cui però i due termini sono semanticamente diversi: nel primo prevale il senso traslato, nel secondo quello proprio.

128 *certa... incerta*: antitesi e annominazione. Per *sient* cfr. n.78.

129 *speres*: cong. potenziale.

130 *cautios (cautio est)*: nei comici la locuzione equivale a *cavendum est*; cfr. *Hec.* 650 (*consultatios*) e *Adelph.* 421.

131 *suscepturum*: sott. *me esse*. L'omissione del soggetto nelle infinitive era comune nel linguaggio parlato, specie se tale soggetto era il medesimo della reggente.

132 *qui*: equivale a *quo* ed ha valore finale (*ut eo*). Cfr. n.11.

## SIMO - DAVOS - PAMPHILVS

**SI.** Reviso quid agant aut quid captent consili.  
**DA.** hic nunc non dubitat quin te ducturum neges. 405  
venit meditatus alicunde ex solo loco:  
orationem sperat invenisse se  
qui differat te: proin tu fac apud te ut sies.<sup>133</sup>  
**PA.** modo ut possim, Dave! **DA.** crede inquam hoc mihi, Pamphile,  
numquam hodie tecum commutaturum patrem 410  
unum esse verbum, si te dices ducere.

## BYRRIA - SIMO - DAVOS - PAMPHILVS

**BY.** Erus me relictis rebus iussit Pamphilum  
hodie observare, ut quid ageret de nuptiis  
scirem: id<sup>134</sup> propterea nunc hunc venientem sequor.  
ipsum adeo praesto video cum Davo: hoc agam. 415  
**SI.** utrumque adesse video. **DA.** em, serva. **SI.** Pamphile!  
**DA.** quasi de improviso respice ad eum. **PA.** ehem,<sup>135</sup> pater.  
**DA.** probe. **SI.** hodie uxorem ducas, ut dixi, volo.  
**BY.** nunc nostrae timeo parti quid hic respondeat.  
**PA.** neque istic neque alibi tibi erit usquam in me mora. **BY.** hem. 420  
**DA.** obmutuit. **BY.** quid dixit? **SI.** facis ut te decet,  
quom istuc quod postulo impetro<sup>136</sup> cum gratia.  
**DA.** sum verus? **BY.** erus, quantum audio, uxore excidit.<sup>137</sup>  
**SI.** i nunciam intro, ne in mora, quom opus sit, sies.  
**PA.** eo. - **BY.** nullane in re esse quoquam homini fidem! 425  
verum illud verbumst, volgo quod dici solet,  
omnis sibi malle melius esse quam alteri.  
ego illam vidi: virginem forma bona  
memini videri: quo aequior<sup>138</sup> sum Pamphilo,

---

<sup>133</sup> *sies*: forma arcaica per *sis*. Cfr. n.78.

<sup>134</sup> *id*: acc. avverbale di relazione, che rafforza *propterea*, con pleonasma proprio del *sermo cotidianus*.

<sup>135</sup> *ehem*: interiezione che di solito esprime piacevole sorpresa; Pamphilo deve infatti far mostra di gioia e di compiacenza nei riguardi di suo padre.

<sup>136</sup> *quom... impetro*: *quom (cum)* con l'indicativo in funzione causale è proprio del linguaggio arcaico e popolare; nel latino classico è d'obbligo il congiuntivo.

<sup>137</sup> *uxore excidit*: il verbo *excido* con l'abl. nel senso di "restar privo di qualcosa" è ricalcato sul greco *ekpíptein tinós*; cfr. anche Plauto, *Menaech.* 667.

<sup>138</sup> *aequior*: comparativo assoluto. *Pamphilo* è dativo d'interesse.

si se illam in somnis quam illum amplecti maluit. 430  
renuntiabo, ut pro hoc malo mihi det malum.<sup>139</sup>

### DAVOS - SIMO

**DA.** Hic nunc me credit aliquam sibi fallaciam  
portare et ea me hic restitisse gratia.<sup>140</sup>  
**SI.** quid Davos narrat? **DA.** aequè quicquam<sup>141</sup> nunc quidem.  
**SI.** nilne? hem. **DA.** nil prorsus. **SI.** atqui exspectabam quidem. 435  
**DA.** praeter spem evenit, sentio: hoc male habet virum.  
**SI.** potin es<sup>142</sup> mihi verum dicere? **DA.** nil facilius.  
**SI.** num illi molestae quidpiam haec sunt nuptiae  
propter huiusce hospiti<sup>143</sup> consuetudinem?  
**DA.** nil hercle; aut, si adeo, biduist aut tridui 440  
haec sollicitudo: nosti?<sup>144</sup> deinde desinet.  
etenim ipsus<sup>145</sup> secum eam rem reputavit via.  
**SI.** laudo. **DA.** dum licitumst ei dumque aetas tulit,  
amavit; tum id clam: cavit ne umquam infamiae  
ea res sibi esset, ut virum fortem decet. 445  
nunc uxore opus est: animum ad uxorem<sup>146</sup> adpulit.  
**SI.** subtristis visus est esse aliquantum mihi.  
**DA.** nil propter hanc rem, sed est quod suscenset tibi.  
**SI.** quidnamst? **DA.** puerilest. **SI.** quid id est? **DA.** nil. **SI.** quin dic, quid est?  
**DA.** ait nimium parce facere sumptum. **SI.** mene? **DA.** te. 450  
"vix" inquit "drachumis<sup>147</sup> est opsonatum decem:

---

<sup>139</sup> *malo mihi... malum*: la chiusa del discorso di Birria ha un'impronta fortemente retorica: oltre alla forte allitterazione, è presente nel verso anche un raffinato *calembour*, fondato sul poliptoto (*malo... malum*) e sull'antanaclasi, in quanto il termine *malum* nel primo caso indica in senso generico una situazione negativa, mentre nel secondo caso è impiegato nell'accezione propria del linguaggio servile ("pena, punizione corporale").

<sup>140</sup> *ea... gratia*: costruito tipico del linguaggio popolare. In latino classico avremmo avuto *eius rei gratia*.

<sup>141</sup> *aequè quicquam*: locuzione equivalente a *nihil* (Donato).

<sup>142</sup> *potin es*: il verbo *possum* è formato dall'agg. *potis, pote* + *sum*, per cui la seconda persona del pres. ind., dalla forma originaria *potis es* (qui *potin* perché composto con l'enclitica interr. *-ne* apocopata), passò a quella definitiva *potes*.

<sup>143</sup> *hospiti*: forma arcaica in *-ai* del gen. sing. della prima declinazione, che restò in uso, soprattutto per ragioni metriche, anche nei poeti di età classica.

<sup>144</sup> *nostis*: forma sicopata per *novisti*

<sup>145</sup> *ipsus*: arcaismo per *ipse*; cfr. n.116.

<sup>146</sup> *uxore... uxorem*: poliptoto. Il secondo termine è tuttavia impiegato con valore metonimico, perché designa il matrimonio in senso lato.

<sup>147</sup> *drachumis*: grecismo (*drachmé*). Il termine designa una moneta greca di limitato valore (la centesima parte di una mina), con potere d'acquisto più o meno corrispondente a *undenarius* romano. La trascrizione latina oscilla tra la forma *drachma*, formalmente più esatta e propria dei testi letterari, e quella epentetica *drachuma*, che riproduce la pronunzia popolare.

non filio videtur uxorem dare.  
quem" inquit "vocabo ad cenam meorum aequalium  
potissimum nunc?" et, quod dicendum hic siet,<sup>148</sup>  
tu quoque perparce nimium:<sup>149</sup> non laudo. **SI.** tace.  
**DA.** commovi. **SI.** ego istaec recte ut fiant videro.  
quidnam hoc est rei? quid hic volt veterator<sup>150</sup> sibi?  
nam si hic malist quicquam, em illic est huic rei caput.

455

---

148 *siet*: arcaismo per *sit*; cfr. n.78.

149 *perparce nimium*: espressione ridondante tipica della lingua parlata; il prefisso *per* -, infatti, conferisce all'avverbio il valore di superlativo, che rende superfluo *nimum*. Nell'espressione è da sottintendere un verbo come *agis*, *peccas* o simili.

150 *veterator*: il termine, derivato da *vetus*, designa chi è invecchiato in una certa attività, specie se illecita, e ne è perciò esperto: cfr. il nostro "vecchia volpe" o simili.

## ACTVS III

### MYSIS - SIMO - DAVOS - LESBIA - (GLYCERIVM)

<b>MY.</b> Ita pol quidem res est, ut dixi, <sup>151</sup> Lesbia: fidelem haud ferme mulieri invenias virum.	460
<b>SI.</b> ab Andriast ancilla haec. <b>DA.</b> quid narras? ita est.	
<b>MY.</b> sed hic Pamphilus... <b>SI.</b> quid dicit? <b>MY.</b> firmavit fidem. <b>SI.</b> hem.	
<b>DA.</b> utinam aut hic surdus aut haec muta facta sit!	
<b>MY.</b> nam quod <sup>152</sup> peperisset iussit tolli. <b>SI.</b> o Iuppiter, quid ego audio? actumst, <sup>153</sup> siquidem haec vera praedicat.	465
<b>LE.</b> bonum ingenium narras adulescentis. <b>MY.</b> optimum, sed sequere me intro, ne in mora illi sis. <b>LE.</b> sequor. -	
<b>DA.</b> quod remedium nunc huic malo inveniam? <b>SI.</b> quid hoc? adeo est demens? ex peregrina? <sup>154</sup> iam scio: ah vix tandem sensi stolidus. <b>DA.</b> quid hic sensisse ait?	470
<b>SI.</b> haec primum adfertur iam mi ab hoc fallacia: hanc simulant parere, quo <sup>155</sup> Chremetem absterreant. ( <b>GL.</b> <i>intus</i> ) Iuno Lucina, fer opem, serva me, obsecro.	
<b>SI.</b> hui tam cito? ridiculum: postquam ante ostium me audivit stare, adproperat. non sat <sup>156</sup> commode divisa sunt temporibus tibi, Dave, haec. <b>DA.</b> mihin?	475
<b>SI.</b> num immemores discipuli? <b>DA.</b> ego quid narres nescio.	
<b>SI.</b> hicin <sup>157</sup> me si inparatum in veris nuptiis adortus esset, quos mihi ludos redderet! nunc huius periclo fit, ego in portu navigo. <sup>158</sup>	480

---

<sup>151</sup> *dixi*: forma sincopata per *dixisti*. Il perfetto di tipo sigmatico latino corrisponde agli aoristi sigmatici di altre lingue (*dixi* da *dic-s-i*, come il greco *étaxa* da *\*etag-sa*).

<sup>152</sup> *quod*: il neutro è determinato dall'incertezza sul sesso del nascituro.

<sup>153</sup> *actmst*: è locuzione del linguaggio giudiziario, che era pronunciata alla fine di un processo; da qui, per estensione, passò a significare il punto estremo di una situazione, quando "è finita", non c'è più rimedio.

<sup>154</sup> *peregrina*: il termine vale "forestiera", ma Donato avverte della presenza in esso di una maligna insinuazione sulla moralità di Glicerio, in quanto le donne straniere - egli dice - erano ritenute ad Atene *inhonestae ac meretrices*.

<sup>155</sup> *quo*: in luogo di *ut* nelle finali è molto impiegato dagli autori della prima latinità, anche in proposizioni non contenenti un comparativo.

<sup>156</sup> *sat*: forma abbreviata di *satis*, preferita per ragioni metriche.

<sup>157</sup> *hicin*: dimostr. formato da *hic* + *ce* + *ne* apocopato. Cfr. n.64.

<sup>158</sup> *in portu navigo*: metafora che vuol esprimere la tranquillità di Simone, avvicinata a quella della nave nel porto, al sicuro dalle tempeste. Il paragone della vita umana con la navigazione è un *topos* letterario del mondo classico, dal celebre fr. 326 LP di Alceo agli svariati esempi nella commedia.

## LESBIA - SIMO - DAVOS

**LE.** Adhuc, Archylis, quae adsolent quaeque oportent  
 signa esse ad salutem, omnia huic esse video.  
 nunc primum fac istaec ut lavet;<sup>159</sup> post deinde,  
 quod iussi dari bibere et quantum imperavi,  
 date; mox ego huc revortor.<sup>160</sup> 485  
 per ecastor scitus puer est natus Pamphilo.  
 deos quaeso<sup>161</sup> ut sit superstes, quandoquidem ipsest ingenio bono,  
 quomque huic est veritus optumae adulescenti facere iniuriam. -  
**SI.** vel hoc quis non credat, qui te norit, abs te esse ortum? **DA.** quidnam id est?  
**SI.** non imperabat coram quid opus facto essetpuerperae, 490  
 sed postquam egressast, illis quae sunt intus clamat de via.  
 o Dave, itan contemnor abs te? aut itane tandem idoneus  
 tibi videor esse quem tam aperte fallere incipias dolis?<sup>162</sup>  
 saltem accurate, ut metui videar certe, si resciverim.  
**DA.** certe hercle nunc hic se ipse fallit, haud ego. **SI.** edixin tibi, 495  
 interminatus sum ne faceres? num veritus? quid re tulit?<sup>163</sup>  
 credon tibi hoc nunc, peperisse hanc e Pamphilo?  
**DA.** teneo quid erret et quid agam habeo. **SI.** quid taces?  
**DA.** quid credas? quasi non tibi renunciata sint haec sic fore.  
**SI.** mihin quisquam? **DA.** eho an tute intellexti [hoc] adsimularier? **SI.** inrideor. 500  
**DA.** renuntiatumst; nam qui<sup>164</sup> istaec tibi incidit suspicio?  
**SI.** qui? quia te noram. **DA.** quasi tu dicas factum id consilio meo.  
**SI.** certe enim scio. **DA.** non satis me pernosti etiam qualis sim, Simo.  
**SI.** egon te? **DA.** sed siquid tibi narrare ocepi, continuo dari  
 tibi verba censes. **SI.** falso!<sup>165</sup> **DA.** itaque hercle nil iam muttire audeo. 505  
**SI.** hoc ego scio unum, neminem peperisse hic. **DA.** intellexti;  
 sed nilo setius referetur mox huc puer ante ostium.  
 id ego iam nunc tibi, ere, renuntio futurum, ut sis sciens,

<sup>159</sup> *fac istaec ut lavet*: l'espressione ricalca quella del modello menandro, riferita da Donato (fr. 36 Kö): *louísat autèn autika*.

<sup>160</sup> *Adhuc... revortor*: i vv. 481-5 costituiscono uno dei due *cantica* della commedia, parti cantate con accompagnamento musicale (cfr. *Introd.*, cap. I). Ne fa fede il metro, che esce dal consueto schema giambico-trocaico: i vv. 481-4 sono infatti tetrametri bacchiaci, il 485 è un dimetro giambico catalettico.

<sup>161</sup> *quaeso*: qui il verbo mantiene l'originario valore di "chiedere, pregare"; cfr. n.13.

<sup>162</sup> *dolis*: pleonastico, data la presenza di *fallere*, che già presuppone il ricorso all'inganno. È stilema del linguaggio parlato.

<sup>163</sup> *quid re tulit*: equivale a *quid profuit*.

<sup>164</sup> *qui*: per *quomodo*; cfr. n.32.

<sup>165</sup> *falso*: caso di ironia, figura di spostamento semantico consistente nell'usare un termine di senso opposto a quello che s'intende affermare. Per l'espressione *verba dare* cfr. n.72.

ne tu hoc posterius dicas Davi factum consilio aut dolis.  
 prorsus a me opinionem hanc tuam esse ego amotam volo. 510  
**SI.** unde id scis? **DA.** audivi et credo: multa concurrunt simul  
 qui<sup>166</sup> coniecturam hanc nunc facio. iam prius haec se e Pamphilo  
 gravidam dixit esse: inventumst falsum. nunc, postquam videt  
 nuptias domi adparari, missast ancilla ilico<sup>167</sup>  
 obstetricem accersitum ad eam et puerum ut adferret simul. 515  
 hoc nisi fit, puerum ut tu videas, nil moventur nuptiae.  
**SI.** quid ais? quom intellexeras  
 id consilium capere, quor non dixti extemplo Pamphilo?  
**DA.** quis igitur eum ab illa abstraxit nisi ego? nam omnes nos quidem  
 scimus quam misere hanc amarit:<sup>168</sup> nunc sibi uxorem expetit. 520  
 postremo id mihi da negoti; tu tamen idem has nuptias  
 perge facere ita ut facis, et id spero adiuturos deos.  
**SI.** immo abiintro: ibi me opperire et quod parato opus est para. - <sup>169</sup>  
 non impulit me haec nunc omnino ut crederem;  
 atque haud scio an quae dixit sint vera omnia, 525  
 sed parvi pendo: illud mihi multo maxumumst<sup>170</sup>  
 quod mihi pollicitust ipse gnatus. nunc Chremem  
 conveniam, orabo gnato uxorem:<sup>171</sup> si impetro,  
 quid alias malim quam hodie has fieri nuptias?  
 nam gnatus quod pollicitust, haud dubiumst mihi, id 530  
 si nolit, quin eum merito possim cogere.  
 atque adeo in ipso tempore eccum<sup>172</sup> ipsum obviam.

### SIMO - CHREMES

**SI.** Iubeo Chremetem...<sup>173</sup> **CH.** o te ipsum quaerebam. **SI.** et ego te. **CH.** optato advenis.  
 aliquot me adierunt, ex te auditum qui aibant hodie filiam  
 meam nubere tuo gnato; id viso tune an illi insaniant. 535

<sup>166</sup> *qui*: ha valore strumentale (*quo*); cfr. n.32.

<sup>167</sup> *ilico*: cfr. n.51.

<sup>168</sup> *amarit*: forma sincopata per *amaverit*.

<sup>169</sup> *parato... para*: poliptoto. Insolita è la costruzione di *opus est* con il participio perf. passivo.

<sup>170</sup> *mihi... maxumumst*: stile fortemente allitterante. L'impiego dell'avv. *multo* come rafforzativo del superlativo proviene dal linguaggio parlato.

<sup>171</sup> *orabo... uxorem*: espressione brachilogica, che sottintende *ut det*.

<sup>172</sup> *eccum*: l'avv. *ecce*, nel linguaggio popolare della commedia, assume anche la forma aggettivale (es. *eccam, eccas, eccos* ecc.), che si è originata dalla fusione di *ecce* (di incerto etimo) con la forma arcaica del dimostrativo *hic*; così *eccum* viene da *ecce* + *\*hom* (= *hunc*).

<sup>173</sup> *Iubeo Chremetem*: sott. *salvere*; ma la formula di saluto è interrotta dal brusco intervento di Cremete.

**SI.** ausculta pauca: et quid ego te velim et tu quod quaeris scies.  
**CH.** ausculto: loquere quid velis.

**SI.** per te deos oro et nostram amicitiam, Chreme,  
 quae incepta a parvis cum aetate adcrevit simul,  
 perque unquam gnatam tuam et gnatum meum, 540  
 quous tibi potestas summa servandi datur,  
 ut me adiuves in hac re atque ita uti nuptiae  
 fuerant futurae, fiant.<sup>174</sup> **CH.** ah ne me obsecra:  
 quasi hoc te orando a me impetrare oporteat.  
 alium esse censes nunc me atque olim quom dabam? 545  
 si in remst utrique ut fiant, accersi iube:  
 sed si ex ea re plus malist quam commodi  
 utrique, id oro te in commune ut consulas,  
 quasi si illa tua sit Pamphilique ego sim pater.

**SI.** immo ita volo itaque postulo ut fiat, Chreme, 550  
 neque postulem abs te ni ipsa res moneat. **CH.** quid est?  
**SI.** irae sunt inter Glycerium et gnatum. **CH.** audio.  
**SI.** ita magnae ut sperem posse avelli. **CH.** fabulae!  
**SI.** profecto sic est. **CH.** sic hercle ut dicam tibi:  
 amantium irae amoris integratiost.<sup>175</sup> 555  
**SI.** em<sup>176</sup> id te oro ut ante eamus, dum tempus datur  
 dumque eius lubido oclusast contumeliis,  
 prius quam harum scelera et lacrumae confictae dolis  
 redducunt animum aegrotum<sup>177</sup> ad misericordiam,  
 uxorem demus. spero consuetudine et 560  
 coniugio liberali devinctum, Chreme,  
 dehinc facile ex illis sese emersurum malis.

**CH.** tibi ita hoc videtur; at ego non posse arbitror  
 neque illum hanc perpetuo habere neque me perpeti.  
**SI.** qui scis ergo istuc, nisi periculum<sup>178</sup> feceris? 565  
**CH.** at istuc periculum in filia fieri gravest.  
**SI.** nempe incommoditas denique huc omnis redit  
 si eveniat, quod di prohibeant, discessio.  
 at si corrigitur, quot commoditates vide:

---

<sup>174</sup> *fuerant... fiant*: le frequenti allitterazioni, in quest'ultima parte del discorso di Simone, tendono all'evidenziazione dei concetti ed al coinvolgimento emotivo dell'ascoltatore. Nell'espressione vi è anche il poliptoto fra i primi due termini.

<sup>175</sup> *amantium... integratiost*: espressione proverbiale, che ho tentato di rendere con un detto italiano in rima ad essa equivalente.

<sup>176</sup> *em*: cfr. n.113.

<sup>177</sup> *aegrotum*: lett. vale "malato", ma da questo concetto a quello di "innamorato" il passaggio semantico è agevole, poiché nel mondo greco (vari esempi dai lirici, ai tragici, agli epigrammisti) era tipico intendere l'amore come inguaribile malattia dell'animo.

<sup>178</sup> *periculum*: forma epentetica per *periculum* nel senso di "prova", che ricorre anche in *Heaut.* 221 ed *Eun.* 476. Per *qui* = *quomodo* cfr. n.32.

principio<sup>179</sup> amico filium restitueris, 570  
 tibi generum firmum et filiae invenies virum.  
**CH.** quid istic? si ita istuc animum inducti esse utile,  
 nolo tibi ullum commodum in me<sup>180</sup> claudier.  
**SI.** merito te semper maxumi feci, Chreme.  
**CH.** sed quid ais? **SI.** quid? **CH.** qui<sup>181</sup> scis eos nunc discordare inter se? 575  
**SI.** ipse mihi Davos, qui intumust eorum consiliis, dixit;  
 et is mihi persuadet nuptias quantum queam ut maturem.  
 num censes faceret,<sup>182</sup> filium nisi sciret eadem haec velle?  
 tute adeo iam eius audies verba. [heus] evocate huc Davom.  
 atque eccum<sup>183</sup> video ipsum foras exire. 580

### DAVOS - SIMO - CHREMES

**DA.** Ad te ibam. **SI.** quidnamst?  
**DA.** quor uxor non accersitur? iam advesperascit. **SI.** audin?  
 ego dudum non nil veritus sum, Dave, abs te ne faceres idem  
 quod volgus servorum solet, dolis ut me deluderet  
 propterea quod amat filius. **DA.** egon istuc facerem? **SI.** credidi,  
 idque adeo metuens vos celavi quod nunc dicam. **DA.** quid? **SI.** scies. 585  
 nam propemodum habeo iam fidem. **DA.** tandem cognosti qui siem?<sup>184</sup>  
**SI.** non fuerant nuptiae futurae.<sup>185</sup> **DA.** quid? non? **SI.** sed ea gratia  
 simulavi vos ut pertemptarem. **DA.** quid ais? **SI.** sic res est. **DA.** vide:  
 numquam istuc quivi ego intellegere. vah consilium callidum!  
**SI.** hoc audi: ut hinc te intro ire iussi, opportune hic fit mi obviam. **DA.** hem 590  
 numnam perimus? **SI.** narro huic quae tu dudum narrasti mihi.  
**DA.** quidnam audio? **SI.** gnatum ut det oro vixque id exoro.<sup>186</sup> **DA.** occidi. **SI.** hem  
 quid dixti? **DA.** optume inquam factum. **SI.** nunc per hunc nullast mora.

<sup>179</sup> *principio*: l'avverbio presupporrebbe un correlato *post* o *deinde*, che è invece omissio. L'irregolarità sintattica è da ricondurre al linguaggio parlato ed evidenzia la concitazione dello stato d'animo di Simone.

<sup>180</sup> *in me*: data la presenza del passivo *claudier* (= *claudi*, cfr. n.69), ci saremmo aspettati *a me*; forse è anche questo un influsso del *sermo familiaris*.

<sup>181</sup> *qui*: equivale a *quomodo*; cfr. n.32.

<sup>182</sup> *censes faceret*: costruzione paratattica propria del linguaggio parlato ed arcaico; in latino classico avremmo avuto *censes eum facturum esse*.

<sup>183</sup> *eccum*: cfr. n.172.

<sup>184</sup> *siem*: equivale a *sim*; cfr. n.78.

<sup>185</sup> *fuerant... futurae*: forma perifrastica frequente nella commedia (cfr. anche i perf. pass. in *fui* anzich, in *sum*), proveniente dalla lingua parlata. Si notino l'allitterazione ed il poliptoto.

<sup>186</sup> *oro... exoro*: l'annominazione riceve efficacia dallo scarto semantico tra i due verbi: il primo vale "pregare", il secondo "ottenere pregando".

**CH.** domum modo ibo, ut adparetur dicam,<sup>187</sup> atque huc renuntio. -  
**SI.** nunc te oro, Dave, quoniam solus mi effecisti has nuptias... 595  
**DA.** ego vero solus. **SI.** corrigere mihi gnatum porro enitere.<sup>188</sup>  
**DA.** faciam hercle sedulo.<sup>189</sup> **SI.** potes nunc, dum animus inritatus est.  
**DA.** quiescas. **SI.** age<sup>190</sup> igitur, ubi nunc est ipse? **DA.** mirum ni domist.  
**SI.** ibo ad eum atque eadem haec quae tibi dixi dicam idem illi. - **DA.** nullus sum.  
quid causaest quin hinc in pistrinum recta proficiscar via? 600  
nil est preci loci relictum: iam perturbavi omnia:  
erum fefelli; in nuptias conieci erilem filium;  
feci hodie ut fierent, insperante hoc atque invito Pamphilo.  
em astutias! quod si quiessem, nil evenisset mali.  
sed eccum<sup>191</sup> ipsum video: occidi. 605  
utinam mi esset aliquid hic quo nunc me praecipitem darem!

### PAMPHILVS - DAVOS

**PA.** Vbi illic est scelus<sup>192</sup> qui perdidit me? **DA.** perii. **PA.** atque hoc confiteor iure  
mi obtigisse, quandoquidem tam iners, tam nulli consili sum.  
servon fortunas meas me commisisse futtili!<sup>193</sup>  
ego pretium ob stultitiam fero: sed inultum numquam id auferet. 610  
**DA.** posthac incolumem sat scio [fore] me, nunc si devito hoc malum.  
**PA.** nam quid ego nunc dicam patri? negabon velle me, modo  
qui sum pollicitus ducere? qua audacia id facere audeam?<sup>194</sup>  
nec quid nunc me faciam scio. **DA.** nec mequidem, atque id ago sedulo.<sup>195</sup>

<sup>187</sup> *adparetur dicam*: altra costruzione paratattica propria della lingua parlata; in latino classico avremmo avuto l'acc. e l'infinito (o l'infinito semplice).

<sup>188</sup> *enitere*: vi è alternanza, in età arcaica e anche classica, per la desinenza della seconda persona singolare medio-passiva, fra *-re* (più antica) e *-ris* (di formazione più recente e popolare). Terenzio, forse per evitare la confusione con l'imperativo, impiega quasi sempre la prima forma, che restò prevalente nell'uso letterario almeno fino a Cicerone.

<sup>189</sup> *sedulo*: cfr. n.55.

<sup>190</sup> *age*: interiez. derivata dall'imper. di *ago*; cfr. n.103.

<sup>191</sup> *eccum*: cfr. n.172. Per *em* (v.604) cfr. n.113.

<sup>192</sup> *scelus*: termine metonimico, giacché designa qui non il misfatto ma il suo autore (lo *scelestus*, che è tale appunto perché commette *scelera*).

<sup>193</sup> *futtili*: era detto *futis* o *futtile* il vaso per l'acqua lustrale usato dai sacerdoti nei sacrifici (da *fundo*); il termine passò poi ad indicare i vasi che si rovesciano facilmente e quindi non riescono a lungo a contenere acqua. Così, in senso traslato, si finì per designare con questa parola le persone sciocche e prive di utilità.

<sup>194</sup> *audacia... audeam*: si noti la *figura etymologica*, a cui si affianca, per rendere più suggestiva l'espressione, il poliptoto *facere... faciam*.

<sup>195</sup> *sedulo*: cfr. n.55.

dicam aliquid me inventurum, ut huic malo aliquam productem moram. 615  
**PA.** oh! **DA.** visus sum. **PA.** eho dum, bone vir, quid ais? viden me consiliis tuis  
miserum inpeditum esse? **DA.** at iam expediam.<sup>196</sup> **PA.** expedies? **DA.** certe, Pamphile.  
**PA.** nempe ut modo. **DA.** immo melius spero. **PA.** oh tibi ego ut credam, furcifer?  
tu rem inpeditam et perditam<sup>197</sup> restituas? em quo fretus sim,  
qui me hodie ex tranquillissima re coniecisti in nuptias. 620  
an non dixi esse hoc futurum? **DA.** dixi.<sup>198</sup> **PA.** quid meritu's? **DA.** crucem.  
sed sine paullulum ad me redeam: iam aliquid dispiciam. **PA.** ei mihi,  
quom non habeo spatium ut de te sumam supplicium ut volo!  
namque hoc tempus praecavere mihi me, haud te ulcisci sinit.<sup>199</sup>

---

<sup>196</sup> *inpeditum... expediam*: entrambi i termini derivano da *pes, pedis* e significano il primo "mettere in ceppi" (*compedes*), il secondo liberare da essi; vi è quindi antitesi e annominazione.

<sup>197</sup> *inpeditam et perditam*: caso di paronomasia, figura sulla quale sono fondati molti dei giochi di parole presenti nel teatro comico latino.

<sup>198</sup> *dixi... dixti (= dixisti)*: poliptoto.

<sup>199</sup> *praecavere... sinit*: caso di zeugma, figura che consiste nel far dipendere da un solo verbo due costrutti che richiederebbero invece verbi diversi: *sinit* è infatti usato propriamente come reggente di *ulcisci*, ma non di *praecavere*, che avrebbe richiesto *cogit* o altro verbo equivalente.

## ACTVS IV

### DAVOS - CHARINVS - PAMPHILVS

<b>CH.</b> Hoccinest <sup>200</sup> credibile aut memorabile, tanta vecordia innata quoiquam ut siet <sup>201</sup> ut malis gaudeant atque ex incommodis alterius sua ut comparent commoda? ah idnest verum? immo id est genus hominum pessimum in denegando modo quis <sup>202</sup> pudor paullum adest;	625
post ubi tempus promissa iam perfici, tum coacti necessario se aperiant, et timent et tamen <sup>203</sup> res premit denegare; ibi tum eorum inpudentissima oratiost "quis tu es? quis mihi es? quor <sup>204</sup> meam tibi? heus proximus sum egomet mihi." at tamen: "ubi fides?" si roges, nil pudet hic, ubi opus [est]; illi ubi nil opust, ibi verentur. <sup>205</sup>	630
sed quid agam? adeon ad eum et cum eo iniuriam hanc expostulem? ingeram mala multa? atque aliquis dicat: "nil promoveris": multum: molestus certe ei fuero atque animo morem gessero.	635
<b>PA.</b> Charine, et me et te imprudens, nisi quid di respiciunt, perdidisti. <b>CH.</b> itane "imprudens"? tandem inventast causa: solvistis fidem. <b>PA.</b> quid "tandem"? <b>CH.</b> etiamnunc me ducere <sup>206</sup> istis dictis postulas? <b>PA.</b> quid istuc est? <b>CH.</b> postquam me amare dixi, complacitast tibi. heu me miserum qui tuom animum ex animo <sup>207</sup> spectavi meo!	638a
<b>PA.</b> falsus es. <b>CH.</b> non tibi sat esse hoc solidum visumst gaudium,	640
	645

<sup>200</sup> *hoccinest*: da hoc + ce + ne + est; cfr. n.64.

<sup>201</sup> *quoiquam... siet*: arcaismi per *cuiquam* e *sit*; cfr. n.78.

<sup>202</sup> *quis*: dativo plur. in luogo di *quibus* (da *queis*). È impiegato anche da scrittori arcaizzanti di epoca classica, come Sallustio e Tacito.

<sup>203</sup> *timent... tamen*: paronomasia.

<sup>204</sup> *quis... quis... quor*: l'anafora e l'allitterazione evidenziano la concitazione del parlante. Nell'ultima interrogativa sono omessi sia il verbo che l'oggetto (qualcosa come *sponsam dem* o simili).

<sup>205</sup> *nil pudet... verentur*: al termine del più lungo *canticum* della commedia (vv. 625-638a, formato soprattutto da cretici), abbiamo un verso retoricamente elaborato: all'anafora (*nil... nil*) ed al paragramma (*ubi... ibi*) si aggiunge infatti anche l'anadiplosi, la ripresa cioè dell'ultima parola (o gruppo di parole) di un colon all'inizio del successivo (*ubi opus est / ubi nil opust*).

<sup>206</sup> *me ducere*: come l'italiano "menare per il naso" o "portare in giro", così *duco*, tra gli altri significati, ha anche quello di "farsi beffe di qualcuno". Tale accezione è però presente quasi soltanto nei comici.

<sup>207</sup> *animum... animo*: poliptoto.

nisi me lactasses amantem et falsa spe produceres?  
habeas. **PA.** habeam? ah nescis quantis in malis vorser<sup>208</sup> miser  
quantasque hic suis consiliis mihi conflavit sollicitudines 650  
meus carnufex. **CH.** quid istuc tam mirumst de te si exemplum capit?  
**PA.** haud istuc dicas, si cognoris vel me vel amorem meum.  
**CH.** scio: cum patre altercasti dudum et is nunc propterea tibi  
suscenset nec te quivit hodie cogere illam ut duceres.  
**PA.** immo etiam, quo tu minus scis aerumnas meas, 655  
haec<sup>209</sup> nuptiae non adparabantur mihi  
nec postulabat nunc quisquam uxorem dare.  
**CH.** scio: tu coactus tua voluntate es. **PA.** mane:  
nondum scis. **CH.** scio equidem illam ducturum esse te.  
**PA.** quor me enicas? hoc audi: numquam destitit 660  
instare ut dicerem me ducturum patri;  
suadere orare<sup>210</sup> usque adeo donec perpulit.  
**CH.** quis homo istuc? **PA.** Davos. **CH.** Davos? **PA.** interturbat. **CH.** quam ob rem? **PA.**  
nescio;  
nisi mihi deos satis scio fuisse iratos qui auscultaverim.  
**CH.** factum hoc est, Dave? **DA.** factum. **CH.** hem quid ais? scelus! 665  
at tibi di dignum factis exitium duint!<sup>211</sup>  
eho dic mi, si omnes hunc coniectum in nuptias  
inimici vellent, quod nisi hoc consilium darent?  
**DA.** deceptus sum, at non defetigatus. **PA.** scio.  
**DA.** hac non successit, alia adoriemur via: 670  
nisi si id putas, quia primo processit parum,<sup>212</sup>  
non posse iam ad salutem convorti hoc malum.  
**PA.** immo etiam; nam satis credo, si advigilaveris,  
ex unis geminas mihi conficies nuptias.  
**DA.** ego, Pamphile, hoc tibi pro servitio debeo, 675  
conari manibus pedibus noctesque et dies,<sup>213</sup>  
capitis periculum adire, dum prosim tibi;  
tuomst, siquid praeter spem evenit, mi ignoscere.  
parum succedit quod ago? at facio sedulo.<sup>214</sup>

<sup>208</sup> *vorser*: arcaismo per *verser* (da *verso*). Ai tempi di Terenzio la pronunzia oscillava tra le due forme, entrambe attestate. Dice Quintiliano (*Instit. orat.* I, 7,25) che fu Scipione Africano a introdurre la forma in *ver-* (in *verto* e derivati) e a causarne l'affermazione.

<sup>209</sup> *haec*: femm. plur. riferito a *nuptiae*. È formato da *hae* + l'epidittica *ce* apocopata.

<sup>210</sup> *suadere orare*: infiniti descrittivi uniti per asindeto.

<sup>211</sup> *duint*: antica forma di ottativo da *do*, basata su di un tema *\*dou-* ampliato in *-i* (cfr. il greco *lú-oi-mi*). In epoca letteraria sopravvive per lo più in proverbi e formule d'augurio.

<sup>212</sup> *putas... parum*: verso fortemente allitterante.

<sup>213</sup> *manibus... dies*: l'espressione "con le mani e con i piedi" si è mantenuta anche in italiano, ad indicare lo sforzo tenace ed estremo (cfr. v.161). Si noti l'asimmetrico collegamento delle due coppie di concetti: nella prima c'è asindeto, nella seconda ridondanza di congiunzioni (*-que et*).

<sup>214</sup> *sedulo*: cfr. n.55.

vel melius tute reperi, me missum face.<sup>215</sup> 680  
**PA.** cupio: restitue in quem me accepisti locum.  
**DA.** faciam. **PA.** at iam hoc opust. **DA.** em.. sed mane; concrepuit a Glycerio ostium.  
**PA.** nil ad te. **DA.** quaero.. **PA.** hem nuncin<sup>216</sup> demum? **DA.** at iam hoc tibi inventum dabo.

### MYSIS - PAMPHILVS - CHARINVS - DAVOS

**MY.** Iam ubi ubi<sup>217</sup> erit, inventum tibi curabo et mecum adductum  
tuom Pamphilum: modo tu, anime mi, noli te macerare. 685  
**PA.** Mysis. **MY.** quis est? ehem, Pamphile, optume mihi te offers. **PA.** quid <id> est?  
**MY.** orare iussit, si se ames, era, iam ut ad sese venias:  
videre te ait cupere. **PA.** vah perii: hoc malum integrascit.<sup>218</sup>  
sicin me atque illam opera tua nunc miseros sollicitari!  
nam idcirco accersor nuptias quod mi adparari sensit. 690  
**CH.** quibus quidem quam facile potuerat quiesci, si hic quiesset!<sup>219</sup>  
**DA.** age, si hic non insanit satis<sup>220</sup> sua sponte, instiga. **MY.** atque edepol  
ea res est, proptereaue nunc misera in maerorest. **PA.** Mysis,  
per omnis tibi adiuro deos numquam eam me deserturum,  
non si capiundos mihi sciam esse inimicos omnis homines. 695  
hanc mi expetivi: contigit; conveniunt mores:<sup>221</sup> valeant  
qui inter nos discidium volunt: hanc nisi mors mi adimet nemo.  
**MY.** resipisco. **PA.** non Apollinis mage verum atque hoc responsumst.  
si poterit fieri ut ne<sup>222</sup> pater per me stetisse credat  
quo minus haec fierent nuptiae, volo; sed si id non poterit, 700  
id faciam, in proclivi<sup>223</sup> quod est, per me stetisse ut credat.  
quis videor? **CH.** miser, aequae atque ego. **DA.** consilium quaero. **PA.** forti's!  
scio quid conere. **DA.** hoc ego tibi profecto effectum reddam.

<sup>215</sup> *me missum face*: espressione tratta dal gergo militare, dove *missum facere* significava "congedare". La forma originaria di imperativo *face* (poi sostituito dalla tronca *fac*) è spesso preferita dai comici per ragioni metriche.

<sup>216</sup> *nuncin*: è formato da *num* + *ce* + *ne*. Va ricordato che il valore originario di *num* è temporale.

<sup>217</sup> *ubi ubi*: equivale a *ubicumque*.

<sup>218</sup> *integrascit*: il verbo, derivato dalla radice di *integer*, è una neoformazione terenziana ed impiegato solo in questo passo (*apax*).

<sup>219</sup> *quibus... quiesset*: verso di elevata fattura stilistica; alla forte allitterazione si unisce infatti anche il poliptoto *quiesci... quiesset* (= *quievisset*).

<sup>220</sup> *insanit satis*: forte omofonia fra i due termini (paronomasia). Si noti anche l'allitterazione *satis sua sponte*, che si ripropone anche al v. seguente (*misera... maerore... Mysis*).

<sup>221</sup> *expetivi: contigit; conveniunt mores*: tricolon asindetico e climax (le azioni espresse sono in ordine diacronico).

<sup>222</sup> *ut ne*: pleonastico; cfr. n.85. Per *haec* (v.700) cfr. n.209.

<sup>223</sup> *in proclivi*: espressione comune, che propriamente vale "in discesa"; in senso traslato è detta per designare cosa di facile realizzazione.

**PA.** iam hoc opus est. **DA.** quin iam habeo. **CH.** quid est? **DA.** huic, non tibi habeo, ne erres. **CH.** sat habeo. **PA.** quid facies? cedo.<sup>224</sup> **DA.** dies [hic] mi ut satis sit vereor 705  
ad agendum: ne vacuum esse me nunc ad narrandum<sup>225</sup> credas:  
proinde hinc vos amolimini; nam mi impedimento estis.  
pa. ego hanc visam. - **DA.** quid tu? quo hinc te agis? **CH.** verum vis dicam? **DA.** immo etiam:  
narrationis incipit mi initium. **CH.** quid me fiet?  
**DA.** eho tu inpudens, non satis habes quod tibi dieculam addo,<sup>226</sup> 710  
quantum huic promoveo nuptias? **CH.** Dave, at tamen... **DA.** quid ergo?  
**CH.** ut ducam. **DA.** ridiculum. **CH.** huc face ad me ut venias, siquid poteris.  
**DA.** quid veniam? nil habeo. **CH.** at tamen, siquid.<sup>227</sup> **DA.** age veniam. **CH.** siquid,  
domi ero.- **DA.** tu, Mysis, dum exeo, parumper me opperire hic.  
**MY.** quapropter? **DA.** ita factost opus. **MY.** matura. **DA.** iam inquam hic adero. 715

### MYSIS - DAVOS

**MY.** Nilne esse proprium quoiquam! di vostram fidem!<sup>228</sup>  
summum bonum esse erae putabam hunc Pamphilum,  
amicum, amatorem, virum in quovis loco  
paratum; verum<sup>229</sup> ex eo nunc misera quem capit  
laborem! facile hic plus malist quam illic boni. 720  
sed Davos exit. mi homo, quid istuc obsecrost?  
quo portas puerum? **DA.** Mysis, nunc opus est tua  
mihi ad hanc rem exprompta memoria atque astutia.  
**MY.** quidnam incepturu's? **DA.** accipe a me hunc ocus  
atque ante nostram ianuam adpone. **MY.** obsecro, 725  
humine? **DA.** ex ara hinc sume verbenas tibi  
atque eas substerne. **MY.** quam ob rem id tute non facis?  
**DA.** quia, si forte opus sit ad erum iurato<sup>230</sup> mihi  
non adposisse, ut liquido possim. **MY.** intellego;

<sup>224</sup> *cedo*: cfr. n.56

<sup>225</sup> *ad agendum... ad narrandum*: parallelismo, efficacemente evidenziato dall'omoioteleuto.

<sup>226</sup> *dieculam*: diminutivo ipocoristico di *dies*, già ricorrente in Plauto e che ritorna in Cicerone, *Ad Atticum* 5,21,13, dove *dieculam ducere* vale "prolungare i termini di un pagamento".

<sup>227</sup> *siquid*: sott. *habueris*, cioè "se avrai qualche idea per me". Per l'interiezione *age* cfr. n.103.

<sup>228</sup> *di vostram fidem*: l'accus. è retto da un sottinteso *oro*, *imploro* o sim. (cioè "vi supplico di aiutarmi").

<sup>229</sup> *amicum... verum*: passo stilisticamente elaborato: oltre alle figure foniche quali l'allitterazione ed il paragramma (*virum... verum*), notiamo infatti anche la presenza di un tricolon asindetico (*amicum, amatorem, virum*) a gradazione ascendente, i due primi termini del quale sono accomunati dalla *figura etymologica*.

<sup>230</sup> *iurato*: questo ablativo del partic. perf. di *iuro* (lett. "la cosa giurata", quindi il giuramento) è una congettura del Bentley, mentre quasi tutti i manoscritti hanno *iurandum*, accettato anche da Kauer e Lindsay; ma la correzione mi pare preferibile, perché nell'enunciato è opportuna la presenza di un ablativo in dipendenza da *opus est*. Da questo participio dipende l'infinitiva *non adposisse*, nella quale, con stilema del *sermo cotidianus* altrove già rilevato, è sottinteso il soggetto *me*.

nova nunc religio in te istaec incessit. cedo!<sup>231</sup> 730  
**DA.** move ocius te, ut quid agam porro intellegas.  
 pro Iuppiter! **MY.** quid est? **DA.** sponsae pater intervenit.  
 repudio quod consilium primum intenderam.  
**MY.** nescio quid narres. **DA.** ego quoque hinc ab dextera  
 venire me adsimulabo: tu ut subservias 735  
 orationi, ut quomque opus sit, verbis vide.  
**MY.** ego quid agas nil intellego; sed siquid est  
 quod mea opera opus<sup>232</sup> sit vobis, ut tu plus vides,  
 manebo, nequod vostrum remorer commodum.

### CHREMES - MYSIS - DAVOS

**CH.** Revortor, postquam quae opus fuere ad nuptias 740  
 gnatae paravi, ut iubeam accersi, sed quid hoc?  
 puer herclest. mulier, tun posisti hunc? **MY.** ubi illic est?  
**CH.** non mihi respondes? **MY.** nusquam est. vae<sup>233</sup> miserae mihi!  
 reliquit me homo atque abiit. **DA.** di vostram fidem,<sup>234</sup>  
 quid turbaest apud forum! quid illi hominum litigant! 745  
 tum annona carast. (quid dicam aliud nescio.)  
**MY.** quor tu obsecro hic me solam? **DA.** hem quae haec est fabula?  
 eho, Mysis, puer hic undest? quisve huc attulit?  
**MY.** satin sanu's<sup>235</sup> qui me id rogites? **DA.** quem ego igitur rogem  
 qui hic neminem alium videam? **CH.** miror unde sit. 750  
**DA.** dictura es quod rogo? **MY.** au! **DA.** concede ad dexteram.  
**MY.** deliras: non tute ipse?... **DA.** verbum si mihi  
 unum praeter quam quod te rogo faxis:<sup>236</sup> cave!  
 male dicis? undest? dic clare. **MY.** a nobis. **DA.** hahae!  
 mirum vero inpudenter mulier si facit 755  
 meretrix! **CH.** ab Andriast haec, quantum intellego.  
**DA.** adeon videmur vobis esse idonei  
 in quibus sic inludatis? **CH.** veni in tempore.  
**DA.** propera adeo puerum tollere hinc ab ianua.  
 mane: cave quoquam ex istoc excessis<sup>237</sup> loco! 760  
**MY.** di te eradicent! ita me miseram territas.

<sup>231</sup> *cedo*: cfr. n.56.

<sup>232</sup> *opera opus*: la *figura etymologica* determina un gioco di parole di piacevole effetto.

<sup>233</sup> *vae*: interiezione parallela al greco *ouai*, che è però attestata in epoca più tarda (dal Nuovo Testamento in poi). Può reggere sia il dativo che l'accusativo esclamativo.

<sup>234</sup> *di vostram fidem*: cfr. n.228.

<sup>235</sup> *satin sanu's*: arcaismi per *satisne sanus es*. Cfr. n. 47 e 84.

<sup>236</sup> *faxis*: è propriamente un antico ottativo aoristo sigmatico (da *fac* + *si* + *m*, di formazione analoga al greco *lú-sai-mi*), che si conservò fino all'età classica soprattutto nelle formule di preghiera e di scongiuro.

<sup>237</sup> *excessis*: cong. perf. È forma sincopata per *excesseris*.

**DA.** tibi ego dico an non? **MY.** quid vis? **DA.** at etiam rogas?  
cedo, quouium<sup>238</sup> puerum hic adposisti? dic mihi.  
**MY.** tu nescis? **DA.** mitte id quod scio: dic quod rogo. 765  
**MY.** vostri. **DA.** quous nostri? **MY.** Pamphili. **DA.** hem quid? Pamphili?  
**MY.** eho an non est? **CH.** recte ego has semper fugi nuptias.  
**DA.** o facinus animadvortendum! **MY.** quid clamitas?  
**DA.** quemne ego heri vidi ad vos adferri vesperi?<sup>239</sup>  
**MY.** o hominem audacem! **DA.** verum: vidi Cantharam 770  
suffarcinatam. **MY.** dis pol habeo gratiam  
quom in pariundo aliquot adfuerunt liberae.  
**DA.** ne illa illum haud novit quous causa haec incipit:  
"Chremes si positum puerum ante aedis viderit,  
suam gnatam non dabit": tanto hercle mage dabit.  
**CH.** non hercle faciet. **DA.** nunc adeo, ut tu sis sciens, 775  
nisi puerum tollis iam ego hunc in mediam viam  
provolvam teque ibidem pervolvam<sup>240</sup> in luto.  
**MY.** tu pol homo non es sobrius. **DA.** fallacia  
alia aliam<sup>241</sup> trudit: iam susurrari audio  
civem Atticam esse hanc. **CH.** hem. **DA.** "coactus legibus 780  
eam uxorem ducet." **MY.** au obsecro, an non civis est?  
**CH.** iocularium in malum insciens paene incidi.  
**DA.** quis hic loquitur? o Chreme, per tempus advenis:  
ausculta. **CH.** audivi iam omnia. **DA.** an<ne> haec tu omnia?  
**CH.** audivi,<sup>242</sup> inquam, a principio. **DA.** audistin, obsecro? hem 785  
scelera! hanc iam oportet in cruciatum hinc abripi.  
hic est ille: non te credas Davom ludere.  
**MY.** me miseram! nil pol falsi dixi, mi senex.  
**CH.** novi omnem rem. est Simo intus? **DA.** est. - **MY.** ne me attigas,<sup>243</sup>  
sceleste. si pol Glycerio non omnia haec... 790  
**DA.** eho inepta, nescis quid sit actum? **MY.** qui<sup>244</sup> sciam?  
**DA.** hic socer est. alio pacto haud poterat fieri  
ut sciret haec quae voluimus. **MY.** praediceres.  
**DA.** paullum interesse censes ex animo omnia,

<sup>238</sup> *quouium*: grafia arcaica di *cuium*, da *cuius, a, um*, aggettivo e pronome relativo e interrogativo (cfr. anche v.765) caduto in disuso in epoca classica. Famosa è la ripresa virgiliana in *Buc.* III,1 *cuium pecus*?

<sup>239</sup> *heri... vesperi*: verso fortemente allitterante e in cui compare anche l'omoioteleuto (*heri... adferri vesperi*). L'accentuazione degli elementi fonici serve a sottolineare il concetto espresso, richiamandovi l'attenzione di Cremete.

<sup>240</sup> *provolvam... pervolvam*: gioco di parole fondato sull'annominazione.

<sup>241</sup> *alia aliam*: poliptoto.

<sup>242</sup> *audivi*: è in anafora con il verso precedente e forma poliptoto con il seguente *audistin*.

<sup>243</sup> *attigas*: cong. pres. arcaico (attestato anche in Plauto) da *atingo* derivata però dal tema del perfetto *attigi*. La forma regolare, attestata dai codici, è *atingas*.

<sup>244</sup> *qui*: equivale a *quomodo*; cfr. n.32.

## CRITO - MYSIS - DAVOS

**CR.** In hac habitasse platea<sup>246</sup> dictumst Chrysidem,  
 quae sese inhoneste optavit parere hic ditias  
 potius quam honeste in patria pauper viveret:  
 eius morte ea ad me lege redierunt bona.  
 sed quos perconter video: salvete. **MY.** obsecro, 800  
 quem video? estne hic Crito sobrinus<sup>247</sup> Chrysidis?  
 is est. **CR.** o Mysis, salve! **MY.** salvos sis, Crito.  
**CR.** itan Chrysis? hem.<sup>248</sup> **MY.** nos quidem pol miseras perdidit.  
**CR.** quid vos? quo pacto hic? satine recte? **MY.** nosne? sic  
 ut quimus, aiunt,<sup>249</sup> quando ut volumus non licet. 805  
**CR.** quid Glycerium? iam hic suos parentis repperit?  
**MY.** utinam! **CR.** an nondum etiam? haud auspicato<sup>250</sup> huc me appuli;  
 nam pol, si id scissem, numquam huc tetulissem pedem. <sup>251</sup>  
 semper eius dictast esse haec atque habitast soror;  
 quae illius fuere possidet: nunc me hospitem 810  
 litis sequi<sup>252</sup> quam id mihi sit facile atque utile  
 aliorum exempla commonent. simul arbitror  
 iam aliquem esse amicum et defensorem ei; nam fere  
 grandicula iam profectast illinc: clamitent  
 me sycophantam,<sup>253</sup> hereditatem persequi 815  
 mendicum. tum ipsam despoliare non lubet.

<sup>245</sup> *paullum... industria*: Donato ci informa che nel modello di Menandro questa sentenza era affermativa, mentre in Terenzio è in forma interrogativa.

<sup>246</sup> *platea*: da qui deriva l'italiano "piazza". È grecismo (*plateia*).

<sup>247</sup> *sobrinus*: derivato da *sororinus* (da *soror*) è il cugino di secondo grado. Il termine è chiosato da Donato, che ne attesta la presenza anche in Menandro.

<sup>248</sup> *hem*: l'aposiopesi (o reticenza) consiste nell'interrompere un enunciato lasciandolo in sospeso o facendolo seguire da un pensiero diverso dal precedente. È impiegata di solito per non pronunciare termini volgari, eccessivi o di malaugurio; qui infatti Critone vuole evitare di riferirsi esplicitamente alla morte di Criside, sostituendo con l'interiezione un verbo come *perit* o *sim*.

<sup>249</sup> *aiunt*: il verbo rivela il carattere proverbiale della sentenza affermata, come in *Phorm.* 506: *id quod aiunt, auribus teneo lupum*.

<sup>250</sup> *haud auspicato*: termine ripreso dal linguaggio rituale. Prendere gli auspici era necessario quando si doveva prendere una decisione importante.

<sup>251</sup> *tetulissem*: piuccheperf. con tema del perf. raddoppiato da *fero* (per *tulisse*). In Terenzio tale arcaismo compare solo nell'*Andria*, qui ed al v.832, mentre è frequente in Plauto.

<sup>252</sup> *litis sequi*: espressione giudiziaria ricalcata sul greco (*diken diókein*).

<sup>253</sup> *sycophantam*: grecismo (*sykophántes*).

**MY.** o optume hospes! pol, Crito, antiquom obtines.<sup>254</sup>

**CR.** duc me ad eam, quando huc veni, ut videam. **MY.** maxume.

**DA.** sequar hos: nolo me in tempore hoc videat<sup>255</sup> senex.

---

<sup>254</sup> *antiquom obtines*: sott. *morem*, cioè "mantieni la tua antica indole".

<sup>255</sup> *nolo... videat*: costruzione paratattica propria della lingua parlata. In latino classico avremmo avuto *nolo me senem videre*.

## ACTVS V

### CHREMES - SIMO

<b>CH.</b> Satis, iam satis, Simo, spectata erga te amicitias mea; satis periculi incepti adire: orandi iam finem face. dum studeo obsequi tibi, paene inlusi vitam filiae.	820
<b>SI.</b> immo enim nunc quom maxume abs te postulo atque oro, Chreme, ut beneficium verbis initum dudum nunc re comprobēs.	
<b>CH.</b> vide quam iniquos sis prae studio: dum <sup>256</sup> id efficias quod lubet, neque modum benignitatis neque quid me ores cogitas: nam si cogites remittas iam me onerare iniuriis.	825
<b>SI.</b> quibus? <b>CH.</b> at rogitas? perpulisti me ut homini adulescentulo in alio occupato amore, abhorrenti ab re uxoria, <sup>257</sup> filiam ut darem in seditionem atque in incertas nuptias, eius labore atque eius dolore gnato ut medicarer tuo. impetrasti: incepti, dum res tetulit. nunc non fert: feras. <sup>258</sup> illam hinc civem esse aiunt; puer est natus; nos missos face. <sup>259</sup>	830
<b>SI.</b> per ego te deos oro, ut ne illis animum inducas credere, quibus id maxume utilest illum esse quam deterrumum. nuptiarum gratia haec sunt ficta atque incepta omnia. ubi ea causa quam ob rem <sup>260</sup> haec faciunt erit adempta his, desinent.	835
<b>CH.</b> erras: cum Davo egomet vidi iurgantem ancillam. <b>SI.</b> scio. <b>CH.</b> at vero vultu, quom ibi me adesse neuter tum praesenserant.	
<b>SI.</b> credo et id facturas Davos dudum praedixit mihi; et nescio qui id tibi sum oblitus hodie, ac volui, dicere. <sup>261</sup>	840

### DAVOS - CHREMES - SIMO - DROMO

**DA.** Animo nunciam otioso esse impero. **CH.** em Davom tibi!  
**SI.** unde egreditur? **DA.** meo praesidio atque hospitis. **SI.** quid illud malist?

---

<sup>256</sup> *dum*: ha valore condizionale ed equivale a *dummodo*.

<sup>257</sup> *re uxoria*: perifrasi che designa non tanto il matrimonio in sé quanto gli obblighi connessi alla vita coniugale.

<sup>258</sup> *fert: feras*: sapiente gioco di parole fondato sia sul poliptoto che sull'antanaclasi: il primo termine va infatti inteso nel senso di "consentire", il secondo in quello di "sopportare".

<sup>259</sup> *illam... face*: verso ad andamento asindetico, che unisce i pensieri in rapida consequenzialità. Per l'espressione *missos face* cfr. n.215.

<sup>260</sup> *causa quam ob rem*: costruzione tipica della lingua parlata; in latino classico avremmo *causa ob quam*.

<sup>261</sup> *qui... dicere*: per *qui* = *quomodo* cfr. n.32. Il costrutto che segue è insolito, perché *dicere* è riferito sia a *oblitus sum* che a *volui*, e *ac* comparativo presupporrebbe qualcosa che lo precedesse, come *aliter* o *alio modo feci* (o qualcosa di simile). Tutto ciò può spiegarsi con l'influsso del linguaggio popolare, evidente anche nel nesso paratattico *nescio... sum oblitus*, in luogo dell'interr. indir. di uso classico.

**DA.** ego commodiorem hominem adventum tempus<sup>262</sup> non vidi. **SI.** scelus, quemnam hic laudat? **DA.** omnis res est iam in vado.<sup>263</sup> **SI.** cesso adloqui? 845  
**DA.** erus est: quid agam? **SI.** o salve, bone vir. **DA.** ehem Simo, o noster Chreme, omnia adparata iam sunt intus. **SI.** curasti probe.  
**DA.** ubi voles accerse. **SI.** bene sane; id enimvero hinc nunc abest. etiam tu hoc respondes quid istic tibi negotist? **DA.** mihin? **SI.** ita.  
**DA.** mihin? **SI.** tibi ergo. **DA.** modo introii. **SI.** quasi ego quam dudum rogem. 850  
**DA.** cum tuo gnato una. **SI.** anne est intus Pamphilus? crucior miser! eho non tu dixisti esse inter eos inimicitias, carnufex?  
**DA.** sunt. **SI.** quor igitur hic est? **CH.** quid illum censes? cum illa litigat.  
**DA.** immo vero indignum, Chreme, iam facinus faxo<sup>264</sup> ex me audies. nescioquis senex modo venit, ellum,<sup>265</sup> confidens catus: 855  
quom faciem videas, videtur<sup>266</sup> esse quantivis preti: tristis severitas inest in voltu atque in verbis fides.<sup>267</sup>  
**SI.** quidnam adportat? **DA.** nil equidem nisi quod illum audivi dicere. **SI.** quid ait tandem? **DA.** Glycerium se scire civem esse Atticam. **SI.** hem Dromo, Dromo.<sup>268</sup> **DA.** quid est? **SI.** Dromo. **DA.** audi. **SI.** verbum si addideris..! 860  
Dromo.  
**DA.** audi obsecro. **DR.** quid vis? **SI.** sublimem intro rape hunc, quantum potest. **DR.** quem? **SI.** Davom. **DA.** quam ob rem? **SI.** quia lubet. rape inquam.  
**DA.** quid feci? **SI.** rape.  
**DA.** si quicquam invenies me mentitum, occidito. **SI.** nil audio.  
**DR.** ego iam te commotum reddam. **DA.** tamen etsi hoc verumst? **SI.** tamen. 865  
cura adservandum vinctum, atque audin? quadrupedem constringito.  
age nunciam: ego pol hodie, si vivo, tibi ostendam erum quid sit pericli fallere, et illi patrem. **CH.** ah ne saevi tanto opere. **SI.** o Chreme, pietatem gnati! nonne te miseret mei?  
tantum laborem capere ob talem filium! 870  
age Pamphile, exi Pamphile: ecquid te pudet?

262 *hominem adventum tempus*: tricolon asindetico. L'aggett. *commodiorem* è riferito a ciascun membro.

263 *in vado*: metafora tratta dal linguaggio marinaresco, ove significa "in porto", quindi al sicuro. Donato chiosa: proverbiale "*in vado*" *in tuto*. Del tutto analoga è l'espressione *in portu navigo* del v.480.

264 *facinus faxo*: caso di *figura etymologica*. La forma arcaica *faxo*, conservatasi con molti esempi nei comici, era un antico congiuntivo aoristo sigmatico composto in modo analogo al corrispondente greco (*fac-s-o* come *táxo*, cong. aor. di *táссо*, dal tema *tag-*). Il significato desiderativo di questa forma ne ha poi determinato il valore di futuro.

265 *ellum*: indica persona che s'intravede in lontananza. Deriva da *en* (interiezione, cfr. il gr. *én*) + *illum*.

266 *videas, videtur*: la forza espressiva del poliptoto è accresciuta dallo scarto semantico esistente tra la diatesi attiva e quella passiva del verbo. Si noti anche l'andamento allitterante del verso.

267 *severitas... fides*: la raffigurazione etica di Critone è resa suggestiva non solo dall'allitterazione, ma anche dalla disposizione chiastica dei termini che qualificano la serietà del suo aspetto e la lealtà delle sue parole.

268 *Dromo*: lo schiavo porta un nome greco (*Drómon*) che deriva dalla radice *drom-* di *trécho* ("correre"); si richiama quindi al tipo del *servus currens* della commedia tradizionale, dotato di spiccati tratti di comicità.

## PAMPHILVS - SIMO - CHREMES

**PA.** Quis me volt? perii, pater est. **SI.** quid ais, omnium...?<sup>269</sup> **CH.** ah rem potius ipsam dic ac mitte male loqui.  
**SI.** quasi quicquam in hunc iam gravius dici possiet.<sup>270</sup>  
 ain tandem, civis Glyceriumst? **PA.** ita praedicant. 875  
**SI.** "ita praedicant"? o ingentem confidentiam!  
 num cogitat quid dicat? num facti piget?  
 vide num eius color pudoris signum usquam indicat.  
 adeo inpotenti esse animo ut praeter civium  
 morem atque legem et sui voluntatem<sup>271</sup> patris 880  
 tamen hanc habere studeat cum summo probro!  
**PA.** me miserum! **SI.** hem modone id demum sensi, Pamphile?  
 olim istuc, olim<sup>272</sup> quom ita animum induxti tuom,  
 quod cuperes aliquo pacto efficiendum tibi,  
 eodem die istuc verbum vere in te accidit. 885  
 sed quid ego? quor me excrucio? quor me macero?  
 quor meam senectutem huius sollicito amentia?  
 an ut pro huius peccatis ego supplicium sufferam?  
 immo habeat, valeat, vivat<sup>273</sup> cum illa. **PA.** mi pater!  
**SI.** quid "mi pater"? quasi tu huius indigeas patris. 890  
 domus uxor liberi<sup>274</sup> inventi invito patre;  
 adducti qui illam hinc civem dicant: viceris.  
**PA.** pater, licetne pauca? **SI.** quid dices mihi? **CH.** at  
 tamen, Simo, audi. **SI.** ego audiam? quid audiam,<sup>275</sup>  
 Chreme? **CH.** at tandem dicat. **SI.** age dicat, sino. 895

---

<sup>269</sup> *omnium...*: aposiopesi (cfr. n.248), qui motivata dalla volontà di Simone di evitare un termine offensivo nei riguardi del figlio.

<sup>270</sup> *possiet*: arcaismo per *possit*. Cfr. n.78.

<sup>271</sup> *morem... legem... voluntatem*: il tricolon evidenzia la gravità della colpa di Panfilo enumerando le norme da lui trasgredite: l'usanza comune, la legge dello Stato (Simone non crede che Glicerio sia cittadina) e soprattutto la volontà del padre, situata in posizione conclusiva proprio per sottolinearne la preminenza sugli altri concetti; possiamo quindi ravvisare nel tricolon anche una gradazione ascendente (climax).

<sup>272</sup> *olim... olim*: anafora.

<sup>273</sup> *habeat, valeat, vivat*: questo tricolon asindetico, formato da congiuntivi esortativi accomunati anche dall'omoioteleuto, rappresenta con rara efficacia e immediatezza l'indignazione che si è impadronita dell'animo di Simone. Il particolare stato di alterazione psicologica del parlante, che non consente un impiego del tutto razionale dei mezzi espressivi, è inoltre indicato anche da un'altra raffinatezza stilistica: l'*hysteron proteron*, figura che consiste nella variazione dell'ordine logico dell'enunciato (*vivat* è infatti posposto a *valeat* che, come formula conclusiva, avrebbe dovuto occupare l'ultimo posto nel tricolon).

<sup>274</sup> *domus uxor liberi*: tricolon asindetico. Da notare l'espressione enfatica *liberi*, quando sappiamo che si tratta di un solo figlio; ma anche questo particolare è indicativo dello stato d'animo esagitato di Simone.

<sup>275</sup> *audiam... audiam*: epifora. I due congiuntivi sono dubitativi.

**PA.** ego me amare hanc fateor; si id peccarest, fateor<sup>276</sup> id quoque.  
 tibi, pater, me dedo: quidvis oneris impone, impera.  
 vis me uxorem ducere? hanc vis mittere? ut potero feram.  
 hoc modo te obsecro, ut ne credas a me adlegatum hunc senem:  
 sine me expurgem atque illum huc coram adducam. **SI.** adducas? **PA.** sine, pater. 900  
**CH.** aequom postulat: da veniam. **PA.** sine te hoc exorem. **SI.** sino.  
 quidvis cupio dum ne ab hoc me falli comperiar, Chreme.  
**CH.** pro peccato magno paullum supplici satis est patri.<sup>277</sup>

### CRITO - CHREMES - SIMO - PAMPHILVS

**CR.** Mitte orare. una harum quaevis causa me ut faciam monet,  
 vel tu vel quod verumst vel quod ipsi cupio<sup>278</sup> Glycerio. 905  
**CH.** Andrium ego Critonem video? certe is est. **CR.** salvos sis, Chreme.  
**CH.** quid tu Athenas insolens? **CR.** evenit. sed hicinest<sup>279</sup> Simo?  
**CH.** hic. **CR.** Simo... **SI.** men quaeris? eho tu, Glycerium hinc civem esse ais?  
**CR.** tu negas? **SI.** itane huc paratus advenis? **CR.** qua re? **SI.** rogas?  
 tune inpune haec facias? tune hic homines adulescentulos 910  
 inperitos rerum, eductos<sup>280</sup> libere, in fraudem inlicis?  
 sollicitando et pollicitando eorum animos lactas? **CR.** sanun es?  
**SI.** ac meretricios amores nuptiis conglutinas?  
**PA.** perii, metuo ut substet hospes. **CH.** si, Simo, hunc noris satis,  
 non ita arbitrere: bonus est hic vir. **SI.** hic vir sit bonus? 915  
 itane adtemperate evenit, hodie in ipsis nuptiis  
 ut veniret, antehac numquam? est vero huic credundum, Chreme.  
**PA.** ni metuam patrem, habeo pro illa re illum quod moneam probe.  
**SI.** sicophanta.<sup>281</sup> **CR.** hem. **CH.** sic, Crito, est hic: mitte. **CR.** videat qui siet.  
 si mihi perget quae volt dicere, ea quae non volt audiet.<sup>282</sup> 920  
 ego istaec moveo aut curo? non tu tuom malum aequo animo feras!  
 nam ego quae dico vera an falsa audierim iam sciri potest.  
 Atticus quidam olim navi fracta ad Andrum eiectus est  
 et istaec parva virgo. tum ille egens forte adplicat  
 primum ad Chrysidis patrem se. **SI.** fabulam inceptat. **CH.** sine. 925

<sup>276</sup> *fateor... fateor*: l'epanalessi (ripresa di uno stesso termine in periodi successivi) enfatizza il concetto espresso e sottolinea l'intensità della commozione di Panfilo nel momento in cui confessa al padre i sentimenti da cui è agitato il suo animo.

<sup>277</sup> *pro... patri*: tutto il verso è fortemente allitterante.

<sup>278</sup> *cupio*: insolita costruzione di questo verbo con il dativo (unico caso in Terenzio) e nell'accezione, altrettanto rara, di "voler bene".

<sup>279</sup> *hicinest*: pron. dimostr. composto da *hic + ce + ne + est*; cfr. n.64.

<sup>280</sup> *adulescentulos inperitos... eductos*: si noti il tricolon e l'omoioteleuto.

<sup>281</sup> *sycophanta*: cfr. n.253.

<sup>282</sup> *perget... audiet*: il chiasmo e l'antitesi palesano la ferma determinazione di Critone di reagire all'attacco di Simone.

**CR.** itane vero obturbat? **CH.** perge. **CR.** tum - is mihi cognatus fuit  
 qui eum recepit. ibi ego audivi ex illo sese esse Atticum.  
 is ibi mortuost. **CH.** eius nomen? **CR.** nomen tam cito? Phania?<sup>283</sup> **PA.** hem  
 perii! **CR.** verum hercle opinor fuisse Phanium; hoc certo scio,  
 Rhamnusium se aiebat esse. **CH.** o Iuppiter! **CR.** eadem haec, Chreme, 930  
 multi alii in Andro tum audivere. **CH.** utinam id sit quod spero! eho dic mihi,  
 quid eam tum? suamne esse aibat? **CR.** non. **CH.** quoiam<sup>284</sup> igitur? **CR.** fratris filiam.  
**CH.** certe meast. **CR.** quid ais? **SI.** quid tu ais? **PA.** arrige auris, Pamphile!  
**SI.** qui<sup>285</sup> credis? **CH.** Phania illic frater meus fuit. **SI.** noram et scio.  
**CH.** is bellum hinc fugiens meque in Asiam persequens proficiscitur: 935  
 tum illam relinquere hic est veritus. †<sup>286</sup> postilla nunc primum audio  
 quid illo sit factum. **PA.** vix sum apud me: ita animus commotust metu<sup>287</sup>  
 spe gaudio, mirando tanto tam repentino hoc bono.  
**SI.** ne<sup>288</sup> istam multimodis tuam inveniri gaudeo. **PA.** credo, pater.  
**CH.** at mi unus scrupulus etiam restat qui me male habet. **PA.** dignus es 940  
 cum tua religione, odium:<sup>289</sup> nodum in scirpo quaeris. **CR.** quid istuc est?  
**CH.** nomen non convenit. **CR.** fuit hercle huic aliud parvae. **CH.** quod, Crito?  
 numquid meministi? **CR.** id quaero. **PA.** egon huius memoriam patiar meae  
 voluptati obstare, quom ego possim in hac re medicari mihi?  
 heus, Chreme, quod quaeris, Pasibulast. **CH.** ipsa east. **CR.** east. 945  
**PA.** ex ipsa miliens audivi. **SI.** omnis nos gaudere hoc, Chreme,  
 te credo credere.<sup>290</sup> **CH.** ita me di ament, credo. **PA.** quod restat, pater...  
**SI.** iamdudum res redduxit me ipsa in gratiam. **PA.** o lepidum patrem!  
 de uxore, ita ut possedi, nil mutat Chremes? **CH.** causa optumast;  
 nisi quid pater ait aliud. **PA.** nempe id. **SI.** scilicet. **CH.** dos, Pamphile, est 950

283 *Phania*: vi è incertezza in questo verso per quanto riguarda la distribuzione delle battute. Kauer e Lindsay attribuiscono tutta la battuta *nomen tam cito... esse* (v.930) a Critone, ma è poco verosimile ch'egli pronunci lo sconcolato *perii* dell'inizio del v.929, che sarebbe per lui immotivato. È perciò opportuno, seguendo le indicazioni di altri studiosi, postulare la presenza qui di una battuta "a parte" di Panfilo, il quale, non avendo udito il nome Phania che Critone ha pronunciato sottovoce, e temendo che lo straniero non ricordi quel nome e si complichino perciò il processo di agnizione, si lascia andare alla triste esclamazione *hem perii!*, del tutto consona al suo carattere irresoluto. Critone poi, dopo un attimo di esitazione, si sente tornare la memoria e pronunzia a voce alta il nome di Fania.

284 *quoiam*: cfr. n.238.

285 *qui*: equivale a *quomodo*. Cfr. n.32.

286 *veritus*: c'è un guasto insanabile nel testo, come indica la *crux* apposta da Kauer e Lindsay; ma il senso non pare dubbio.

287 *commotust metu*: paronomasia. Il termine *metu*, inoltre, forma un tricolon asindetico con *spe* e *gaudio*, concetti disposti a climax o gradazione ascendente: secondo la consequenzialità logica, infatti, alla paura tien dietro la speranza e infine la gioia, con un processo psicologico che corrisponde essenzialmente allo sviluppo drammaturgico della commedia.

288 *ne*: asseverativo. Cfr. n.107.

289 *odium*: metonimia (astratto per il concreto).

290 *credo credere*: gioco di parole ottenuto mediante il poliptoto, che continua anche con il *credo* della seguente battuta di Cremete.

decem talenta. **PA.** accipio. **CH.** propero ad filiam. eho mecum, Crito; nam illam me credo haud nosse. - **SI.** quor non illam huc transferri iubes? **PA.** recte admones: Davo ego istuc dedam iam negoti. **SI.** non potest. **PA.** qui?<sup>291</sup> **SI.** quia habet aliud magis ex sese et maius. **PA.** quidnam? **SI.** vinctus est. **PA.** pater, non recte vinctust. **SI.** haud ita iussi.<sup>292</sup> **PA.** iube solvi, obsecro. 955 **SI.** age fiat. **PA.** at matura. **SI.** eo intro. **PA.** o faustum et felicem diem!<sup>293</sup>

### CHARINVS - PAMPHILVS - DAVOS

**CH.** Proviso quid agat Pamphilus. atque eccum.<sup>294</sup> **PA.** aliquis fors[itan] me putet non putare<sup>295</sup> hoc verum, at mihi nunc sic esse hoc verum lubet. ego deorum vitam propterea sempiternam esse arbitror quod voluptates eorum propriae sunt; nam mi immortalitas partast, si nulla aegritudo huic gaudio intercesserit. 960 sed quem ego mihi potissimum optem, nunc quoi haec narrem, dari? **CH.** quid illud gaudist? **PA.** Davom video. nemo est quem mallem omnium; nam hunc scio mea solide solum gavisurum gaudia.<sup>296</sup> **DA.** Pamphilus ubinam hic est? **PA.** Dave. **DA.** quis homost? **PA.** ego sum. 965 **DA.** o Pamphile. **PA.** nescis quid mi obtigerit. **DA.** certe; sed quid mihi obtigerit<sup>297</sup> scio. **PA.** et quidem ego. **DA.** more hominum evenit ut quod sim nanctus mali prius rescisceres tu quam ego illud quod tibi evenit boni.<sup>298</sup> **PA.** Glycerium mea suos parentis repperit. **DA.** factum bene. **CH.** hem. **PA.** pater amicus summus nobis. **DA.** quis? **PA.** Chremes. **DA.** narras probe. 970 **PA.** nec mora ullast quin eam uxorem ducam. **CH.** num illic somniat

<sup>291</sup> *qui*: qui equivale a *cur*. Cfr. n.32.

<sup>292</sup> *haud ita iussi*: c'è nel testo un gioco di parole fondato su un doppio senso. Panfilo ha detto che Davo "non è stato incatenato giustamente", intendendo che non avrebbe dovuto subire tale trattamento; Simone finge invece di intendere quel *recte* come *diligenter*, cioè "non è stato legato a dovere" e risponde quindi "non erano questi i miei ordini", perché in effetti aveva comandato a Dromone (v.865) di legarlo strettamente mani e piedi.

<sup>293</sup> *o faustum... diem*: accus. esclamativo. Nell'accostamento allitterante dei due aggettivi *faustus* e *felix*, inoltre, possiamo ravvisare una ripresa parodica della formula augurale, pronunciata nelle cerimonie religiose, *quod bonum faustum felix fortunatumque sit* (cfr. Cicerone, *De divin.* I,102). Tale procedimento, nella commedia, era già stato utilizzato da Plauto, e ricomparirà in Lucrezio, I,100.

<sup>294</sup> *eccum*: cfr. n.172.

<sup>295</sup> *putet non putare*: anche qui il poliptoto crea un vivace gioco di parole. Si noti anche l'epanalessi *verum... verum*.

<sup>296</sup> *solide... gaudia*: solitamente in Terenzio i versi conclusivi dei monologhi presentano una struttura retorica più complessa; sono qui individuabili, infatti, la paronomasia (*solide solum*) e la *figura etymologica* (*gavisurum gaudia*).

<sup>297</sup> *obtigerit... obtigerit*: l'epanalessi di ben tre parole rende più efficace e sarcastica la risposta di Davo.

<sup>298</sup> *quod sim nanctus mali... quod tibi evenit boni*: il parallelismo antitetico è inframezzato dai pronomi personali *tu* ed *ego*, che determinano la disposizione chiasmica dei membri dell'enunciato, di grande vigore espressivo.

ea quae vigilans voluit? **PA.** tum de puero, Dave... **DA.** ah desine!  
 solus es<sup>299</sup> quem diligent di. **CH.** salvos sum si haec vera sunt.  
 conloquar. **PA.** quis homost? Charine, in tempore ipso mi advenis.  
**CH.** bene factum. **PA.** audistin? **CH.** omnia. age, me in tuis secundis<sup>300</sup> respice. 975  
 tuos est nunc Chremes: facturum quae voles scio esse omnia.  
**PA.** memini: atque adeo longumst illum me exspectare dum exeat.  
 sequere hac me: intus apud Glycerium nunc est. tu, Dave, abi domum,  
 propera, accerse<sup>301</sup> hinc qui auferant. em quid stas? quid cessas? **DA.** eo.  
 ne exspectetis dum exeant huc: intus despondebitur; 980  
 intus transigetur siquid est quod restet. **Cantor.** plaudite!

---

299 *solus es*: accolgo la lezione *es* di alcuni manoscritti, mentre altri recano *est* (accettato da Kauer e Lindsay), intendendo così che Davo si riferisca al bambino definendolo amato dagli dèi. Ma mi sembra preferibile riferire il giudizio del servo a Panfilo stesso, ora tanto beneficiato dalla sorte, interpretandone così il pensiero: "non parlarmi del bambino, perché gli dèi hanno fatto tanta grazia a te da non poterne fare anche a lui".

300 *in tuis secundis*: sott. *rebus*, cioè "nella tua felicità".

301 *abi... propera, accerse*: tricolon.

Publio Terenzio Afro

ANDRIA

La ragazza di Andros

Introduzione, traduzione e note di MASSIMO ROSSI

Ai miei figli  
Alessandro e Costanza

## INTRODUZIONE

### 1. *Le rappresentazioni drammatiche a Roma.*

Narra lo storico Tito Livio che nell'anno 363 a.C., allo scopo di placare gli dei che avevano provocato in Roma lo scoppio di una pestilenza, furono fatti venire dall'Etruria degli attori che danzavano al suono del flauto e si muovevano con grazia e agilità; i giovani romani allora, evidentemente entusiasti da tali esibizioni, cominciarono ad imitare questa primitiva forma di mimo, accordando con la musica e la gestualità anche le scherzose battute che tra di loro si scambiavano.<sup>302</sup> Benché il passo liviano sia per più versi dibattuto e non troppo perspicuo per noi moderni, par chiaro che questo fu il primo tentativo di rappresentazione drammatica a Roma, antenato di quello che sarà poi il teatro vero e proprio. È comunque evidente che i Romani, che all'inizio furono soltanto una tra le tante popolazioni italiche, soggetta oltretutto all'influsso culturale di altri popoli sotto questo aspetto più progrediti, come gli Etruschi e i Greci delle colonie meridionali, non "inventarono" autonomamente alcuna forma di teatro, ma accolsero forme d'arte provenienti dall'esterno: oltre all'influenza etrusca attestata da Livio, occorre ricordare brevemente almeno altri due generi di rappresentazioni popolari provenienti dall'ambiente italico, che avranno poi considerevole importanza nella storia della Commedia latina: i Fescennini e l'Atellana. I primi, che prendono il nome dalla città di Fescennium nell'Etruria meridionale, consistevano in canti improvvisati, espressi certamente nella forma di battute scambievoli, eseguiti in campagna in occasione dei raccolti o delle feste agricole; il loro contenuto salace e osceno, di cui è testimonianza lo splendido adattamento letterario fattone da Catullo,<sup>303</sup> si spiega con il fine apotropaico di questi canti, destinati ad allontanare il malocchio e a conciliarsi la benevolenza degli dei, che restavano anch'essi - così si credeva - ammirati e divertiti dalle allusioni e dalle battute grossolane, non meno degli spettatori. Una forma più progredita, della quale tuttavia solo tardivamente si tentò una vera e propria elaborazione letteraria, è l'Atellana: proveniente dall'ambiente osco (il nome deriva dalla città di Atella in Campania), questa forma drammatica era costituita da farse, per lo più improvvisate o al massimo fondate su di un rudimentale copione, interpretate da un certo numero di maschere fisse, di alcune delle quali conosciamo il nome, come Pappus (il vecchio sciocco), Buccus (il chiacchierone), Dossennus (il gobbo furbo) e Maccus (il mangione). Introdotta a Roma, questa forma d'arte ebbe una maggiore dignità, come attesta sempre Livio nel capitolo sopracitato, giacché i giovani romani non permisero ch'essa fosse svilita dagli attori di professione (gli *histriones*), ma vollero rappresentarla in proprio; ciò può essere significativo per quanto concerne il problema della nascita della commedia latina, sulla quale i tipi fissi dell'Atellana, innestati nella tipologia già presente nella commedia greca, dovettero esercitare una notevole influenza: è altamente probabile, per citare un solo esempio, che Pappus abbia fornito non pochi tratti caratteriali e comportamentali a tante figure di *senes* del teatro romano arcaico.

Nonostante questi primi rudimentali tentativi non si ebbe a Roma, fino ad oltre la metà del III secolo a.C., alcuna vera e propria forma teatrale, nel senso che noi diamo a questo termine. Il fatto storico fondamentale, che portò ad un'evoluzione culturale senza precedenti, fu la conquista da parte romana delle colonie greche dell'Italia meridionale (l'occupazione di Taranto e delle colonie peninsulari è del 272 a.C., quella della Sicilia, in seguito alla prima guerra punica, è del 241 a.C.), ove la vita spirituale, connessa a quella della madrepatria, era molto intensa. Sebbene i contatti, se non altro di tipo diplomatico e commerciale, vi fossero

---

<sup>302</sup> Cfr. Livio, *Ab urbe condita*, VII,2.

<sup>303</sup> Cfr. Catullo, Carme 61, vv. 126-155.

stati anche in precedenza, la conquista delle colonie pose indubbiamente i Romani nella condizione di poter usufruire direttamente e continuativamente di un patrimonio culturale come quello greco, cui nessun altro del mondo antico poteva paragonarsi; è perciò comprensibile che i conquistatori, tanto militarmente e politicamente superiori ai Greci quanto inferiori culturalmente, si siano lasciati affascinare da un'arte così matura e perfetta, della quale il teatro costituiva un importante settore. È poi da tener presente che l'introduzione della letteratura greca a Roma, della quale quella latina all'inizio fu essenzialmente una riproduzione, corrisponde ad una ben precisa finalità di ordine politico, quella di conferire al popolo dominatore una certa dignità culturale, senza la quale mal si giustifica il potere medesimo: quella che i Romani chiamavano "pacificazione" del mondo, infatti, se priva di ogni supporto intellettuale, non si sarebbe differenziata, agli occhi dei vinti, da una qualsiasi invasione barbarica, cui prima o poi sarebbe stato necessario ribellarsi. Ma i Romani riuscirono a far accettare, oltre che ad imporre, il proprio dominio: e in questo processo di assimilazione dei popoli vinti non piccola parte ebbe la cultura, almeno fino all'età di Augusto. E fu il senso pratico, tipicamente romano, che fece capire ai dominatori come il potere non si possa mantenere soltanto con le armi.

L'adattamento del teatro greco al palcoscenico romano appare un fatto compiuto nell'anno 240 a.C., data fondamentale dalla quale si fa ufficialmente iniziare la letteratura latina vera e propria. In quell'anno Livio Andronico, un greco di Taranto portato come schiavo a Roma, vi fece rappresentare una *fabula*, cioè un'opera teatrale ripresa da un modello greco, forse semplicemente tradotta in latino o riadattata con qualche modifica; non sappiamo se si trattasse di una commedia o di una tragedia, ma è comunque importante rilevare come questa data rappresenti una pietra miliare nella storia della cultura latina, come quella che segna l'inizio di una effettiva attività teatrale in Roma.

Negli anni successivi al 240 le rappresentazioni drammatiche assunsero un carattere di continuità, e si estesero sia sul versante del teatro comico che di quello tragico. A seconda delle modalità di adattamento, si ebbero per la tragedia le denominazioni di *cothurnata* (dal coturno, tipico calzare degli attori del teatro greco) quando l'opera manteneva i caratteri originari dei modelli e aveva quindi per argomento il mito greco, e di *praetexta* o *praetextata* quando la tragedia, pur derivando nelle forme sempre dalle opere dei grandi tragici greci Eschilo, Sofocle ed Euripide, trattava episodi di mitologia o di storia romana. La stessa distinzione si ebbe nella commedia, ove alla *palliata* (dal *pallium*, un mantello greco) che manteneva nomi ed ambientazione greca, fa da contrappunto la *togata* (da *toga*, l'abito romano) che, pur essendo sempre legata ai modelli greci, si svolgeva in ambiente romano. Tra queste forme furono quelle di ambientazione greca (*cothurnata* e *palliata*) ad avere un maggiore sviluppo, essenzialmente per il motivo che a Roma non c'era affatto la stessa libertà di espressione di cui godevano gli autori greci, ed il controllo statale esercitato sulle opere letterarie induceva i drammaturghi ad usare estrema cautela nel riproporre sulle scene usanze, leggi ed istituzioni patrie, nella rappresentazione delle quali avrebbero potuto scorgersi allusioni o critiche compromettenti, molto più difficilmente individuabili invece con la copertura dell'ambientazione straniera. Nell'ambito della commedia, che è quello che qui c'interessa, composero esclusivamente *palliatae* i tre più grandi poeti comici della romanità: Plauto, Cecilio Stazio e Terenzio.<sup>304</sup>

La commedia romana non è quindi "originale" in senso moderno, non è cioè una creazione *ex novo*, ma ricava ambientazione, situazioni, schema compositivo e nomi dei

---

<sup>304</sup> Tito Maccio Plauto (255 ca. - 184 a.C.) nativo di Sarsina nell'antica Umbria (oggi in Emilia) e considerato dai più il maggiore dei comici latini, scrisse numerose commedie; ne restano a noi venti, più i frammenti di una ventunesima. Cecilio Stazio (255 ca. - 168 a.C.) era un Gallo insubro nativo di *Mediolanum* (Milano); di lui non si è conservata alcuna commedia intera, ma conosciamo i titoli di oltre 40 *palliatae* ed alcuni significativi frammenti.

personaggi da uno o più modelli greci. Pur senza entrare nella difficilissima e secolare questione dell'autonomia del teatro latino, di cui si parlerà più avanti a proposito del caso specifico di Terenzio (§ 4), possiamo affermare con sufficiente sicurezza che inizialmente la rielaborazione degli originali greci dovette consistere in una loro più o meno fedele traduzione in latino (avendo però cura di sopprimere o modificare quei particolari che, per il loro carattere tipicamente greco, non venivano ben compresi dal pubblico romano), mentre in seguito il perfezionamento delle tecniche e dello stile, la necessità di corrispondere alle aspettative di un uditorio molto diverso da quello dei modelli e la comparsa di autentiche individualità artistiche resero possibile il conseguimento di un certo grado di originalità, che non fu mai tuttavia assoluta e totale.

Il genere comico aveva conosciuto in Grecia due periodi di eccezionale splendore: quello della Commedia cosiddetta "Antica" (*Archaia*), coincidente all'incirca con il V secolo a.C. e di cui maggior esponente è Aristofane (ca. 445-380 a.C.), e quello della Commedia Nuova (*Nea*), fiorita tra il IV ed il III secolo e di cui maggior rappresentante è Menandro (342-292 a.C.). La Commedia antica, pur essendo un genere di grande valore artistico, era difficilmente "esportabile" in un contesto socio-culturale diverso da quello di provenienza, in quanto troppo legata all'*hic et nunc*: l'opera di Aristofane e degli altri comici antichi - in conformità alla concezione greca classica dell'arte come attività in funzione della polis - riproduce situazioni concrete e proprie dell'Atene del V secolo, con riferimenti a istituzioni, persone, movimenti culturali tipici di quell'epoca e quindi non più riproponibili (spesso nemmeno più comprensibili) in epoche e località diverse. La commedia di Menandro e degli altri autori della Nea (ricordiamo Difilo e Filemone, entrambi ateniesi e all'incirca contemporanei di Menandro) era invece universale, trattava problemi tipici dell'individuo in quanto tale, non conteneva più allusioni o riferimenti a personaggi o istituzioni di un determinato periodo; al centro di essa era posto l'uomo come depositario di passioni, sentimenti e idealità, secondo la nuova mentalità ellenistica che liberava l'individuo dai condizionamenti della religione e dello Stato. Per questo la commedia di Menandro, con i suoi personaggi tipici, ma calati nel quotidiano e per questo universali, era la più adatta per essere trasportata a Roma.

Lo schema compositivo della *palliata*, appunto perché riproduzione degli originali greci, si fonda su alcuni elementi stereotipi, riscontrabili cioè senza sensibili modifiche in tutte le opere. Il più rilevante tra questi è senza dubbio la tipicità dei personaggi, i quali, pur differenziandosi nel carattere e nelle azioni da commedia a commedia, possono ricondursi a determinate "categorie" fisse: c'è il vecchio padre, figura inizialmente comica poi rivalutata da Terenzio, il giovane innamorato che è disposto a tutto pur di ottenere la donna che desidera, il servo furbo che aiuta il padroncino a raggiungere il suo obiettivo, il lenone disonesto, il parassita ecc.; tra le figure femminili rivestono particolare rilievo quella della madre di famiglia e quella della cortigiana, avida e provocatrice ma anche buona e generosa (specie in Terenzio). La commedia si articola su di uno schema fisso di cinque atti,<sup>305</sup> nel quale è narrata una vicenda "borgnese": c'è un giovane innamorato di una ragazza (che può essere una buona figlia di famiglia ma anche una cortigiana) il quale non può momentaneamente ottenerla perché ostacolato da qualcuno o da qualcosa, come ad esempio il padre o il suocero che si oppongono, la mancanza del denaro necessario per riscattare la ragazza schiava o prigioniera ecc. La figura del servo astuto, specie in Plauto, è la chiave di volta per la risoluzione dell'intera vicenda: con i suoi raggiri e le sue trovate egli riuscirà, quasi sempre a spese di

---

<sup>305</sup> La divisione in atti è attestata per la Commedia greca. Per quanto concerne invece la *palliata* gli studi della critica più recente sembrano aver dimostrato che sia Plauto che Terenzio componevano le loro commedie sotto forma di *opus continuum*, cioè tutte di seguito, e che solo più tardi, per analogia con i modelli, sia stata introdotta la divisione in atti ad opera dei grammatici.

qualche babbeo che viene raggirato, a rimuovere gli ostacoli e a coronare il sogno d'amore del padroncino; così si arriva allo scioglimento dell'intreccio ed all'immane lieto fine.

All'interno di questo schema compositivo fisso vi sono poi altre situazioni convenzionali, derivate anch'esse dai modelli greci e utilizzate con una certa frequenza, specie da Terenzio: c'è il motivo del giovane che si arruola come soldato mercenario per sfuggire a difficili situazioni in patria (*Heautontimorumenos*), quello della ragazza che è stata violentata prima delle nozze dal giovane protagonista della commedia che poi la sposerà (*Hecyra* e *Adelphoe*), quello del riconoscimento finale, per cui si viene a scoprire la vera identità di alcuni personaggi prima diversamente considerati (*Andria* e *Phormio*) e così via. Tutti questi elementi stereotipi, tuttavia, non escludono l'originalità delle singole commedie, le quali, pur rispettando lo schema compositivo d'insieme, presentano tematiche e sviluppi volta per volta differenziati, sui quali può incentrarsi la comicità e l'attenzione degli spettatori: la figura del vecchio Euclione nell'*Aulularia* plautina, per esempio, presenta molti tratti convenzionali e comuni ad altre commedie, ma la sua maniacale avarizia, che prelude a situazioni grottesche, è sua caratteristica esclusiva. È inoltre da osservare che il substrato greco su cui si basa la *palliata* non è riprodotto specularmente in ogni sua parte: un importante elemento che viene soppresso dai comici latini è quello corale, del quale non abbiamo attestazioni (tranne due casi controversi in Plauto), mentre sappiamo che nella Commedia Nuova il coro effettuava regolarmente intermezzi di danza tra un atto e l'altro. La soppressione del coro fu però compensata dall'introduzione di parti cantate (i cosiddetti *cantica*) eseguite con l'accompagnamento del flauto, che si alternavano con le parti recitate (i *deverbia*), ciò che comportava una polimetria senza dubbio maggiore rispetto agli originali greci; è da notare, tuttavia, che da Plauto a Terenzio l'incidenza delle parti liriche andò progressivamente riducendosi.

Le rappresentazioni drammatiche a Roma - come in Grecia - avevano un carattere statale, e venivano organizzate in occasione di determinate feste religiose, i *ludi*, in onore di alcune divinità. Le festività più importanti, quelle in cui avevano luogo rappresentazioni teatrali, erano le seguenti: i *ludi Megalenses*, in onore della *Magna Mater*, che erano celebrati in aprile; i *ludi Apollinares* in onore di Apollo (luglio); i *ludi Romani* in onore di Giove Ottimo Massimo, che si celebravano nel Circo Massimo in settembre; infine i *ludi plebeii*, anch'essi in onore di Giove Ottimo Massimo, che si svolgevano in novembre. L'organizzazione dei giochi e quindi anche delle rappresentazioni teatrali era affidata agli edili curuli, i quali spendevano in tali occasioni una somma di denaro messa a disposizione dal Senato; abbiamo però notizia che alcuni di essi, a scopo di propaganda elettorale, avevano l'abitudine di provvedere personalmente alle spese. Gli edili compravano la *fabula* dal capocomico (il capo del *grex* o compagnia teatrale) il quale a sua volta l'aveva acquistata dall'autore; è questa però una questione controversa, perché un luogo di Terenzio<sup>306</sup> farebbe pensare che i magistrati acquistassero il copione direttamente dall'Autore. Il pubblico non pagava alcun biglietto d'ingresso allo spettacolo, né era vincolato da particolari obblighi o doveri verso la rappresentazione: poteva accadere benissimo - come in effetti accadde all'*Hecyra* di Terenzio - che nel bel mezzo della rappresentazione gli spettatori abbandonassero in massa il proprio posto per andare a seguire un altro spettacolo, come un incontro di pugilato, un funambolo o altro che fosse. Ciò poteva avvenire perché la concezione che i Romani avevano del teatro, benché esso fosse ancora legato alle cerimonie del culto, era ben diversa da quella greca, per la quale la rappresentazione drammatica costituiva un momento essenziale di aggregazione religiosa, politica e sociale; il pubblico di Roma invece, formato in larghissima parte da persone di scarsa cultura, non andava molto al di là della fruizione del puro e semplice aspetto ludico, pur potendosi parlare di una certa evoluzione culturale dai tempi di Nevio e Plauto a quelli di Terenzio. Né va dimenticato che,

---

<sup>306</sup> V. *Hecyra*, prol. I, v.7.

soprattutto presso le classi socialmente elevate, il mestiere di attore o di capocomico era considerato indegno di un cittadino romano, e che quindi queste professioni erano esercitate quasi esclusivamente da schiavi o liberti. Nulla è rimasto quindi dell'antica valenza politico-sacrale del teatro attico; a Roma il pubblico, in cui confluivano persone d'ogni specie comprese donnette chiacchierone e balie con bambini piangenti,<sup>307</sup> si disponeva in modo disordinato e tumultuoso, e c'era un bel da fare per ottenere e mantenere il silenzio: di ciò sono testimonianza i frequenti appelli agli spettatori perché prestino attenzione alla rappresentazione, che vediamo nei prologhi di Plauto e di Terenzio e di cui invece non c'è traccia nella commedia greca.

La compagnia teatrale (*grex*) era composta da poche persone (quattro o cinque attori al massimo) che generalmente ricoprivano più parti nella commedia; un numero maggiore non era necessario, dato che i dialoghi a quattro o cinque erano abbastanza rari. Le parti femminili, come già avveniva in Grecia, erano interpretate da uomini; soltanto in epoca molto tarda, per analogia con il mimo a cui partecipavano le donne (*mimae*) si cominciò a far recitare anche attrici. È ormai accertato, dopo le ricerche approfondite di alcuni studiosi, che gli attori portavano la maschera, conformemente all'uso greco; di essa vi era necessità sia per motivi di amplificazione acustica sia per nascondere il volto dell'attore nel caso ch'egli dovesse interpretare più parti e impersonare quindi personaggi diversi per sesso, età o estrazione sociale. Nel teatro di Terenzio, inoltre, non essendo prevista nel prologo la presentazione dei personaggi, le maschere aiutavano ad identificare il "tipo" o categoria a cui il personaggio entrato in scena apparteneva: questo perché le maschere erano diverse a seconda dei tipi (giovane, vecchio, cortigiana ecc.). I costumi degli attori erano modellati su quelli greci: l'abito generalmente indossato era un largo mantello (il *pallium*), che variava di colore a seconda della condizione del personaggio; i soldati, inoltre, portavano la spada ed un mantello militare più corto, la clamide.

La scenografia era semplicissima e fondata anch'essa su convenzionalità: si rappresentava generalmente la pubblica via di una città greca (quasi sempre Atene), e sullo sfondo erano visibili due o tre case appartenenti ai protagonisti della commedia; molto raramente si poteva rappresentare un tempio o un bosco sacro. L'uscita a destra degli spettatori conduceva al centro cittadino (il Foro, corrispondente all'agorà greca), quella a sinistra in campagna o al porto. Le rappresentazioni si svolgevano in pieno giorno e mancava quindi ogni effetto luminoso. La mancanza di sipario, inoltre, impediva i cambiamenti scenografici, che comunque non erano richiesti nel teatro classico: secondo la ben nota convenzione delle "unità aristoteliche", rispettate anche dai drammaturghi greci, l'azione della commedia doveva svolgersi tutta nello stesso luogo e non superare l'arco di una giornata. Unica eccezione a questa regola pare essere l'*Heautontimorumenos* di Terenzio, ove trascorre una notte tra il termine del secondo atto e l'inizio del terzo.

Le prime rappresentazioni drammatiche a Roma dovettero avvenire all'aperto, su di un rudimentale palcoscenico costituito da assi di legno; tuttavia già all'epoca di Plauto dovevano esistere impianti fissi, sia pur costruiti in legno, dato che si parla di spettatori che stanno seduti.<sup>308</sup> Vi è poi una notizia di Livio<sup>309</sup> che dice che nel 194 a.C. fu ordinato agli edili curuli di riservare sedili speciali per i senatori durante i *ludi Romani*; è del tutto verosimile che questo privilegio si riferisse anche alle rappresentazioni teatrali, cui dovevano quindi assistere spettatori seduti in varie file, qualcosa di corrispondente alla platea dei teatri moderni. Sappiamo anche che nel 154 a.C. il console P. Scipione Nasica bloccò il primo tentativo di

---

<sup>307</sup> V. Plauto, *Poenulus*, prol., vv. 16-39.

<sup>308</sup> V. Plauto, *Aulul.* 719, *Mil. Glor.* 79-82.

<sup>309</sup> V. Livio, XXXIV, 44,5.

costruire un teatro stabile in pietra, perché lo giudicava dannoso alla pubblica moralità;<sup>310</sup> ciò non deve stupire se si tiene conto del fatto che le classi conservatrici romane, specie nel II secolo a.C. che è l'età dei grandi mutamenti di costume a Roma, tentavano di bloccare qualunque iniziativa giudicata pericolosa per il *mos maiorum* e vista come potenziale disgregatrice dell'unità sociale e politica della repubblica. Il primo teatro in pietra fu fatto costruire a Roma soltanto nel 55 a.C. da Pompeo, accanto al tempio di Venere; la sua forma era semicircolare, a imitazione dei teatri greci, e poteva contenere circa diecimila spettatori.

## 2. La vita di Terenzio.

La nostra fonte principale per la biografia di Terenzio è la *Vita* del poeta scritta da Svetonio (storico dell'età traiano-adrianea), da lui inclusa nel *De viris illustribus* ed a noi nota attraverso la rielaborazione che il grammatico Elio Donato (IV secolo d.C.) ne fece nel suo prezioso commento alle commedie terenziane, a noi pervenuto. Questo documento è però in molti casi tutt'altro che chiaro, come dimostra il fatto che, nonostante le più svariate ipotesi formulate dalla critica, restano a tutt'oggi varie incertezze. Si comincia con la questione dell'anno di nascita del poeta e con quella della sua patria. La biografia svetonio-donatiana oscilla, nel primo caso, tra il 195 e il 185 a.C., incertezza questa derivante dal fatto che, collocando la morte di Terenzio nel 159 a.C., in alcuni codici si legge ch'egli era nel *quintum atque vigesimum annum*, in altri *quintum atque tricesimum*. Pur senza pretendere di risolvere definitivamente l'enigma, pare a me più verosimile la datazione più antica, perché altrimenti si dovrebbe ammettere che il drammaturgo avesse portato sulle scene la sua prima commedia, l'*Andria*, che è del 166 a.C. e che fu forse preceduta da altri tentativi, come mostra la sua tecnica drammatica già perfezionata, a soli diciotto anni, e che a quell'età egli fosse già entrato in contatto con le più nobili famiglie romane, lui che era un ex schiavo e per di più straniero. Per quanto attiene alla patria, la *Vita* lo dice nato a Cartagine, ma il suo *cognomen* di *Afer* farebbe pensare che fosse libico, non cartaginese, ché in tal caso si sarebbe chiamato *Poenus*; lo storico Fenestella (I sec. a.C.), inoltre, asseriva che Terenzio non poteva essere un prigioniero di guerra, perché tutta la sua vita si svolse tra la seconda e la terza guerra punica, né uno schiavo di stirpe africana, perché sino alla distruzione di Cartagine (146 a.C.) non vi furono relazioni commerciali fra Roma e le popolazioni africane. E allora? L'unica via d'uscita sembra quella di ritenere quest'ultima asserzione di Fenestella come non tassativa, nel senso che, considerati i traffici commerciali che i Romani già a quei tempi praticavano, sia stato possibile reperire sul mercato degli schiavi qualche giovane africano fuggito o rapito dalla propria patria: è ammissibile perciò che Terenzio, nato a Cartagine ma da genitori libici, sia giunto a Roma per questa via. Qui fu acquistato dal senatore Terenzio Lucano che in seguito, per la sua bellezza e per i suoi meriti culturali, lo affrancò; il poeta, com'era allora d'uso, mantenne il nome gentilizio del suo ex padrone, conservando però il cognome di *Afer* che indicava le sue origini.

Fu certamente l'altezza d'ingegno del giovane Terenzio che lo fece entrare in contatto con l'aristocrazia romana, ed in particolare con la nobile famiglia degli Scipioni, con la quale il poeta ebbe tanto stretta familiarità da far sorgere persino maligne dicerie sulla natura dei suoi rapporti con Scipione Emiliano e Caio Lelio. Nell'ambiente scipionico egli apprese quella raffinatezza di costumi e quella cultura dell'*humanitas*, imbevuta di spirito greco, che tanta parte ebbe nelle sue commedie; ed è probabile che per alcuni temi fondamentali dell'opera sua, come quello della solidarietà umana o quello del rapporto generazionale, Terenzio si sia giovato dei consigli dei suoi nobili amici e delle conversazioni realmente avvenute nella casa degli Scipioni. Ma ciò non autorizza certamente a prestar fede all'assurda

---

<sup>310</sup> V. Livio, *periochae* 48; Val. Max. II, 4,2.

diceria lanciata contro il poeta dai suoi avversari, ch'egli si sarebbe fatto aiutare da Scipione e da Lelio nel comporre le sue commedie, delle quali addirittura essi - secondo alcuni - sarebbero stati i veri autori: già il grammatico Santra, fiorito in età augustea, sosteneva che questa insinuazione era priva di fondamento, perché Scipione e Lelio erano più giovani di Terenzio, e non possono quindi essere loro gli *homines nobiles*, benemeriti nei confronti di tutto il popolo romano, cui il poeta allude nel prologo degli *Adelphoe*<sup>311</sup> come coloro che, a detta appunto dei suoi malevoli avversari, lo avrebbero aiutato; solo molti anni dopo il 160 a.C., anno di rappresentazione degli *Adelphoe*, Scipione e Lelio raggiunsero una siffatta posizione sociale.

Nel 166 a.C. Terenzio fece rappresentare la sua prima commedia, l'*Andria*. La *Vita* svetoniana, a tal proposito, ci riferisce un piacevole aneddoto: gli edili, poco fidandosi del giovane e sconosciuto drammaturgo, gli avrebbero ordinato di leggere la commedia a Cecilio Stazio, che era invece a quel tempo già anziano e celebre. Cecilio, che in quel momento stava pranzando, fece sedere Terenzio su di uno sgabello, ma poi, ascoltate le prime battute della commedia, lo invitò ad accomodarsi accanto a lui e ascoltò con grande ammirazione il resto dell'opera. L'aneddoto è grazioso, ma ben lungi dall'essere storicamente attendibile; ha piuttosto l'aria di essere una di quelle forzature, tipiche delle scuole di retorica, inventate allo scopo di avvicinare anche nella vita due personaggi vicini nell'arte (una storiella simile si raccontava anche dei poeti tragici Pacuvio e Accio), e la sua consistenza contrasta anche con la notizia antica secondo cui Cecilio Stazio sarebbe morto nel 168 a.C., cioè due anni prima della rappresentazione dell'*Andria*. L'unica possibilità di rendere verosimile l'episodio è quella affacciata dal Terzaghi,<sup>312</sup> il quale riteneva, analizzando il prologo dell'*Andria*, che il 166 fosse l'anno della seconda rappresentazione della commedia, non della prima, che avrebbe anche potuto aver luogo nel 168, quando Cecilio era ancora in vita; ma l'ipotesi dello studioso, a mio avviso, è utile soprattutto a confermare l'opportunità della scelta del 195 come anno di nascita del nostro poeta – che, se nato nel 185, avrebbe avuto sedici anni o poco più quando debuttò in teatro! – più che a dare credibilità ad una storiella che è di per sé poco credibile.

Nell'anno seguente a quello della rappresentazione dell'*Andria*, il 165 a.C., Terenzio presentò al pubblico l'*Hecyra*; ma la commedia fece fiasco, perché gli spettatori abbandonarono in massa il teatro per andare a vedere un incontro di pugilato e l'esibizione di un funambolo. Due anni dopo, nel 163 a.C., fu portata sulle scene l'*Heautontimorumenos*, e dopo altri due anni, nel 161 a.C., l'*Eunuchus* ed il *Phormio*, le due opere terenziane più legate alla tradizione comica. A proposito dell'*Eunuchus* è da sottolineare l'eccezionale successo che la commedia riscosse, inusitato oltretutto per il suo autore: fu replicata due volte nello stesso giorno, e fu pagata dagli edili ottomila sesterzi, una somma considerevole. Incoraggiato forse da questo successo, Terenzio tentò l'anno seguente di riproporre l'*Hecyra*, ma anche questa volta il pubblico abbandonò la scena dopo il primo atto, per seguire uno spettacolo di gladiatori; ci volle tutto l'impegno e l'ostinata diligenza del capocomico e grande attore Ambivio Turpione per riuscire finalmente, al terzo tentativo, a portare in fondo la rappresentazione di questa sfortunata commedia. Nello stesso anno 160 a.C., durante i giochi funebri in onore di L. Emilio Paolo, rappresentante di spicco della famiglia scipionica, fu portata in scena l'ultima commedia terenziana, gli *Adelphoe*.

Successivamente il poeta partì per un viaggio in Grecia. Può darsi che vi si recasse per sfuggire momentaneamente alle critiche malevole dei suoi avversari, ma è più probabile che il vero scopo del viaggio fosse quello di visitare i luoghi in cui le sue opere erano ambientate; egli inaugurò così una tradizione che avrà largo seguito (emblematico è il caso di Virgilio).

---

<sup>311</sup> V. *Adelphoe*, prolog., vv. 15-21.

<sup>312</sup> Cfr. N. Terzaghi, *Prolegomeni a Terenzio*, Torino 1931, p. 35 sg.

Giunto a destinazione, Terenzio raccolse – probabilmente nelle biblioteche ateniesi – un cospicuo materiale per i suoi lavori futuri, quelle commedie di Menandro, suo autore preferito, che dovevano costituire i modelli delle sue opere. Ma dalla Grecia non tornò più, e le sei commedie già rappresentate rimasero le uniche sue composizioni. Sulle circostanze della morte, avvenuta nel 159 o al più tardi nel 158 a.C., esistono due versioni riferite dalla *Vita* svetonio-donatiana, entrambe però prive di vero fondamento storico: secondo l'una di esse il poeta sarebbe morto in un naufragio durante il suo ritorno dalla Grecia con l'intero *corpus* delle commedie di Menandro; secondo l'altra invece, ancor più romanzesca, egli morì a Stinfalo, città dell'Arcadia, dopo essersi ritirato affranto dal dolore per aver perduto il suo prezioso bagaglio, che aveva mandato avanti con un'altra nave. Lasciò a Roma un modesto patrimonio: una piccola tenuta sulla via Appia, che si era certamente acquistata con i proventi della sua arte e che dovette poi costituire la dote per la sua unica figlia, andata sposa ad un cavaliere romano.

### 3. Il contenuto della commedia.

Tutte le commedie di Terenzio derivano da originali della Commedia Nuova greca: quattro di esse da Menandro (*Andria*, *Heautontimorumenos*, *Eunuchus*, *Adelphoe*) e due (*Hecyra* e *Phormio*) da Apollodoro di Caristo, un imitatore del grande ateniese vissuto probabilmente nella prima metà del III secolo a.C. Alcune di esse si rifanno ad un unico modello centrale, altre invece si avvalgono della tecnica della *contaminatio*, un procedimento che gli avversari del poeta criticavano aspramente, ma che già illustri predecessori avevano impiegato; esso consisteva nel non fondarsi su di un unico originale greco, ma introdurre all'interno del modello principale una o più scene tratte da un'altra opera, che poteva essere dello stesso o anche di altro autore. I tre casi noti, sebbene forse non unici, di *contaminatio* nelle commedie terenziane sono l'*Andria*, che fonde insieme due opere di Menandro, l'*Andria* e la *Perinthia*,<sup>313</sup> l'*Eunuchus* che deriva dalla commedia omonima di Menandro ma ricava le figure tipiche del soldato e del parassita da un'altra opera del medesimo autore, il *Kolax* (l'adulatore),<sup>314</sup> e gli *Adelphoe* che, pur essendo derivati dall'omonima commedia di Menandro, comprendono anche una scena tratta dai *Synapothnescontes* (coloro che muoiono insieme) di Difilo, scena che Plauto aveva lasciato intatta quando riprese questa opera per ricavarne i suoi *Commorientes*.<sup>315</sup> È bene sottolineare, una volta per tutte, che nessuno dei modelli greci utilizzati da Terenzio è a noi pervenuto, se non nella forma di scarsi frammenti, per cui risulta impossibile istituire un raffronto diretto tra il poeta latino ed i suoi originali.

L'*Andria* (la ragazza di Andros) prende il titolo da Criside, la bella cortigiana dell'isola di Andros che è venuta ad abitare ad Atene ed ha portato con sé un'altra ragazza, che tutti credono sua sorella e che ha nome Glicerio. Il giovane Panfilo, assieme ad un'allegre brigata di amici, frequenta spesso la casa di Criside e si innamora di Glicerio, dalla quale è ricambiato; e proprio nel giorno in cui s'immagina avvenire la vicenda della commedia, dalla loro relazione sta per nascere un bambino. Indotto dalla buona reputazione di Panfilo, il vecchio Cremete, padre di una ragazza in età da marito e con una cospicua dote, era venuto a proporre a Simone, padre di Panfilo, il matrimonio tra i loro figli: e le nozze erano state concordate. Ma di lì a poco, in occasione del funerale di Criside, Simone aveva scoperto la relazione tra suo figlio e Glicerio, e che i due vivevano ormai come marito e moglie. Quando

---

<sup>313</sup> V. *Andria*, prolog., vv. 9-14.

<sup>13</sup> V. *Eunuchus*, prolog., vv. 30-34.

<sup>315</sup> V. *Adelphoe*, prolog., vv. 6-11.

la cosa era giunta all'orecchio di Cremete, costui aveva ovviamente ritirato il proprio consenso al matrimonio; ma Simone, sia perché teneva particolarmente a queste nozze, sia per costringere Panfilo all'obbedienza, finge ora di voler realizzare ad ogni costo la cerimonia nuziale e ne ordina i preparativi. Queste nozze presunte spezzano due cuori: quello di Panfilo e quello di un suo amico, Carino, che è segretamente innamorato della figlia di Cremete. Il servo Davo, da sempre complice e consigliere di Panfilo, si accorge che le nozze sono finte e che manca il consenso di Cremete: esorta perciò il padroncino a non farvi opposizione, per mostrare così la sua devozione al padre e togliergli ogni motivo di risentimento. E Panfilo così agisce; ma la cosa si rivoltava a suo danno perché Cremete, convinto da Simone della docilità del figlio e del fatto che tra lui e Glicerio c'è aria di litigio, dà nuovamente il suo consenso al matrimonio. Intanto Glicerio ha partorito, e Davo intende servirsi del bambino per impedire ad ogni costo le nozze annunziate; lo prende, lo fa esporre dinanzi alla casa di Simone e all'arrivo di Cremete la serva Miside, lasciata lì da Davo a dover dare spiegazioni, informa il vecchio dell'accaduto: il bimbo è figlio di Glicerio e di Panfilo; e se è vero, come si va dicendo, che la ragazza è cittadina attica, la legge costringerà Panfilo a sposarla. Cremete, com'è naturale, ritira nuovamente il consenso alle nozze della figlia. Poi arriva sulla scena un nuovo personaggio, Critone di Andros, che porta notizie su Glicerio: ella non è sorella di Criside, ma una cittadina ateniese che da bambina fece naufragio su quell'isola mentre navigava con lo zio paterno. La scena finale di riconoscimento, tipica della commedia greca, fuga ogni dubbio: Critone fa il nome di Fania, che Cremete riconosce come suo fratello, e tutti i particolari sui tempi del viaggio e sulla bambina corrispondono. Glicerio quindi è non solo cittadina ateniese, ma addirittura figlia di Cremete; egli non ha alcuna difficoltà a concederla in moglie a Panfilo, mentre l'altra figlia, di nome Filumena, viene fatta sposare al suo spasimante Carino.

#### 4. Terenzio e i suoi modelli.

Come già accennato nei precedenti paragrafi, il teatro latino non può definirsi "originale" in senso totale, ma consiste in una reinterpretazione ed un adattamento di quello greco. Questo dato di fatto, ammesso del resto già dagli autori romani, ha condotto la critica filologica a valutare negativamente tale prodotto letterario, da sempre bollato con il marchio dell'"imitazione"; e se Plauto parzialmente si salvava, in virtù di una maggiore indipendenza dai modelli greci che gli veniva riconosciuta, per il povero Terenzio non c'è mai stata pietà. Già condannato da un giudizio antico probabilmente mal inteso, che veniva attribuito nientemeno che a Giulio Cesare<sup>316</sup> e che lo definiva *dimidiatus Menander*, cioè "Menandro a metà", a causa della sua minore incisività espressiva, il nostro Autore ha poi dovuto subire colpi terribili nei tempi moderni. La grande filologia tedesca dell'800, pesantemente influenzata dal mito romantico dell'artista "creatore", sdegnosamente contrapposto all'"imitatore", tendeva a svalutare *in toto* la letteratura latina nei confronti di quella greca, ma in modo particolare il teatro comico, considerato alla stregua di una semplice riproduzione priva di qualunque valore letterario. Sulla base di questo pregiudizio estetico idealistico, l'elevatezza artistica di un'opera era identificata con il suo grado di novità, come a dire che il prodotto letterario è valido e originale soltanto se non ha antecedenti o modelli, o nella misura in cui si discosta da questi, eliminando quanto più possibile ogni riferimento che provenga da una tradizione; nel caso specifico di Terenzio, inoltre, il giudizio di tale indirizzo critico è arrivato alla demolizione pressoché totale, data la sua conclamata aderenza agli originali greci e le notizie, spesso fraintese, tramandateci a questo riguardo dall'antichità. Va anche sottolineato che questa valutazione negativa è andata ben oltre il periodo classico del

---

<sup>316</sup> Riportato nella *Vita Terenti* svetonio-donatiana, cap. 7.

Romanticismo e della sua influenza sulla cultura europea, è anzi continuata anche per buona parte del nostro secolo: ne è esempio l'autorevole e perentoria disamina svolta da G. Jachmann,<sup>317</sup> che limita l'originalità di Terenzio al solo strumento della *contaminatio*. Né si può affermare che tali giudizi negativi siano stati espressi solo in ambito anglosassone, ché anche in Italia c'è stato chi se ne è fatto portavoce.<sup>318</sup>

La rivalutazione del nostro poeta, avviata nei primi decenni di questo secolo da qualche tentativo isolato di singoli studiosi,<sup>319</sup> ha compiuto una tappa fondamentale con l'autorevole saggio dedicato a questo problema da Benedetto Croce.<sup>320</sup> Il filosofo, a proposito della filologia ottocentesca, rilevava l'assurdità del pregiudizio che vorrebbe un'arte senza l'arte precedente, e aggiungeva che le opere del poeta latino avrebbero valore artistico anche s'egli si fosse limitato a tradurre semplicemente gli originali, perché anche soltanto per rendere in una lingua, in modo comprensibile ed anzi gradito ad un pubblico eterogeneo, le valenze contenutistiche ed espressive di un'altra, è necessaria una non indifferente sensibilità poetica. Del resto "si sa che le belle traduzioni non vengono al mondo senza un qualche spirito poetico che si disposi all'opera che ha dinnanzi e di sé la riscaldi".<sup>321</sup> Lo studio del Croce tuttavia, pur essendo splendido per l'efficacia dell'argomentazione e meritorio per aver ravvivato nel mondo degli studi l'interesse per questo problema, non poteva determinare un mutamento radicale nell'opinione generale che i filologi classici avevano di Terenzio, visto ancora molto più come traduttore che come vero poeta, proprio perché si trattava di un'analisi filosofica e non filologica: il Croce, in altre parole, non portava esempi concreti, né affrontava scientificamente il rapporto tra il drammaturgo romano ed i suoi modelli, ma superava tale rapporto in nome di una concezione idealistica della poesia come valida in sé e per sé, come emanazione dello spirito poetico, senza che ci si debba porre più di tanto la questione degli antecedenti letterari. È evidente che, in ambito strettamente filologico, tale giudizio non poteva essere soddisfacente; l'indagine è perciò proseguita su altre vie, attraverso cioè una minuziosa ricerca, sulla base dei limitatissimi raffronti che si possono istituire, di ciò che in Terenzio può definirsi "terenziano", cioè originale. Molti sono stati gli studiosi che si sono impegnati in questa indagine ed hanno analizzato tanto le tecniche compositive d'insieme quanto i singoli luoghi delle commedie e i più minuti particolari delle trame, nei quali potevano scorgersi, in varia misura, talune variazioni apportate dal poeta latino ai suoi modelli. I più concreti risultati, sotto questo profilo, sono stati raggiunti da H. Haffter,<sup>322</sup> che ha compiuto una completa ed esauriente disamina di tutte le opere di Terenzio attraverso un puntuale confronto con i testi superstiti della Commedia greca, ed ha distinto nell'Autore vari gradi di originalità. Importanti contributi all'esame del problema sono venuti anche dai lavori di W. Ludwig,<sup>323</sup> A. Traina<sup>324</sup> ed altri.

---

<sup>317</sup> Cfr. G. Jachmann, *P. Terentius Afer*, in *Pauly-Wissowa Realencyklopädie*, V A 1 (1934), coll. 598-650.

<sup>318</sup> Cfr. ad es. G. Pasquali, *Terenzio*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXXIII (1937), pp. 551-552; G. Coppola, *Il teatro di Terenzio*, Bologna 1942.

<sup>319</sup> Cfr. ad es. il lavoro di G. Norwood, *The art of Terence*, Oxford 1923.

<sup>320</sup> Cfr. B. Croce, *Terenzio*, in *Poesia antica e moderna*, Bari 1941, pp. 1-30. Il saggio era già stato pubblicato su "La Critica", 34 (1936), pp. 401-423.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p.5.

<sup>322</sup> Cfr. H. Haffter, *Terenz und seine künstlerische Eigenart*, "Museum Helveticum", 10 (1953), pp. 1-20 e 73-102; trad. it.: *Terenzio e la sua personalità artistica*, Roma 1969.

<sup>323</sup> Cfr. W. Ludwig, *The originality of Terence and his Greek Models*, "Greek, Roman and Byzantine Studies", 9 (1968), pp. 169-182.

Ma purtroppo, come spesso avviene in questioni del genere, il legittimo e anche lodevole intento di rendere giustizia ad un poeta così pesantemente bistrattato dalla critica ha sconfinato oltre l'obiettivo primario che si prefiggeva, e si è arrivati - in certi casi - a conclusioni diametralmente opposte a quelle della filologia ottocentesca, ma altrettanto aberranti ed esagerate: si è finito cioè per sottovalutare, e talora per negare apertamente, il rapporto tra Terenzio ed i modelli greci, contravvenendo così a ciò che egli stesso ci dice,<sup>325</sup> allorché si mostra consapevole di essere inserito nello svolgimento storico di un genere letterario già formato, che non aveva né il potere né la volontà di trasformare radicalmente. Si ha comunque il sospetto - e qualche volta la triste certezza - che queste posizioni radicali e fuorvianti non derivino da un grande amore per il poeta che s'intende rivalutare, né dalla volontà di reagire al vecchio pregiudizio antiromano, ma piuttosto da un'insufficiente conoscenza delle problematiche connesse alla Commedia greca e a Menandro in particolare, del quale sfugge a taluni la validità artistica e quindi anche il rapporto culturale e letterario esistente tra di lui ed il suo successore romano. Vi è stato poi anche chi, per togliere al nostro poeta l'etichetta di pedissequo imitatore, gliene ha affibbiata un'altra di trasformista e di scrittore di opposizione, atteggiamento questo che è a lui estraneo più di ogni altro: è la tesi di fondo, inadeguata e concretamente indimostrabile, del lavoro di L. Perelli,<sup>326</sup> che radicalizza l'originalità di Terenzio fino a stravolgerla in aperta ribellione contro la tradizione comica, e fa di lui addirittura un portavoce di presunte ideologie rivoluzionarie sul piano politico-sociale, ideologie che sono un portato esclusivo del pensiero e della civiltà moderni, e di cui è perciò vano cercare le tracce nell'antichità. A parte il fatto che è pessimo metodo critico, come è ben noto, quello di far dire ad un autore ciò che non ha mai inteso dire solo perché così fa comodo a noi, è altresì facile dimostrare (perché lui stesso ce lo conferma) che Terenzio si rendeva ben conto di situarsi all'interno di una tradizione e di trovare conforto nella forza di questa tradizione e nell'autorità dei grandi predecessori; pur tuttavia ciò non esclude che il nostro poeta, indubbiamente dotato di una sua personalità artistica, abbia potuto modificare, ove lo riteneva necessario, i dati convenzionali e interpretarli liberamente in nome delle sue finalità letterarie e delle sue convinzioni morali. Rivalutare Terenzio non deve significare affatto negare la sua dipendenza dai modelli greci, che c'è ed è indiscutibile; significa piuttosto tentare di far luce sul modo in cui egli riadattò, o piuttosto "sentì" quei modelli e li fece rivivere sovrapponendo ad essi qualcosa di suo, che è appunto ciò che lo eleva dal ruolo di traduttore a quello di vero artista. È mia intenzione a questo punto, proprio per fornire un'adeguata dimostrazione di questa "libertà nella dipendenza", analizzare brevemente quegli elementi che possono essere indicati come specificamente terenziani.

Consideriamo anzitutto la pratica della *contaminatio*, di cui si è fatto cenno all'inizio del precedente capitolo. L'impiego di questo procedimento presuppone una certa libertà compositiva del drammaturgo romano, il quale, anziché riprodurre fedelmente un unico modello con quell'*obscura diligentia* ch'egli rimprovera al suo avversario Luscio Lanuvino,<sup>327</sup> vi inserisce scene o personaggi da altri originali; ciò richiede un adattamento, un lavoro di cucitura delle suture tale da consentire agli elementi estranei di amalgamarsi armonicamente con il corpo centrale della commedia e fondersi con esso: particolari della trama, caratteri dei personaggi e varie situazioni debbono perciò essere modificati per adattarli ad un contesto

---

<sup>324</sup> Cfr. A. Traina, *Terenzio "traduttore"*, "Belfagor", 23 (1968), pp. 431-438.

<sup>325</sup> Ad es. nei prologhi dell'*Andria*, vv. 9-14, e degli *Adelphoe*, vv. 6-11.

<sup>326</sup> Cfr. L. Perelli, *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze 1973.

<sup>327</sup> V. *Andria*, prolog., vv. 20-21. Luscio Lanuvino, definito da Terenzio *malevolus* e *vetus poeta*, era il più accanito dei suoi avversari, dalle cui accuse egli si difende nei prologhi delle commedie. Di costui non si conosce nulla di più di quanto lo stesso Terenzio ci dice.

diverso da quello da cui originariamente provenivano. La più chiara dimostrazione di quanto qui affermato mi pare provenire dall'*Eunuchus*, commedia nella quale vengono inseriti due personaggi, Trasone e Gnatone, che non derivano dall'omonima commedia menandrea (modello centrale), ma dal *Kolax*; è evidente che qui Terenzio, nell'introdurre queste due figure di natura comico-farsesca allo scopo di ravvivare la sua opera, ha dovuto modificare i loro caratteri ed i loro comportamenti per adattarli all'azione dell'*Eunuchus*, e li ha resi indubbiamente diversi da com'erano nel *Kolax*. Allo stesso modo ha dovuto cambiare alcune parti del modello principale proprio per inserirvi il soldato smargiasso e il parassita, che in esso inizialmente non comparivano e che rivestono invece notevole importanza all'interno dell'azione drammatica: ne abbiamo una prova nel finale della commedia, quando Trasone viene accettato da Fedria all'interno del suo ménage con Taide, ciò che costituisce certamente un tratto originale rispetto alla commedia di Menandro. La *contaminatio* quindi, contrariamente a quanto ritenevano gli avversari del poeta quando gliela imputavano come colpa, è uno degli strumenti essenziali con cui Terenzio può rivelare la propria indipendenza e creatività.

Un altro aspetto dell'originalità del nostro poeta, indubbiamente notevole, è dato dalla struttura dei prologhi, che precedono la commedia ma non ne fanno parte direttamente, giacché vengono utilizzati per ribattere le accuse degli avversari o per indurre il pubblico a seguire con attenzione la rappresentazione. I comici greci, invece, usavano premettere ai loro drammi un prologo che aveva la funzione di informare il pubblico circa l'antefatto della commedia, il carattere dei protagonisti, lo stato attuale della vicenda; molto spesso vi venivano fornite precise indicazioni circa gli sviluppi futuri dell'azione, anticipandone così la conclusione e scoprendo le linee tematiche che avrebbero determinato il lieto fine. Terenzio abbandonò questo tipo di prologo, per almeno due ragioni: da un lato la continua polemica a cui lo costrinsero i suoi detrattori, che lo indusse ad utilizzare questo spazio a scopo apologetico personale, dall'altro la volontà di rendere più imprevedibile e attraente la vicenda rappresentata, evitando di scoprire sin dall'inizio le linee di sviluppo drammatico; si rammenti, a questo riguardo, che la creazione di un'atmosfera di *suspense* avrebbe potuto contribuire a tener viva l'attenzione di un pubblico che non era più tenuto, come in Grecia, ad assistere religiosamente alle rappresentazioni (v. § 1). È ovvio che tale impostazione indusse il drammaturgo a modificare sensibilmente la parte iniziale di tutte le commedie, per inserirvi quegli elementi informativi di base che erano indispensabili affinché gli spettatori si rendessero ben conto di ciò a cui stavano assistendo: abbiamo così un'informazione fornita gradualmente, per mezzo del dialogo tra i vari personaggi, in modo del tutto analogo a quanto avviene nel teatro moderno. È questa senza dubbio un'importante innovazione di Terenzio rispetto alla tradizione comica greca e plautina, in cui tutte le notizie sull'antefatto e lo stato attuale della vicenda erano concentrate nel prologo e facevano sì che l'angolo visuale in cui veniva posto il pubblico fosse profondamente diverso. Nella commedia tradizionale, infatti, lo spettatore seguiva una vicenda di cui conosceva già gli sviluppi futuri, e ciò lo poneva al di sopra dei personaggi, le cui azioni e la cui psicologia venivano esaminate dall'esterno, con quella apollinea consapevolezza, tipicamente greca, dei limiti ben definiti tra vita reale e vita rappresentata sulla scena; ed è significativo il fatto che Menandro, il maggiore dei comici greci che ispirarono la *palliata*, abbia tentato qualche esperimento volto a superare questa convenzione limitativa della libertà del drammaturgo: nella prima scena dell'*Aspis* (lo scudo), infatti, l'atmosfera non è dissimile da quella della tragedia, viene cioè presentata al pubblico una situazione dolorosa che sembra non avere soluzione alcuna (la presunta morte del protagonista), così che lo spettatore viene coinvolto nella compassione e nell'identificazione sentimentale che unisce l'autore ai suoi personaggi.<sup>328</sup> D'altra parte però neppure Menandro può sconvolgere completamente la prassi comunemente invalsa nel teatro comico, ed ecco

---

<sup>328</sup> v. Menandro, *Aspis*, vv. 1-96.

quindi che il prologo informativo della dea Tyche (la sorte), in questo caso ritardato,<sup>329</sup> ristabilisce subito l'equilibrio avvertendo il pubblico del fatto che la realtà è diversa da quella finora presentata e che tutto andrà a buon fine. Quello che in Menandro è un caso unico, in Terenzio è la regola: la partecipazione emotiva dello spettatore alla vicenda, che nell'*Aspis* è limitata alla prima scena, trabocca per tutta l'opera o per buona parte di essa, perché egli possiede gli stessi strumenti conoscitivi dei protagonisti del dramma, ed è portato quindi a dividerne i turbamenti, le gioie e le angosce. Si tratta di una concezione più "moderna" e più viva dello spettacolo, presente in ogni commedia ma accentuata in alcuni casi (tipico quello dell'*Hecyra*), sulla cui originalità non credo possano sussistere dubbi. I prologhi di Terenzio, inoltre, costituiscono un rilevante elemento innovativo rispetto ai loro modelli, sia per la loro funzionalizzazione (di cui già si è detto) sia per la loro particolare struttura: come l'indagine critica ha già da lungo tempo notato,<sup>330</sup> infatti, essi sono costruiti con un sapiente ordito retorico e con raffinata eleganza stilistica, il che dimostra che lo studio dell'*ars dicendi*, di provenienza greca, era presente a Roma già un secolo prima della codificazione ciceroniana. In particolare, essendo il fine precipuo del prologo terenziano quello della *captatio benevolentiae*, è possibile intravedere in esso la *dispositio* tipica delle orazioni giudiziarie,<sup>331</sup> testimonianza anche questa significativa della cultura e della raffinatezza stilistica del nostro poeta, oltre che del grado di originalità da lui raggiunto in questo settore.

Sarà anche bene ricordare, in questa nostra indagine sull'indipendenza di Terenzio, alcune modifiche ch'egli apporta ai modelli nello svolgimento delle trame, che sono in grado di dimostrare l'inconsistenza del pregiudizio sulla sua presunta assoluta fedeltà alla tradizione che più volte, per diversi motivi, non fu seguita integralmente. Su questi particolari siamo informati da Donato, una fonte a mio parere autorevole e fededegna, come quella che aveva a disposizione gli originali greci di Terenzio e poteva quindi operare diretti confronti oggi impossibili.<sup>332</sup> Le novità più salienti nella conduzione della vicenda drammatica si hanno nell'*Andria*, ove abbiamo l'inserimento *ex novo* di due personaggi (Carino e Birria) che non comparivano nell'omonima commedia di Menandro, e nell'*Eunuchus*, ove al monologo narrativo di Cherea, che nell'originale menandro raccontava la sua avventura in casa di Taide, viene sostituito un dialogo tra lo stesso Cherea ed il suo amico Antifone, che è un personaggio di pura invenzione terenziana. Queste aggiunte, che costituiscono un indubbio tratto di originalità per la diversa fisionomia che alcune scene in particolare – ma anche l'intero corpo della commedia – venivano ad assumere in virtù della loro presenza, trovano motivazione nel desiderio dell'Autore di ravvivare lo svolgersi della vicenda ed accrescere così l'interesse ed il gradimento del pubblico.

L'allontanamento dai modelli greci può dipendere, in certi casi, anche da motivazioni di ordine psicologico. È questo il caso della scena di riconoscimento del finale dell'*Hecyra*, dove Bacchide racconta in un monologo che, durante la sua visita in casa di Mirrina madre di Filumena, la donna ha riconosciuto l'anello che la cortigiana portava al dito come quello che era stato di sua figlia; in una nota che non ammette dubbi Donato ci avverte che nell'originale

---

<sup>329</sup> *Ibidem*, vv. 97-148.

<sup>330</sup> Cfr. P. Fabia, *Les prologues de Térence*, Paris 1888; H. Gelhaus, *Die Prologe des Terenz. Eine Erklärung nach den Lehren von der "inventio" und "dispositio"*, Heidelberg 1972.

<sup>331</sup> Cfr. H. Gelhaus, *op. cit.*, pp. 32-88.; G. Focardi, *Lo stile oratorio nei prologhi terenziani*, "Studi It. di Filol. Class.", 50 (1978), pp. 70-89.

<sup>332</sup> Su Elio Donato v. § 2, a proposito della vita di Terenzio. Il suo commento a cinque delle sei commedie terenziane (manca l'*Heautontimorumenos*) è per noi l'unica base di confronto con i modelli greci, data la perdita dei relativi testi.

greco di Apollodoro il riconoscimento avveniva in scena,<sup>333</sup> tramite un dialogo Bacchide-Mirrina che Terenzio ha sostituito con un monologo di Bacchide. La ragione del mutamento, come ha finemente notato M. R. Posani,<sup>334</sup> va ricercata in un tratto psicologico: una festa generale, che comunemente seguiva nella commedia greca la scena del riconoscimento, avrebbe guastato l'atmosfera di sottile malinconia che c'è nell'opera terenziana ed avrebbe violato la *privacy* dei due protagonisti Bacchide e Panfilo, i quali al contrario desiderano che i loro sentimenti personali non divengano di pubblico dominio. La motivazione psicologica può presumersi anche in un altro caso di modifica dell'originale: negli *Adelphoe* il personaggio di Egione è presentato come un lontano parente di Sostrata, mentre nell'originale menandro era suo fratello; viene così accentuata la nobiltà d'animo di quest'uomo semplice ma moralmente grande, in quanto non vi sono più quei legami di sangue che avrebbero reso doveroso – e quindi meno encomiabile – il suo interessamento. In altri casi invece l'allontanamento dai modelli è giustificato dall'esigenza di rendere comprensibili al pubblico romano taluni particolari che, per il loro carattere specificamente greco, sarebbero stati di difficile accettazione: valga come esempio per tutti quello dei vv. 91 e sgg. del *Phormio*, dove il servo Geta racconta di come un giorno fosse seduto nella bottega di un barbiere assieme ai due cugini Antifone e Fedria, quando entrò un giovane ad annunciare piangendo che ad una ragazza del vicinato era morta la madre. Nell'originale greco di Apollodoro era il barbiere stesso a raccontare ai giovani di aver tagliato i capelli alla ragazza in segno di lutto; ma il radersi il capo era un'usanza funebre greca, non romana, e questo ha indotto il drammaturgo latino a modificare il particolare. Del resto Terenzio non poteva prescindere dalle caratteristiche specifiche dei suoi spettatori, né dalla mentalità comunemente diffusa ai suoi tempi: ne fa fede, ad esempio, la frequenza molto minore rispetto a Menandro dei versi sentenziosi e delle espressioni gnomiche; a tal riguardo è stato giustamente osservato<sup>335</sup> che ciò si deve al carattere pratico dei Romani, poco inclini alle teorizzazioni filosofeggianti proprie dei Greci, che rischiavano di essere mal tollerate. Oltre questo, un altro esempio è ulteriore conferma della volontà del poeta di venire incontro alle aspettative ed ai convincimenti morali del suo pubblico: negli *Adelphoe* Ctesifone è pronto ad andarsene in esilio se non potrà coronare il suo sogno amoroso,<sup>336</sup> mentre nell'originale greco, secondo la testimonianza di Donato, egli si voleva addirittura suicidare; ma un tal proposito era alieno dal senso romano della virilità, che non ammetteva il suicidio, ed è quindi parso sconveniente al nostro poeta, che ha preferito attenuarlo. Questi elementi di "romanizzazione", indiscutibilmente originali, si possono riscontrare anche nella caratterizzazione dei personaggi, e ne faremo perciò menzione nel prossimo capitolo.

Questa rassegna degli aspetti innovativi del teatro di Terenzio, volutamente limitata, è comunque sufficiente a delineare in lui la presenza di una vera personalità artistica, che travalica di gran lunga il *cliché* di traduttore che la critica gli ha sempre affibbiato. Al di là di questa conclusione, comunque, è mio fermo convincimento che, se vogliamo veramente comprendere l'autentico rapporto che c'era tra il poeta latino e la tradizione a cui s'ispirava, dobbiamo abbandonare tutti i preconcetti moderni – siano essi a lui favorevoli o contrari – e cercare di giudicare l'Autore sulla base del concetto che di tale rapporto culturale esisteva nell'epoca in cui l'opera terenziana vide la luce, giacché, ferma restando la perenne validità del prodotto artistico, occorre sempre tener presente ch'esso viene creato in determinate

<sup>333</sup> V. Donato, *Ad Hec.* 825: "*brevitati consulit Terentius; nam in Graeca haec aguntur, non narrantur*".

<sup>334</sup> Cfr. M. R. Posani, *Sui rapporti tra l'“Hecyra” di Terenzio e l'Ekkyra di Apollodoro di Caristo*, "Atene e Roma", 10 (1942), pp. 151 sgg.

<sup>335</sup> Cfr. W. Ludwig, *art. cit.*, p.178.

<sup>336</sup> v. *Adelphoe*, vv. 275 sgg.

condizioni e nell'interesse della fruizione di un determinato pubblico, dai parametri valutativi del quale non si può prescindere. L'intero svolgimento della storia letteraria latina dagli inizi all'età di Augusto ci mostra con grande evidenza che, nel giudizio dei Romani colti, essere originali non significava affatto non assomigliare a nessuno, ma riuscire a dare un'effettiva impronta personale all'opera letteraria, anche fondandosi su contenuti già noti o utilizzando uno schema compositivo predeterminato: basta riferirsi, per citare l'esempio più classico, all'epica latina, in cui Ennio si vantava orgogliosamente di essere chiamato *l'alter Homerus*, e lo stesso Virgilio, del cui valore artistico e della cui originalità nessuno mai in duemila anni ha osato dubitare, utilizzò per *l'Eneide* uno schema compositivo che richiama i poemi omerici, e da questi trasse ispirazione per la presentazione dei personaggi e per lo svolgimento di importanti episodi. È inoltre opportuno precisare che, anche per quanto concerne le cosiddette "traduzioni", la connotazione negativa che comunemente oggi si accompagna a questo termine era del tutto assente dal concetto romano del *vertere*, che era invece giudicato positivamente come adattamento ed interpretazione dei contenuti artisticamente validi di un'altra lingua e civiltà e che non era mai scevro, peraltro, dall'ammettere l'inserimento di elementi innovativi. Intesa in questo senso, anzi, la traduzione delle opere greche non soltanto era accettata, ma era considerata strumento irrinunciabile per la formazione di una lingua e di una coscienza letteraria a Roma: così vanno interpretate, ad esempio, le traduzioni fatte da Cicerone di alcuni dialoghi platonici. Sotto questo profilo l'opera di Terenzio può e deve essere ritenuta artisticamente valida, al di là dei più o meno rilevanti allontanamenti dai modelli o della sua fedeltà ad essi; del resto, come già Benedetto Croce da par suo rilevava nel saggio prima ricordato,<sup>337</sup> soltanto un vero artista è in grado di far rivivere in tutta la sua grandezza l'opera di un altro artista, ed è questo appunto il concetto che della traduzione letteraria ebbero i Romani.<sup>338</sup> Anche in epoca moderna, peraltro, abbiamo esempi illustri di poeti che crearono capolavori reinterpretando e portando a nuova vita altre opere di altrettanto illustri predecessori. Alla versione dell'*Iliade* di Vincenzo Monti, già ricordata dal Croce,<sup>339</sup> si possono affiancare, fra gli altri, due adattamenti che costituiscono forse la punta più elevata a cui i loro autori sono pervenuti, proprio laddove "traducevano" opere di altri: il sonetto *In morte del fratello Giovanni* di Ugo Foscolo, che è una ripresa spesso letterale del carme 101 di Catullo, e la traduzione dei lirici greci di Salvatore Quasimodo.

##### 5. Valore storico-artistico dell'opera terenziana

Agli inizi del II secolo a.C. la potenza romana, dopo aver sconfitto Cartagine, l'unica sua grande concorrente per l'egemonia nel Mediterraneo, si espande verso Oriente; la conquista della Macedonia, iniziata nel 197 a.C. e condotta a termine nel 168 con la battaglia di Pidna, rappresenta però qualcosa di più di una semplice espansione territoriale, significa anche un avvicinamento ulteriore al mondo culturale greco, che non mancò di far sentire i propri effetti sulla vita spirituale di Roma. Emilio Paolo, il vincitore di Pidna, fece trasportare in patria la famosa biblioteca dell'ultimo re macedone, Perseo, ed al suo seguito vennero in Italia anche mille prigionieri della lega achea, tra i quali non mancavano uomini di grandissima cultura come lo storico Polibio (ca. 200-120 a.C.) e, più tardi, il filosofo stoico Panezio di Rodi (ca. 185-109 a.C.). Si trattò per i Romani di un notevole avanzamento culturale, che contribuì a

---

<sup>337</sup> Cfr. B. Croce, *op. cit.*, pp. 3-5.

<sup>338</sup> Sul concetto romano del *vertere* in età repubblicana si veda l'eccellente saggio di A. Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma 1970.

<sup>339</sup> Cfr. B. Croce, *op. cit.*, p.5.

trasferire nella nuova città egemone gli esiti culturali più alti dello spirito greco, dalla letteratura, alla retorica, alla filosofia; ciò favorì il diffondersi di quel "filellenismo" che i conservatori romani, primo fra tutti Catone il Censore (234-149 a.C.) cercarono in ogni modo di ostacolare, perché lo ritenevano pericoloso per la sussistenza degli *antiqui mores* e le fondamenta stesse dello stato romano. Particolarmente ricettiva nei confronti del messaggio della cultura greca fu la nobile famiglia degli Scipioni, che già aveva fortemente contribuito, con l'Africano Maggiore (236-184 a.C., vincitore di Annibale a Zama nel 202), al consolidarsi della potenza romana, e che annoverava tra gli altri lo stesso Emilio Paolo e suo figlio Scipione l'Emiliano (185-129 a.C.). Intorno a questi uomini si formò una cerchia di intellettuali a cui appartenne anche Terenzio, che comunemente, con termine invalso dallo scorso secolo, si suole chiamare "circolo degli Scipioni", benché tale denominazione faccia pensare ad un consapevole programma culturale comune che non è invece sufficientemente attestato.

L'attività di questo "circolo" e la generale diffusione (nonostante l'opposizione dei catoniani) della cultura greca determinò due conseguenze decisive: da un lato la riscoperta dei valori dell'individuo come soggetto autonomo dotato di quei caratteri e di quei sentimenti che a Roma erano sempre stati soffocati dall'accentramento statale tipico di tutti i sistemi collettivistici, dall'altro un generale mutamento dell'atteggiamento che le classi elevate romane assunsero di fronte alla letteratura ed all'arte in genere, viste non più come attività accessorie o persino voluttuarie, ma come componenti essenziali nella formazione dell'uomo e del cittadino. Ciò comportò non solo l'accoglimento di quegli aspetti della cultura greca prima decisamente rifiutati (come la retorica e la filosofia), ma anche una fruizione meditata e consapevole del prodotto letterario, che si avvaleva di strumenti nuovi, i soli che potevano garantire lo studio e l'approfondimento dei contenuti: il precettore ed il libro. Come già circa due secoli prima era avvenuto nel mondo greco, assistiamo in questo periodo anche a Roma al progressivo affermarsi della cultura scritta, al passaggio dal "consumo" immediato dell'opera letteraria alla sua conservazione come *monumentum*, come mezzo di formazione e di elevazione morale e spirituale. Ed è proprio attraverso il teatro comico che possiamo seguire questo decisivo mutamento dell'*habitus* culturale romano: ai tempi di Plauto la fruizione del testo teatrale è *immediata*, perché esso è composto in funzione esclusiva di un pubblico di spettatori: ne fanno fede la forte gestualità dei personaggi, la prevalenza dell'elemento fonico e musicale (che non presuppongono la lettura), la scarsa verosimiglianza di situazioni e tempi scenici: ciò perché allora non c'era ancora una sovrastruttura culturale tale da permettere un'analisi letteraria di un testo, ma solo la ricezione immediata dei contenuti ludici. Con Terenzio invece il testo teatrale ha una fruizione *meditata*, richiede cioè un'analisi ed una riflessione che sono già "letterarie", non più meramente visive: egli presuppone già un pubblico di lettori, oltre che di spettatori, come rivelano la coerenza psicologica dei personaggi (con richiami da una scena all'altra), la maggiore verosimiglianza, la caduta dell'elemento musicale. Il teatro di Terenzio, in altri termini, passa dal "dionisiaco" all'"apollineo", dal fantastico al verosimile, ed è evidente in lui la mediazione culturale dell'ambiente scipionico. Non abbiamo più quindi il burlesco rovesciamento della realtà che caratterizzava l'inventiva plautina, ma un'indagine razionale (pur nelle convenzioni del genere) del mondo reale, interpretato alla luce della cultura, mediato altresì dalle sovrastrutture etiche e sociali e non più al di fuori di esse: di qui la riduzione degli aspetti meramente ludici della commedia, la ricerca di un purismo linguistico e stilistico senza precedenti, l'abbandono dei "tipi" fissi tradizionali a favore di "caratteri" psicologicamente complessi, costituenti ciascuno un microcosmo individuale di profonda umanità. Così, come già era avvenuto in Grecia con la Commedia Nuova, il teatro comico si è trasformato da strumento di evasione a momento di riflessione; e ciò presuppone ovviamente un cambiamento radicale, verificatosi in meno di un secolo, del modo in cui i romani colti intendevano la produzione e la fruizione del prodotto letterario.

È questo il motivo per cui Terenzio è più vicino ai suoi originali rispetto a Plauto, perché cioè trovava in Menandro una corrispondenza spirituale che ben di rado si è verificata nella storia di tutte le letterature: lo stesso interesse per l'uomo in quanto individuo, per il travaglio psicologico che in ognuno provoca il continuo confronto con i problemi quotidiani, per la complessità delle relazioni umane e sociali. È vero che ben diverso era l'ambiente in cui l'opera dei due drammaturghi vide la luce: l'Atene della fine del IV secolo era un mondo in decadenza, che poteva soltanto conservare un nostalgico ricordo della passata grandezza, mentre la Roma del II secolo era una città in espansione, proiettata alla conquista del mondo; ma la dimensione del quotidiano e il microcosmo degli affetti e dei rapporti umani non erano poi così diversi, come non lo sono neppure oggi: è l'universalità di questo tipo di arte che consente in ogni tempo un'efficace attualizzazione, da Menandro a Terenzio, al teatro cinquecentesco fino a Molière e persino a Pirandello, allorché autori di epoche così lontane si sono dedicati alle problematiche individuali. Così l'*humanitas*, l'interesse per l'individuo in sé e nei suoi rapporti con gli altri, si fonde in Terenzio con la *philanthropia* menandrea;<sup>340</sup> mentre però in Menandro la centralità dell'elemento umano non è del tutto scevra da un certo retaggio del pensiero greco arcaico, che tendeva a valutare la condizione dell'uomo sempre in rapporto con quella della divinità e quindi a sottolinearne la debolezza e la precarietà,<sup>341</sup> in Terenzio non vi sono, se non rarissimamente, simili termini di confronto: l'uomo è un microcosmo di prodigiosa vitalità, da scoprire nei suoi più autentici valori, ed i suoi rapporti con l'elemento soprannaturale (sia esso rappresentato dalle divinità tradizionali, ormai svuotate di ogni significato, oppure dalla sorte) sono molto più sfumati rispetto alla loro presenza nel principale modello greco. Né è molto sentito dal nostro poeta il problema delle differenze sociali, motivo sul quale insiste invece Menandro, specie per quanto attiene all'infelicità della condizione del povero e alla necessità di superare le discriminazioni presenti in società attraverso la collaborazione tra le classi e la disponibilità dei benestanti ad aiutare chi, per le sue qualità morali, è meritevole di ricevere aiuto;<sup>342</sup> in Terenzio invece, benché tale motivo non sia assente del tutto,<sup>343</sup> l'uguaglianza naturale di tutti gli uomini è un dato di fatto acquisito e valido comunque, indipendentemente dalla classe sociale di appartenenza. Non è importante, in altre parole, essere poveri o ricchi, ma essere uomini veramente degni di questo nome, ed è questo un principio che induce il drammaturgo a non attribuire particolare interesse al grave problema delle ingiustizie sociali, superato nel nome di un'analisi dell'uomo condotta con parametri puramente etici. Ci troviamo di fronte, vale a dire, ad un angolo visuale della realtà diverso da quello di Menandro, ad un'impostazione che per certi aspetti può sembrare ingenua o elusiva, ma giustificabile qualora si pensi al necessario equilibrio che Terenzio doveva mantenere tra l'aristocratico ambiente scipionico, cui era strettamente legato, e la mentalità delle masse popolari a cui erano *in primis* rivolte le sue commedie.

Per la delicatezza della situazione dell'Autore, quindi, sarebbe inutile cercare nell'opera terenziana prese di posizione pro o contro il programma politico dell'aristocrazia dominante in Roma, come dimostra il fatto che chi ha compiuto indagini di questo genere non è mai

---

<sup>340</sup> Per il concetto di "umano" e la sua elaborazione in Menandro e in Terenzio v. D. Gagliardi, *Il concetto di humanitas da Terenzio a Cicerone*, "Le parole e le idee", 7 (1965), pp. 187 sgg. e E. Valgiglio, *Appunti su fonti e influssi dell'"umano" in Terenzio*, "Quad. Urb. di cult. class.", 15 (1973), pp. 101-110.

<sup>341</sup> v. Menandro, fr. 740, 251 e 395 Kö, *Dysc.* 800-801, citati dal Valgiglio, *op. cit.*, p.103.

<sup>342</sup> Sulla condizione dei poveri in Menandro v. i fr. 8, 335, 336 e 579 Kö; sulla necessità della collaborazione tra le classi sociali v. *Dysc.* 797-812 e fr. 250 Kö.

<sup>343</sup> v. *Adelphoe*, vv. 500 sgg. e soprattutto il finale, vv. 947 e sgg., quando Demea costringe Micione a beneficiare Egione in nome della parentela e dell'onestà morale di cui ha dato prova.

arrivato ad alcun risultato concreto: l'interesse del poeta è etico, non politico o sociologico, ed è volto ad approfondire la psicologia dei personaggi e ad analizzare la profonda problematicità delle relazioni umane. Sotto questo profilo mi pare di poter affermare che lo strumento essenziale che deve regolare i rapporti tra gli individui è per Terenzio la solidarietà, il senso di dovere morale che deve condurre ogni uomo a superare le barriere dell'egoismo per riconoscere l'altrui dignità e far quindi propri quei problemi che, in quanto "umani", appartengono ad ognuno di noi: ne fa fede non solo lo stupendo e celeberrimo verso

*homo sum; humani nil a me alienum puto*<sup>344</sup>

ma anche tutta una serie di riferimenti in cui spesso non compare neppure la terminologia relativa all'*humanitas*, ma che sono indubbi segni di questo intimo convincimento dell'Autore. Vengono così poste in una prospettiva nuova le relazioni umane che la commedia tradizionale presentava in forma stereotipa: tra padrone e servo, tra padre e figlio, tra marito e moglie non v'è più semplice contrapposizione di ruoli sociali distinti, che finivano per risolvere il rapporto in un'opposizione polare nella quale vi era necessariamente un dominante e un dominato; interviene invece quel senso dell'*humanitas*, della comprensione e del rispetto per l'altrui dignità e personalità, che evidenzia una ben precisa posizione del drammaturgo in favore di una fondamentale uguaglianza tra tutti gli uomini, che rimane però – è bene ricordarlo – sul piano morale e non su quello politico-sociale. Non è questa una novità assoluta, dato che già Menandro aveva mostrato analoghe convinzioni, ma esse assumono in Terenzio particolare rilevanza per l'effetto che dovettero avere sul pubblico romano, dalla mentalità indubbiamente più arretrata rispetto a quello greco e condizionato da concezioni verticalizzate dei rapporti umani (il potere assoluto del padre sul figlio, ad esempio) che perduravano da secoli.

Il riconoscimento e la valorizzazione della dignità di ogni uomo, messaggio fondamentale del teatro terenziano, portano con sé un'importante conseguenza: la rivalutazione dal punto di vista etico di tutte quelle figure che nella tradizione del genere comico avevano tratti essenzialmente burleschi e la cui ridicolizzazione avveniva in funzione dell'ilarità suscitata nel pubblico; si rammentino, a questo riguardo, i tipi plautini del vecchio sciocco e gabbato (esempio sommo è il Lisidamo della *Casina*), del soldato fanfarone (il Pirgopolinice del *Miles gloriosus*) o del servo balordo che finisce bastonato, antitetico rispetto a quello furbo e risolutore (v. il Sosia dell'*Amphitruo*). I personaggi corrispondenti di Terenzio hanno invece una più complessa personalità ed una dignità umana che viene comunque rispettata; l'unica sua figura che può dirsi totalmente comica è forse il Trasone dell'*Eunuchus*, che provoca però un riso molto più misurato del suo parallelo di Plauto, e non è tralasciata, per di più, l'analisi psicologica dei suoi stati d'animo.<sup>345</sup> Ciò comporta inevitabilmente una riduzione dell'elemento comico, della concessione al gusto degli spettatori culturalmente meno elevati; ed anche qui c'è un evidente parallelismo con l'evoluzione effettuata dal genere comico in ambito greco ad opera di Menandro. Non si hanno difficoltà ad ammettere che il pubblico romano del II secolo a.C. fosse meno rozzo ed incolto di quello del secolo precedente, ma l'interesse prevalente di chi andava a teatro in Roma era ancora quello della pura fruizione dello spettacolo, ossia del divertimento: lo dimostra, se non altro, il successo dell'*Eunuchus*, la commedia terenziana più vicina alla tradizione. È stato quindi l'interesse predominante per la psicologia dei personaggi che ha determinato in Terenzio l'abbandono dei principali veicoli di comicità che tanto successo avevano dato a Plauto: le battute grossolane e talora scurrili, le allocuzioni al pubblico e la

---

<sup>344</sup> v. *Heaut.*, v.77.

<sup>345</sup> Cfr. M. R. Posani, *Aspetti del comico in Terenzio*, "Atene & Roma", NS 7 (1962), pp. 74 sg., la quale rileva giustamente che Trasone, nonostante sia personaggio di prevalente funzione comica, mantiene una nota di umanità rappresentata dall'amore sincero che nutre per Taide. Vorrei aggiungere che tale suo aspetto risente molto, a mio giudizio, delle figure corrispondenti di Menandro, quali il soldato Polemone nella *Perikeiromene* o il Trasonide del *Misoumenos*.

rottura dell'illusione scenica attraverso il cosiddetto "metateatro",<sup>346</sup> le innumerevoli opportunità offerte dalla lingua latina per quanto attiene ai doppi sensi, giochi di parole ecc.

Di notevole rilevanza è altresì anche il passaggio dalla commedia *motoria* di tipo plautino, dove abbondavano le scene pittoresche movimentate da fughe, inseguimenti, risse e così via, di sicuro effetto comico, alla commedia *stataria*, più tranquilla ed equilibrata ma certamente meno brillante; di questa tendenza del nostro poeta i contemporanei ebbero piena coscienza, allorché gliene facevano esplicito rimprovero,<sup>347</sup> e tale negatività di giudizio si rifletté anche nella valutazione di Cicerone,<sup>348</sup> secondo cui Terenzio rendeva Menandro *sedatis motibus*, ossia con toni più dimessi e con minor vigore espressivo; ma tale scelta terenziana non è certo inconsapevole, bensì corrispondente sia ad un ideale di compostezza e di purezza stilistica sia alla precisa volontà di concentrare l'attenzione del pubblico sulla delineazione dei caratteri ed il loro studio psicologico. Con questo non si vuole certamente sostenere che in Terenzio l'elemento comico manchi del tutto; ma è una comicità più sottile, fatta di ironia e di pacata gioiosità, emergente soprattutto da quelle situazioni in cui il divertimento scaturisce dalla condizione di superiorità in cui si trovano gli spettatori nell'osservare dall'esterno l'affannarsi di un personaggio per l'ignoranza di una verità che è invece a tutti gli altri nota (v. ad esempio il Demea degli *Adelphoe*, a proposito degli amori del figlio Ctesifone). L'Autore, tuttavia, non approfitta più di tanto di questo procedimento perché, come si è visto, il pubblico viene emotivamente coinvolto nell'universo dei sentimenti dei protagonisti; e laddove è più coinvolgente tale partecipazione emotiva non può sussistere, se non episodicamente, la comicità.

Sappiamo per certo che Terenzio stentò molto a farsi apprezzare dal proprio pubblico, che molto spesso non lo gradiva: ce lo dimostra, oltre ad altre notizie, quella del clamoroso insuccesso dell'*Hecyra*, di cui già si è detto (§ 2). Il motivo di ciò va ricercato non solo nella riduzione dell'elemento comico, che pure è un fatto di primaria importanza nel contesto storico-culturale in cui l'Autore si trovò ad operare; va anche tenuto presente ch'egli sosteneva un sistema di valori morali spesso in stridente contrasto con il modo di pensare comunemente diffuso e con pregiudizi radicati da secoli a Roma: primo di questi valori è certamente il rispetto dell'altrui dignità, la proclamata uguaglianza naturale di tutti gli uomini, dalla quale nessuno, sia pur donna, servitore o straniero, deve restare escluso. Sono proprio queste le "categorie" che, trascurate o sfruttate in senso burlesco dalla tradizione comica, trovano in Terenzio piena rivalutazione: esempio precipuo di tale spirito innovativo è, a mio parere, la scoperta dell'universo sentimentale della donna, che si concretizza nel forte senso di umana simpatia con cui vengono delineate alcune figure femminili, come la Sostrata dell'*Hecyra* o le cortigiane buone e generose quali la Bacchide della stessa *Hecyra* o la Criside dell'*Andria*. Parimenti rivalutate, in confronto alla tradizione, sono le figure servili, delle quali è messa in evidenza la fedeltà ai padroni e la fondamentale bontà d'animo: si considerino, a questo proposito, i comportamenti di servi quali la Miside dell'*Andria* o il Geta degli *Adelphoe*. Sotto il profilo psicologico i personaggi di tale condizione vengono rivalutati molto più che in Plauto, ove pur ricoprivano un ruolo centrale nella risoluzione della vicenda drammatica; era infatti proprio questa abnorme centralità del servo, del tutto aliena dalla realtà effettuale, a ridurlo al rango di figura irrealistica, spesso esagerata e comunque priva di rilievo psicologico. Queste posizioni innovatrici del nostro poeta nei confronti di un genere già stabilmente

---

<sup>346</sup> Sul "metateatro", volontaria rottura dell'illusione scenica, in Plauto, cfr. M. Barchiesi, *Plauto e il "metateatro" antico*, "Il Verri", 31 (1969), pp. 118 sgg.

<sup>347</sup> V. il prologo dell'*Heaut.*, specie i vv. 35-40. La difesa di Terenzio dall'accusa rivoltagli, secondo cui le sue commedie avrebbero avuto poco "movimento", è puramente pretestuosa: egli l'avrebbe fatto per risparmiare la fatica al capocomico Ambivio Turpione, ormai vecchio e non più in grado di interpretare parti movimentate.

<sup>348</sup> È il famoso giudizio riportato nella *Vita* svetonio-donatiana, cap. 7.

consolidato, che si opponevano per di più alle convinzioni etico-sociali di gran parte del pubblico in teatro, non potevano in certi casi non apparire provocatorie: ecco qual è la causa principale dello scarso successo in vita di Terenzio, accomunato anche in questo al suo maestro Menandro, al quale, per le medesime ragioni, venivano spesso preferiti altri poeti anche di molto più modesta levatura.

All'interno di questa nuova problematica del teatro terenziano occupa un posto di grande rilievo il problema del rapporto educativo. In ogni commedia vi sono padri e figli alla ricerca di un equilibrio nel loro rapporto, che il poeta pare indicare nel giusto contemperamento tra la salvaguardia dell'autorità paterna e la libera formazione della personalità del giovane: così nell'*Andria* il rapporto tra Simone e Panfilo è improntato a reciproca stima e affetto, tanto che si riveleranno infruttuose sia le tendenze autoritarie del padre sia quelle libertarie del figlio; nell'*Heautontimorumenos* si mostrano invece gli effetti negativi dell'eccessiva severità paterna, che altro risultato non ottiene se non quello di provocare conflittualità (la partenza di Clinia e la ribellione finale di Clitifone ne sono esempi), ma si vuole altresì ribadire la legittimità del principio dell'autorità, proposta e non imposta al giovane sotto forma di guida morale. Ma la commedia ove con più evidenza tale problema emerge in tutta la sua importanza sono senza dubbio gli *Adelphoe*: qui si scontrano due metodi educativi totalmente contrapposti, estremizzati al punto da rendere insostenibile l'adesione *in toto* del drammaturgo a qualunque di essi, giacché dallo sviluppo dell'azione drammatica si evince che non hanno ragione né Demea, il cui autoritarismo produce nel figlio ipocrisia e tacito risentimento, né Micione che, in nome di un liberismo astratto e facilone, è incapace di frenare le intemperanze di Eschino e di fornirgli quel paradigma morale di cui il giovane ha bisogno. Hanno avuto quindi torto (e ce l'ha ancora chi persevera in questa interpretazione) coloro che hanno identificato *tout court* il pensiero di Terenzio con il metodo educativo di Micione, come rivela senza ambiguità il dibattutissimo finale della commedia: qui Demea, con una clamorosa sconfessione di tutta la sua vita precedente, proclama di voler adottare i metodi libertari e permissivi di suo fratello, che hanno valso a lui l'affetto e la stima dei figli,<sup>349</sup> ma la prima vittima di questo voltafaccia è proprio Micione, che vede ritorcersi contro se stesso quel metodo della persuasione e della generosità verso gli altri del quale ha sempre fatto la propria bandiera. Egli rivela chiaramente un'inetitudine e una debolezza psicologica assolutamente inattese, allorquando è costretto a compiere una indesiderata beneficenza e persino ad abdicare ai principi cui ha tenuto fede per tutta la vita, primo fra tutti la rinuncia al matrimonio cui deve invece ora suo malgrado sottoporsi, forzato com'è a sposare una donna priva di attrattive, vecchia e povera.<sup>350</sup> Poteva un uomo simile essere preso a modello da Terenzio per esemplificare e proporre ai suoi spettatori romani un metodo educativo? Certamente no. E allora è superfluo chiedersi perché l'Autore abbia fatto terminare in modo siffatto la sua opera, poiché la risposta è implicita in quanto già si è affermato: per dimostrare che anche il metodo dell'indulgenza e della liberalità, che sino alla fine del IV atto sembrava vincitore, ha i suoi limiti, non certo trascurabili né minori di quelli insiti nell'autoritarismo. Non mi pare d'altronde sufficientemente dimostrata la tesi di coloro che vedono in questo finale un cambiamento operato da Terenzio sul modello menandro, avente lo scopo di venire incontro alle aspettative di un pubblico che non gradiva l'educazione liberale ellenizzante rappresentata da Micione;<sup>351</sup> è invece probabile che anche nell'ultima scena vi sia un preciso rapporto con Menandro, dato che anche il drammaturgo ateniese, nella

---

<sup>349</sup> V. *Adelphoe*, vv. 855-881.

<sup>350</sup> V. *Adelphoe*, vv. 929-945.

<sup>351</sup> Cfr. tra gli altri O. Rieth, *Die Kunst Menanders in den Adelphen des Terenz*, Hildesheim 1964, pp. 101 sgg. Per le varie interpretazioni fornite dalla critica sul finale degli *Adelphoe* cfr. A. Orlandini, *Lo scacco di Micione*, "Giorn. Ital. di Filol.", 34 (1982), pp. 99-112.

*Samia* ed anche in altre commedie, si era posto in termini analoghi il problema educativo ed era pervenuto ad analoghe conclusioni. Mi sembrano quindi fuori luogo tali interpretazioni riduttive della personalità del nostro poeta, che si sono spinte fino al punto di fare di lui uno strumento di propaganda dell'ambiente ellenizzante scipionico: così Micione, sostenitore dell'educazione di tipo greco, incarnerebbe gli ideali di quella cerchia, mentre Demea altro non sarebbe se non un simbolo della vecchia educazione rigida tipica del reazionario Catone il Censore.<sup>352</sup> Non esiste nessuna prova di queste identificazioni, e arbitraria del tutto è quella di Demea, come dimostra il fatto che anche in Menandro vi sono personaggi a lui corrispondenti (v. il Nicerato della *Samia*), e non è perciò necessario pensare ad un rilevante allontanamento del poeta latino dal suo predecessore. Quello che Terenzio ha voluto evidenziare è piuttosto lo scontro di due principi contrapposti, che vengono analizzati soprattutto in negativo e dei quali sono messi in luce i limiti, più che i vantaggi, quasi a voler sottolineare le difficoltà a volte insormontabili che ogni genitore incontra quando la vita reale lo pone di fronte alla necessità di instaurare un buon rapporto con i propri figli;<sup>353</sup> gli *Adelphoe* sono pertanto, secondo la felice definizione di D. Del Corno, "l'affermazione del relativo",<sup>354</sup> che è poi la legge suprema del genere comico, quella che rende sconsigliabile e pericoloso fare del drammaturgo il sostenitore di una determinata tesi, quand'egli ha invece inteso soltanto affacciare il problema e fornire allo spettatore tutti gli strumenti necessari per riflettere su di esso e trarne singolarmente le opportune conclusioni. Terenzio si rivela anche qui, come in altri casi, il poeta dell'equilibrio: tutto è relativo, né l'indulgenza né l'austerità sono valide in senso assoluto. Mi pare tuttavia che vi sia un concetto-base che viene presentato come fine precipuo dell'educazione e che trascende l'antinomia dei metodi prima ricordati: la formazione della personalità del giovane, di un carattere volto essenzialmente al bene. Questo è il punto culminante dell'azione educativa, l'obiettivo primario che il genitore – sia che proceda con la severità oppure con l'indulgenza – si deve prefiggere; ed il ruolo importantissimo del padre è quello che possiamo cogliere nelle ultime parole di Demea,<sup>355</sup> quand'egli si propone come guida morale per i suoi figli, ai quali vuole indicare, sulla base della propria esperienza, il cammino della vita, senza però imporre alcunché.

Il significato più profondo dell'opera terenziana va ricercato soprattutto in questa minuta analisi dei problemi individuali, condotta con grande finezza psicologica e acuto senso della realtà. All'interno di un genere che ha ancora molti elementi convenzionali, il poeta rivela un'indubbia tendenza al realismo, avvertibile nel modo in cui egli opera la caratterizzazione dei personaggi: in aggiunta al superamento della tipicità tradizionale, di cui si è già detto, è notevole il fatto ch'essi vengono presentati non come "caratteri" complessivamente già formati, portatori di valori etici ideali che solo successivamente al loro formarsi vengono a contatto con la realtà, ma semplicemente come "persone" che vivono direttamente la problematica del quotidiano e che evidenziano le loro qualità morali nella misura in cui si confrontano con tale problematica o reagiscono ad essa. Questo rapporto più stretto dell'individuo con la realtà effettuale, vissuta direttamente e non mediata da quelle

---

<sup>352</sup> Tale interpretazione in chiave unicamente romana degli *Adelphoe* risale a I. Lana, *Terenzio e il movimento filellenico in Roma*, "Riv. di Filol. e d'Istr. Class." 75 (1947), pp. 49 sgg., ed è stata seguita da L. Perelli, *op. cit.*, pp. 100 sgg., il quale ritiene addirittura che "il principale intento di Terenzio era quello di fare la parodia dell'ottusità dei catoniani." Non si vede proprio in base a quali indizi (non dico prove certe!) possano trovare credito simili affermazioni.

<sup>353</sup> Questa analisi in negativo dei metodi educativi è stata sottolineata da D. Bo, *Genitori e figli nelle commedie di Terenzio*, Torino 1976, pp. 144 sg.

<sup>354</sup> Cfr. D. Del Corno, Introduzione a: Terenzio, *I fratelli*, Milano, Rizzoli, 1987, p.17 sg.

<sup>355</sup> V. *Adelphoe*, vv. 989-995.

sovrastutture teoriche o filosofiche che invece caratterizzano in certa misura il teatro di Menandro, è certamente da ricondurre a quel diffuso senso della praticità che era tipico dei Romani, che faceva sì che anche le questioni puramente speculative dovessero trovare una qualche applicazione nella vita reale: le opere filosofiche di Cicerone, in particolare il *De officiis*, costituiscono il più evidente esempio di questo atteggiamento culturale. Possiamo quindi affermare che Terenzio, spostando l'angolo visuale dal quale caratterizza i suoi personaggi, ha accentuato in essi quei tratti che potevano maggiormente avvicinarli alla *forma mentis* romana; e ciò non tanto per venire incontro ai gusti del pubblico, quanto perché romano era l'Autore stesso, incline perciò ad un confronto diretto, e non "filosofico" con la quotidianità. In alcuni personaggi dell'*Hecyra* è soprattutto avvertibile questo realismo terenziano: già M. R. Posani<sup>356</sup> osservava infatti che la figura di Lachete mostra una dignità "che si potrebbe definire romana" e che, più generalmente, i rapporti familiari come vengono delineati in questa commedia "potrebbero rispecchiare le condizioni della famiglia a Roma nei tempi di Terenzio". Vorrei aggiungere a queste riflessioni due esempi che riguardano la figura di Panfilo: il suo rapporto con il padre, anzitutto, pare riflettere l'effettiva validità della *patria potestas* romana, in quanto la deferenza ch'egli ha verso Lachete è un principio assoluto, non ha bisogno di giustificazioni morali, mentre quella che il Moschione della *Samia* menandrea ha nei riguardi del padre adottivo Demea deriva da un equilibrato rapporto psicologico, caduto il quale cade anche il rispetto stesso del figlio. Ma ancor più significativo, sotto questo profilo, è il travaglio interiore vissuto da Panfilo dopo il matrimonio,<sup>357</sup> che lo portò ad apprezzare le virtù della moglie Filumena e a separarsi definitivamente dall'amante Bacchide; in quel periodo, oltre all'osservazione attenta del comportamento e dell'indole delle due donne, egli compì anche un'autocritica, una riflessione sulla propria condizione e le proprie responsabilità (*postquam...se cognovit*, vv. 161 sg.); da qui emerge la figura di un giovane morigerato e riflessivo, tipica dell'ideale pedagogico romano. La riflessività qui rilevata, contrapposta all'impulsività dei corrispondenti personaggi della tradizione comica (compreso il Carisio degli *Epitrepontes* menandrei), risulta evidente anche dal fatto che Panfilo giudicò Bacchide e Filumena in base al loro agire pratico (*ad exemplum ambarum*, v.163), lasciandosi guidare non dall'impulso ma dalla ragione, che anche nei rapporti affettivi finisce, coerentemente con il carattere più concreto dell'uomo romano, per avere la prevalenza. Si può quindi parlare, a mio avviso, di realismo nella commedia terenziana, carattere questo che può considerarsi una delle massime peculiarità di tale prodotto letterario.

Qualche osservazione conclusiva mi pare opportuna anche per quanto riguarda gli aspetti formali della commedia terenziana, perché anch'essi contribuiscono non poco alla definizione del suo valore artistico e letterario. Abbiamo qui rappresentato il primo tentativo organico di arrivare alla formazione di una lingua letteraria latina, superando tanto le deformazioni tipiche del genere comico quanto l'aulicismo e la magniloquenza proprie della tradizione enniana ed epica in generale: in contrapposizione al populismo plautino, infatti, Terenzio persegue un ideale di compostezza e di purezza linguistica che già gli antichi seppero riconoscere e apprezzare, se Cesare, nel famoso giudizio già ricordato,<sup>358</sup> lo definiva *puri sermonis amator* e gliene rendeva esplicito merito. In lui sono molto ridotti i termini popoleschi ed i grecismi, di cui Plauto faceva invece largo uso, e sono anche pressoché assenti le espressioni volgari e talvolta oscene che il suo predecessore impiegava per l'effetto comico che ne scaturiva. In omaggio al realismo cui prima si accennava, il nostro poeta riproduce sì il *sermo cotidianus*, la lingua d'uso, ma non quella dei bassifondi popolari, bensì

<sup>356</sup> Cfr. M. R. Posani, *Originalità artistica dell'“Hecyra” terenziana*, "Atene & Roma", 8 (1940), p.245.

<sup>357</sup> V. *Hecyra*, vv. 161-170.

<sup>358</sup> V. *Vita Terenti*, cit., cap. 7.

quella degli ambienti aristocratici a cui egli stesso apparteneva. In tal modo Terenzio, oltre a riprodurre la purezza linguistica del suo modello Menandro (con cui anche sotto questo aspetto vi è un legame molto stretto), presenta un'elocuzione che, se non è colorita e frizzante come quella di Nevio comico o di Plauto, è però più scelta e raffinata, vicina a quegli ambienti elevati che avranno in seguito il monopolio della cultura e della produzione letteraria a Roma. Si può così comprendere quale sia stata l'entità del contributo dato dal drammaturgo alla formazione di una lingua letteraria latina, processo questo che vediamo compiuto nel I secolo a.C. in autori che al Nostro devono non poco su questo piano, come Cicerone epistografo o lo stesso Cesare dei *Commentarii*.

La stessa tendenza al verosimile può essere notata pure nell'impiego dei mezzi stilistici, in cui Terenzio evita le arditezze plautine a favore di un modo di esprimersi più pacato e colloquiale; di ciò gli facevano rimprovero i suoi avversari, quando andavano dicendo che le sue commedie erano "fiacche nel dialogo e scolorite nello stile",<sup>359</sup> ma occorre invece osservare che tale scelta è pienamente coerente con la nuova caratterizzazione dei personaggi e con la rinuncia alle figure tipiche tradizionali, nelle quali gli effetti coloristici dello stile costituivano uno dei principali strumenti di comicità. Viene così ridotto, rispetto a Plauto e all'intera tradizione comica latina, l'impiego massiccio delle figure foniche quali l'allitterazione, l'assonanza, l'epifora, l'onomatopea ecc., che producono effetti di suono certo sfruttabili in funzione ludica; non che tali procedimenti manchino del tutto nel teatro terenziano, ma la loro utilizzazione è più misurata e serve generalmente a focalizzare l'attenzione su di un concetto, più che a provocare il riso. Alla fondamentale serietà dei personaggi ed alla complessità della loro psicologia viene uniformato anche lo stile, che riproduce quanto più possibile gli stati d'animo, e varia non solo da un personaggio all'altro, ma anche a seconda delle diverse situazioni in cui il personaggio stesso viene a trovarsi: così negli *Adelphoe* la superiore *urbanitas* di Micione nei confronti del fratello Demea è sottolineata anche dalla sua maggiore raffinatezza stilistica, espressa anzitutto da una marcata predisposizione all'ipotassi ed ai parallelismi nell'enunciato, contrapposta alla paratassi ed all'accumulazione cui ricorre Demea,<sup>360</sup> il cui eloquio riproduce evidentemente il linguaggio popolare. Altro esempio significativo è quello di Panfilo nell'*Hecyra*, il cui registro stilistico passa dal pathos più marcato (specie nel suo primo ingresso in scena, quando ha saputo da Parmenone della fuga di Filumena da casa),<sup>361</sup> all'impassibilità e persino alla freddezza dell'argomentazione retorica, al momento in cui comunica al padre di non volersi riprendere la moglie.<sup>362</sup> La variazione stilistica corrisponde a quella psicologica, e ciò rende evidente che in Terenzio lo studio dei moduli espressivi costituisce un altro importante aspetto dell'evoluzione ch'egli fece compiere al proprio genere letterario. Non va poi dimenticato che una simile modulazione dei registri stilistici presuppone nell'Autore una vasta e completa conoscenza delle tecniche retoriche, dei procedimenti esornativi dell'enunciato di provenienza greca, ai quali abbiamo già accennato, del resto, nel precedente capitolo a proposito della particolare composizione e struttura dei prologhi; e ciò oltre un secolo prima che Cicerone, nelle opere retoriche come il *De oratore* e l'*Orator*, introducesse tali tecniche ufficialmente nella cultura romana. Ed è proprio questa specifica competenza, che per gli antichi non era

---

<sup>359</sup> V. *Phormio*, prolog., v.5: "*tenui esse oratione et scriptura levi*".

<sup>360</sup> Si veda, a questo proposito, il primo scontro tra i due fratelli in *Adelphoe* 81-140; in particolare, per l'opposizione paratassi-ipotassi, si vedano i vv. 88-97, in cui Demea racconta le malefatte di Eschino, e la risposta di Micione ai vv. 101-110.

<sup>361</sup> V. *Hecyra*, vv. 281-287 e 293-305.

<sup>362</sup> V. *Hecyra*, vv. 470-481. Su questa variazione stilistica di Panfilo si vedano le osservazioni del Perelli, *op. cit.*, pp. 220-223.

solo abilità tecnica ma anche e soprattutto elaborazione artistica, il merito principale riconosciuto a Terenzio dal più raffinato critico latino dell'arte poetica, Orazio,<sup>363</sup> che proprio per l'accuratezza formale assegna al nostro poeta il primato all'interno del genere letterario a cui appartiene.

## 6. *La fortuna di Terenzio nei secoli.*

Come abbiamo potuto notare nei capitoli precedenti, Terenzio stentò molto ad affermarsi, e ben di rado ottenne il favore popolare. Anche nel periodo immediatamente seguente la sua morte questa scarsa considerazione nei suoi confronti continuò, e trovarono anzi maggior credito le false dicerie che erano state messe in giro su di lui quando era in vita: ne fanno fede i versi che, circa alla fine del II secolo a.C., scrisse Porcio Licino,<sup>364</sup> contenenti maligne insinuazioni sulla natura dei rapporti intercorsi tra il drammaturgo ed i suoi nobili protettori Filo e Lelio. Tra il II ed il I secolo a.C. la fama del nostro poeta doveva essere ancora scarsa, se il grammatico Volcacio Sedigito, che scrisse un "canone" dei poeti comici in senari giambici,<sup>365</sup> assegnava a Terenzio soltanto il sesto posto, facendolo precedere non solo da Cecilio Stazio e da Plauto, ma anche da commediografi di second'ordine, che per noi sono semplici nomi o poco più. Per trovare chi sappia apprezzare la purezza linguistica e la piacevolezza espressiva della commedia terenziana occorre arrivare a Cicerone, il quale appunto, nel celebre e già citato giudizio riportato nella *Vita* svetonio-donatiana, sottolinea queste qualità; ed è anche significativo, come ha finemente notato A. Ronconi,<sup>366</sup> il fatto che l'Arpinate, mentre in apparenza mostra una generica ammirazione per l'"antico" e quindi per Plauto, in realtà ricava proprio da Terenzio il maggior numero di citazioni, ne parafrasa espressioni famose o detti proverbiali e lo loda diffusamente per l'"*elegantia sermonis*".<sup>367</sup>

Con il progressivo raffinarsi della letteratura latina sul piano formale, con l'avvento del *labor limae* e la formazione di una lingua letteraria, la fortuna del nostro poeta, che a tal riguardo era stato un pioniere, aumentò: così nell'età augustea, l'epoca in cui si attuò mirabilmente il perfetto equilibrio tra altezza dell'ispirazione poetica e perfezione formale, Terenzio trovò riconoscimenti presso tutti coloro che come Orazio, il cui giudizio si è già ricordato (v. nota 63), non ammiravano l'enfasi e la rozzezza dei poeti arcaici, che troppo indulgevano ai gusti di un pubblico illetterato, ed apprezzavano invece quella purezza del *sermo* e quella raffinatezza stilistica che avevano preso l'avvio proprio dalla commedia terenziana e si erano poi perfezionate con l'apporto decisivo della poesia neoterica. Le numerose citazioni ed allusioni di Orazio, specie nelle *Satire*, alle commedie del Nostro come l'*Eunuchus* e il *Phormio*, testimoniano senza ombra di dubbio com'egli fosse preferito, nel gusto letterario dell'epoca augustea, a Plauto e ad ogni altro autore del suo genere.

---

<sup>363</sup> V. Orazio, *Epistole* II, 1,59: (*dicitur*) *vincere Caecilius gravi tate, Terentius arte*. Nella terminologia oraziana *ars* designa la raffinatezza formale dell'opera, ottenuta mediante l'impiego delle tecniche retoriche; ad essa si contrappone l'*ingenium*, ossia l'ispirazione personale del poeta. Perché si abbia una vera efficacia artistica dell'opera poetica queste due componenti debbono esservi presenti entrambe in ugual misura.

<sup>364</sup> V. *Vita Terenti*, cap. 2. Porcio Licino, fiorito verso la fine del II secolo a.C., fu un poeta della cerchia di Lutazio Catulo, suo *patronus*; scrisse una storia letteraria di Roma in versi, di cui non resta quasi nulla.

<sup>365</sup> Citato da Aulo Gellio, *Notti Attiche*, XV,24.

<sup>366</sup> Cfr. A. Ronconi, *Sulla fortuna di Plauto e di Terenzio nel mondo romano*, "Maia", 22 (1970), pp. 19-37.

<sup>367</sup> V. Cicerone, *Epistole ad Attico*, VII, 3,10.

Anche nel I secolo d.C. Terenzio sembra conservare un certo margine di vantaggio rispetto al suo predecessore: Velleio Patercolo (storico di età tiberiana) lo ricorda assieme a Cecilio e ad Afranio, tacendo di Plauto; Persio (autore di satire di età neroniana) riprende da lui la scena dell'*Eunuchus* di Fedria che viene allontanato da Taide; Quintiliano (retore e critico letterario vissuto sotto gli imperatori Flavi Vespasiano e Domiziano), nel quadro di un giudizio d'insieme negativo sulla Commedia romana, sembra tuttavia dare la palma a Terenzio in virtù della sua purezza linguistica. Un'inversione di tendenza si ha invece nel secolo seguente quando prevalse l'arcaismo, un movimento – o piuttosto una moda letteraria – che tendeva ad opporsi all'oratoria contemporanea per recuperare non solo il modello stilistico ciceroniano, ma addirittura i poeti e gli scrittori delle epoche più remote: in tale clima culturale, ove si anteponeva persino Ennio a Virgilio, è facile comprendere come i fautori di questo movimento, quali Frontone, Gellio e lo stesso imperatore Marco Aurelio, preferissero Plauto, da cui attinsero numerose citazioni, ed ignorassero pressoché totalmente Terenzio. Ma la letteratura pagana, in questo II secolo d.C., dà già vistosi segni di decadenza e sta per lasciare il passo alla nuova letteratura latina cristiana, dalla quale la valutazione degli scrittori classici sarà fatta sulla base di nuovi parametri morali: tanta più ammirazione cioè tali scrittori susciteranno quanto più il loro messaggio potrà collimare (o quanto meno approssimarsi) alla nuova Parola divina. Così Terenzio, poeta dell'*humanitas* e sostenitore di una quasi "evangelica" solidarietà dell'essere umano verso i suoi simili, viene a trovarsi sul piano etico in posizione preminente, e prende nuovamente il sopravvento su Plauto: è tenuto ben presente da san Gerolamo come esempio di precisione nella "traduzione" degli originali greci e come sostenitore di una comicità efficace ma misurata; numerose, inoltre, sono le citazioni terenziane in sant'Agostino (a cominciare dal celeberrimo e tanto ammirato *Homo sum di Heaut. 77*), che si unisce al coro classico di elogi per l'eleganza e l'equilibrio linguistico e stilistico del nostro autore, ma lo loda anche per l'alta moralità e purezza spirituale dei suoi personaggi. Va poi detto che la grande fama goduta da Terenzio nel IV secolo d.C. è documentata, oltre che dall'ammirazione dei Padri della Chiesa, anche dal gran fervore di studi filologici e grammaticali che vi furono sul suo testo: a noi resta appunto il citato commento di Elio Donato, che se fu uno dei più importanti tra quelli scritti in questo periodo, non fu certamente l'unico.

L'età medievale conobbe ed apprezzò Terenzio, che fu in tal periodo uno degli autori pagani più letti, benché talvolta osteggiati dal rigorismo ecclesiastico più pervicace. Un esempio di tale atteggiamento è rappresentato, nel X secolo, dalla monaca Rosvita, del monastero di Gandersheim in Sassonia, che scrisse sei commedie latine di argomento religioso e mistico proprio allo scopo di contrapporle alle troppo profane commedie terenziane, nelle quali, dietro l'esca della *dulcedo sermonis*, si annidavano pericolosi germi di corruzione, come gli amori disinibiti delle cortigiane. Ma questo ingenuo tentativo di oscurare la fama dell'antico poeta fallì del tutto, ed egli continuò a ricevere ininterrotta ammirazione per tutto il Medioevo e fino a Dante, che tuttavia non sappiamo se conoscesse direttamente il testo terenziano o ne facesse uso indiretto attraverso citazioni e florilegi. Grande estimatore di Terenzio fu poi Francesco Petrarca, che non solo scrisse una *Vita* del drammaturgo, ma ne trasse anche ispirazione per le sue commedie, oggi perdute, la più famosa delle quali si intitolava *Philologia*; e verso la fine del XIV secolo un altro grande uomo di cultura, Pietro Paolo Vergerio, mise insieme elementi classici (cioè terenziani) e medievali nella composizione della sua commedia *Paulus*, con cui si proponeva di dare ammaestramenti morali ai giovani.<sup>368</sup>

---

<sup>368</sup> Sulla storia della commedia italiana in età medievale, umanistica e rinascimentale si veda l'ottimo volume, datato ma ancora insostituibile, di I. Sanesi, *Storia dei generi letterari italiani: la Commedia*, vol. I, Milano 1911.

Nell'età umanistica e rinascimentale (XV-XVI secolo) il teatro comico italiano si liberò definitivamente dal misticismo medievale e riprese direttamente i moduli espressivi e gli schemi compositivi della commedia classica latina; in tale periodo la fortuna di Terenzio durò ininterrotta e tenne il passo con quella di Plauto, a volte addirittura sopravanzandola. È altresì da rilevare che, oltre alle rappresentazioni dirette delle commedie terenziane ed ai vari rifacimenti, vi fu anche la ripresa degli studi filologici sull'Autore: tra di essi particolare rilievo, per acume scientifico e profondità culturale, acquista il commento all'*Andria* redatto a Firenze da Angelo Poliziano. Per l'attività esegetica sul testo terenziano è anche fondamentale la data del 1433, quando Giovanni Aurispa scoprì a Magonza un codice del commento di Donato; altri importanti codici di Terenzio furono posseduti da Niccolò Niccoli, Lorenzo il Magnifico e Bernardo Bembo, padre del celebre cardinale Pietro. Contemporaneamente, nel 1473, vi fu la prima edizione a stampa italiana dell'Autore, seguita quasi immediatamente dall'edizione veneziana del 1476. Nel periodo successivo della prima età rinascimentale notevole fu l'influsso del poeta latino sui drammaturghi dell'epoca: valga per tutti il caso di Ludovico Ariosto, che a lui s'ispirò nella composizione della *Cassaria* (1508), dei *Suppositi* (1509) a proposito dei quali l'autore stesso dice di essersi rifatto all'*Eunuchus*, ed anche del *Negromante* (1530), in cui vi sono echi evidenti dell'*Hecyra*, del *Phormio* e dell'*Andria*.<sup>369</sup> L'esemplificazione adottata è volutamente limitata, e potrebbe continuare, se non vi fosse tema di appesantirla troppo; desidero soltanto ricordare, a conclusione di questa indagine, la traduzione dell'*Andria* di Niccolò Machiavelli, che costituisce soprattutto un esperimento linguistico di adattamento dello stile comico latino alla lingua parlata nei dotti cenacoli fiorentini.

Anche nelle epoche successive il teatro terenziano continuò ad esercitare notevole influenza sul dramma moderno: dal Goldoni, all'Alfieri, al dramma psicologico ottocentesco, tutti debbono qualcosa al poeta romano. Ma chi riuscì più da vicino a rivivere lo spirito di Terenzio fu Molière, che lo ammirò a tal punto da fare degli *Adelphoe* il modello centrale di una sua famosa commedia, *L'école des maris*;<sup>370</sup> in essa si ripresenta, sotto i nuovi nomi di Ariste e di Sganarello, l'opposizione polare dei metodi educativi di Micione e di Demea, forse i più noti rappresentanti di un'arte che, per l'universalità dei valori e dei sentimenti umani che esprime, travalica i confini del suo tempo e colloca il suo Autore nel novero di quei "classici" che conservano inalterata nei secoli la perenne attualità del loro messaggio culturale.

MASSIMO ROSSI

---

<sup>369</sup> Cfr. *Ibidem*, pp. 174-187.

<sup>370</sup> Sui rapporti tra Terenzio e Molière in questa commedia cfr. D. Del Corno, Introduzione a: Terenzio, *I fratelli*, cit., pp. 18-19.

## NOTA SUL TESTO

Il testo di Terenzio ci è stato tramandato da diversi codici (una quindicina circa), tra i quali spicca, per antichità ed autorevolezza, il cosiddetto *codex Bembinus* (= *Vaticanus latinus* 3226), databile al IV o V secolo, così chiamato perché un tempo appartenuto a Bernardo Bembo (v. cap. VI dell'*Introduzione*). Altri codici importanti sono il *codex Vaticanus* (*Vat. lat.* 3868) del IX secolo, con miniature che riproducono alcune scene delle commedie; il *codex Parisinus* (*Par. lat.* 7899) del IX secolo, anch'esso con miniature; il *codex Victorianus* (*Laur.* XXXVIII, 24) del secolo X; il *codex Ambrosianus* (*Ambr.* H 75 inf.) del secolo X, con miniature. Non tutti i codici riportano l'intero testo delle sei commedie, taluni mancano di qualche atto o scena, oppure delle didascalie e dell'elenco dei personaggi. L'ordine delle commedie è spesso diverso da un manoscritto all'altro.

Per le edizioni critiche moderne, a partire dall'*editio princeps* del 1470, v. la *Bibliografia*. La presente edizione riproduce il testo critico stabilito da R. Kauer e W. M. Lindsay, pubblicato nella collezione oxoniense nel 1926 e riedito poi, con *addenda* di O. Skutsch, nel 1958; me ne sono discostato solo in alcuni punti, di cui do comunque ragione nelle note al testo latino.

## NOTA SUL CURATORE

MASSIMO ROSSI, nato nel 1954, risiede a Montepulciano (Siena), dove è professore ordinario di lettere latine e greche nel Liceo-Ginnasio "A. Poliziano". Oltre a vari saggi di carattere filologico apparsi su prestigiose riviste italiane ed estere, ha pubblicato, presso l'editore Signorelli di Milano, le edizioni commentate dell'*Aulularia* di Plauto e del IV libro dell'*Eneide* di Virgilio. Nella collana "GUM" dell'editore Mursia ha curato *Lo Scudo* di Menandro.

# PUBLIO TERENCE AFRO

## ANDRIA

### La ragazza di Andros

#### DIDASCALIA<sup>371</sup>

Questa commedia fu la prima ad essere composta, e fu rappresentata ai Giochi Megalesi,<sup>372</sup> quando erano edili curuli M. Fulvio, M. Glabrone e Quinto Minucio Valerio.<sup>373</sup> La rappresentarono Lucio Atilio Prenestino e Lucio Ambivio Turpione.<sup>374</sup> Compose la musica Flacco, figlio di Claudio<sup>375</sup> e fu eseguita su flauti pari, destri o sinistri.<sup>376</sup> È completamente greca.<sup>377</sup> Fu portata per la prima volta in scena sotto il consolato di Marco Marcello e di Caio Sulpicio.<sup>378</sup>

---

<sup>371</sup> Le didascalie (dal greco *didáskein*, nell'accezione teatrale specifica di “rappresentare, mettere in scena”) erano brevi note che nelle edizioni antiche delle opere drammatiche venivano premesse al testo, generalmente da grammatici e commentatori posteriori all'Autore. Questa usanza, di origine alessandrina, si diffuse ampiamente anche a Roma, come dimostra la presenza, nei manoscritti medievali, delle didascalie di tutte le commedie terenziane e di due plautine. Le notizie ivi contenute, per noi preziose, riguardavano l'occasione in cui la commedia fu per la prima volta rappresentata, i nomi degli edili e dei consoli (in base ai quali è possibile stabilire la data), l'autore delle musiche e il modello greco a cui si era ispirato il poeta romano per la composizione dell'opera. La didascalia dell'*Andria* manca nei codici, ma la si può ricostruire in base alla parziale riproduzione che di essa fece Donato (p. 36 W).

<sup>372</sup> Erano giochi pubblici in onore della *Magna Mater* Cibele istituiti nell'anno 204 a.C., che si svolgevano dal 4 al 10 aprile di ogni anno. Inizialmente vi avevano luogo per lo più spettacoli circensi; le rappresentazioni drammatiche vi furono introdotte nel 194 a.C.

<sup>373</sup> Gli edili curuli erano di norma due, come tutti gli altri magistrati romani con carica annuale; questo terzo edile (Q. Minucio Valerio) può essere uno di coloro che curarono una successiva rappresentazione della commedia.

<sup>374</sup> Sono due capocomici, che dirigevano i rispettivi *greges* o compagnie teatrali (v. *Introduzione*, § 1); di essi il più famoso è certamente Ambivio Turpione, colui che riuscì a portare al successo, dopo molte difficoltà, le commedie di Cecilio Stazio prima e di Terenzio poi. La sua celebrità è attestata anche da Cicerone (*Cato Maior*, 48). È singolare il fatto che vengano qui nominati due capocomici, sul primo dei quali (Atilio Prenestino) non si hanno altre notizie oltre quelle desunte dalle didascalie terenziane; è probabile che anche qui si debba presumere un riferimento a due distinte rappresentazioni della commedia.

<sup>375</sup> Questo Flacco, autore delle musiche di tutte le commedie di Terenzio, era uno schiavo del nobile Claudio e non suo figlio, come è erroneamente detto in questa didascalia. Non deve meravigliare il fatto che le composizioni musicali (soprattutto le arie per i *cantica*, v. *Introduzione*, § 1) fossero affidate a schiavi, dato il carattere servile che tale attività, come quella della danza e della stessa recitazione, rivestiva nella mentalità romana del tempo.

<sup>376</sup> I flauti romani (*tibiae*) si distinguevano in *dextrae* (con note di timbro più grave) e *sinistrae* (con suono più acuto). Solitamente questi due tipi venivano accoppiati, per ottenere una maggiore varietà di suoni; in questo caso parrebbe invece che le *tibiae* fossero diverse, ma comunque *pares*, cioè della stessa lunghezza. Non sappiamo ovviamente i motivi di questa scelta.

<sup>377</sup> Espressione difficile a intendersi. Il significato più ovvio sarebbe che la commedia, per ambientazione, personaggi e modelli proviene dall'ambito culturale greco; ma questo è un carattere comune a tutta la *palliata*. Forse Donato non ha riprodotto integralmente la didascalia originaria, oppure c'è stata una corruzione nella tradizione manoscritta.

<sup>378</sup> Sono i consoli dell'anno 166 a.C. Sull'ipotesi secondo cui questa sarebbe stata la seconda rappresentazione della commedia, mentre la prima sarebbe avvenuta nel 168 quando era ancora in vita Cecilio Stazio, v. l'*Introduzione*, § 2.



## RIASSUNTO DI SULPICIO APOLLINARE<sup>379</sup>

Panfilo seduce Glicerio, che erroneamente è creduta sorella di una squaldrinella originaria di Andros,<sup>380</sup> e, dato il suo stato di gravidanza, le dà la sua parola che la sposterà; ma suo padre l'aveva già fidanzato con un'altra, la figlia di Cremete e così, quando scopre quest'altro amore, fa finta che le nozze siano imminenti, nel desiderio di conoscere quali siano le vere intenzioni di suo figlio. Dietro consiglio di Davo, Panfilo non si rifiuta; ma quando Cremete vede il bambino che è nato da Glicerio rinunzia alle nozze e rifiuta il genero. Poi concede a Panfilo Glicerio, che in modo insperato è stata riconosciuta come sua figlia, e l'altra<sup>381</sup> la dà in moglie a Carino.

---

<sup>379</sup> Si tratta di un breve riassunto (*periocha* è trascrizione dal greco *perioché*, dal verbo *periecho* = riassumere, compendiare) in 12 senari giambici, che i manoscritti riportano per tutte le commedie di Terenzio. L'autore, che tenta spesso infelicitemente di riprodurre lo stile terenziano, è C. Sulpicio Apollinare, un grammatico di età antoniniana (II secolo d.C.) che fu maestro di Aulo Gellio (*Notti Attiche*, VIII, 6,12) e dell'imperatore Pertinace, e che lo stesso Frontone cita come un'autorità in fatto di questioni filologiche e stilistiche. A lui sono attribuite, oltre alle *periochae* delle commedie terenziane, gli argomenti non acrostici di alcune commedie di Plauto e gli argomenti in sei esametri premessi a ciascun libro dell'*Eneide*.

<sup>380</sup> Andro è un'isola del mare Egeo, compresa nell'arcipelago delle Cicladi.

<sup>381</sup> Filumena, il cui nome, derivato dal verbo greco *filéo*, significa "amata". Il personaggio dell'onesta fanciulla, pur importante per la trama, non compare mai in scena, secondo la prassi usuale seguita dalla Commedia greca; anche Glicerio infatti, l'altra ragazza presente nella trama dell'*Andria*, non ha alcuna parte nella vicenda rappresentata, a eccezione delle grida ch'ella fa udire, da dietro le quinte, al momento del parto (v.473).

## PERSONAGGI

(Prologo)<sup>382</sup>

SIMONE, vecchio, padre di Panfilo

SOSIA, liberto, ex servo di Simone

DAVO, servo di Simone

MISIDE, ancella di Glicerio

PANFILO, giovane

CARINO, giovane, amico di Panfilo

BIRRIA, servo di Carino

LESBIA, ostetrica

GLICERIO, la ragazza amata da Panfilo

CREMETE, vecchio, padre di Filumena e di Glicerio

CRITONE, vecchio di Andros

DROMONE, schiavo flagellatore

(Cantore)

La scena si svolge in Atene. Sullo sfondo del palcoscenico si vedono le case di Simone, di Carino e di Glicerio. Di fronte alla casa di Simone vi è un altare di Apollo.<sup>383</sup>

---

<sup>382</sup> Il prologo della commedia, al momento della prima rappresentazione, era recitato dal capocomico Ambivio Turpione.

<sup>383</sup> Per la scenografia e le convenzioni del teatro romano, v. *l'Introduzione*, § 1.

## PROLOGO<sup>384</sup>

Quando, all'inizio, il nostro poeta si mise a scrivere, credette che questo soltanto fosse il suo dovere: far gradire al pubblico le commedie che componeva. Ma ora si avvede che le cose stanno in modo ben diverso, ch  deve consumare molte energie a scrivere prologhi, e non per raccontare l'argomento, ma per ribattere alle accuse di un vecchio poeta invidioso.<sup>385</sup> Ora ascoltate attentamente, per favore, qual'   la colpa che gli rinfacciano. Menandro scrisse un'*Andria* e una *Perinthia*;<sup>386</sup> chi ne conosce bene una, in pratica le conosce entrambe: sono abbastanza simili nella trama, anche se sono state composte diversamente nelle espressioni e nello stile. Il poeta ammette di aver trasportato dalla *Perinthia* all'*Andria* ci  che ben vi si adattava, e di averlo utilizzato come cosa sua.   questo ci  che costoro gli rimproverano di aver fatto, e su questo si appuntano, che non   cosa onorevole contaminare le commedie.<sup>387</sup> O non   vero che costoro, a forza di fare gli intenditori, dimostrano di non intendersi di nulla? S , perch  nel momento in cui essi accusano lui, accusano anche Nevio, Plauto ed Ennio,<sup>388</sup> che il Nostro considera come suoi maestri, e certamente ambisce ad uguagliare la loro autonomia, piuttosto che l'ottusa scrupolosit  di questi altri.<sup>389</sup> Perci  li avverto, che d'ora in poi stiano calmi e che la facciano finita di spargere calunnie, se non vogliono che si scoprano le loro magagne. Voi accoglieteci con favore, state qui con buona disposizione d'animo e rendetevi conto di come stanno le cose; cos  finalmente saprete cosa vi dovete aspettare dalle nuove commedie che il poeta scriver  d'ora in avanti: se vi mette conto di starle a vedere o invece fischiarle gi  prima di assistervi.<sup>390</sup>

---

<sup>384</sup> Sulla struttura del prologo terenziano, le sue funzioni e la sua incidenza sul problema dell'originalit  dell'Autore nei confronti dei modelli greci v. l'*Introduzione*,   4.

<sup>385</sup> Luscio Lanuvino, il cui nome ci   stato tramandato da Donato, mentre Terenzio non lo nomina mai. Le accuse che costui rivolgeva al Nostro possono ridursi sommariamente a tre: l'aver praticato la *contaminatio*, l'essersi fatto aiutare dagli Scipioni nella composizione delle commedie e l'aver impiegato uno stile fiacco e scolorito; v. al riguardo l'*Introduzione*,    4-5.

<sup>386</sup> Su Menandro, il maggiore dei drammaturghi greci ispiratori della palliata, v. l'*Introduzione*,   1. Dell'*Andria* e della *Perinthia* sono conservati rispettivamente 13 e 11 frammenti, quasi tutti di scarsa entit .

<sup>387</sup> Contrariamente all'opinione di Luscio Lanuvino e dei suoi seguaci, la *contaminatio*   oggi ritenuta un indubbio segno di creativit  artistica; v. al riguardo l'*Introduzione*,   4.

<sup>388</sup> Cneo Nevio (ca. 270-200 a.C.) fu il primo grande poeta comico della letteratura latina, ideatore della *contaminatio* e probabilmente anche della *fabula togata*, la commedia ci  ispirata sempre ai modelli greci ma ambientata a Roma; compose anche il *Bellum Poenicum*, poema epico in versi saturni che trattava della storia romana dalle origini fino alla prima guerra punica. Su Plauto v. l'*Introduzione*,   1, n.3. Q. Ennio (239-169 a.C.) nativo di *Rudiae* nella penisola salentina, scrisse gli *Annales*, grandioso poema epico in esametri che ripercorreva l'intera storia di Roma; la sua produzione teatrale fu soprattutto tragica, mentre scarso fu il suo interesse per la commedia.   da notare che Terenzio, in questa rassegna dei predecessori che praticarono la *contaminatio*, non fa cenno di Cecilio Stazio; evidentemente costui non fece uso di tale procedimento.

<sup>389</sup> L'Autore vuol dire che Nevio, Plauto ed Ennio trattarono i loro originali con maggiore libert  rispetto a Luscio Lanuvino ed ai suoi pari, che riproducevano con pedantesca fedelt  il testo greco dei loro modelli, mostrando una *diligentia* che   perch  *obscura*, ci  ottusa, priva di creativit . Sul problema v. l'*Introduzione*,   4.

<sup>390</sup> L'appello finale agli spettatori perch  seguano in silenzio la rappresentazione, riuscendo cos  ad apprezzare veramente il talento dell'Autore,   tipico dei prologhi della Commedia romana; il pubblico era infatti per lo pi  indisciplinato e rumoroso, ed in certi casi dava segni vistosi di non gradimento delle opere proposte, anche se la nostra traduzione "fischiare" (tratta dal linguaggio teatrale odierno)   approssimativa, perch  *exigere* significa propriamente "respingere, non accettare". Sul problema si veda l'*Introduzione*,   1.

## ATTO I

### SIMONE - SOSIA<sup>391</sup>

- SIMONE.** (*entrando con Sosia e alcuni servi*) Portate dentro codeste cose, voi, andate!<sup>392</sup> (*escono i servi*) Sosia, tu aspetta un attimo; voglio parlarti un momentino.
- SOSIA.** Fa' come se mi avessi già parlato; tanto vuoi dirmi di aver cura di questa roba, vero?
- SIMONE.** No, è un'altra cosa.
- SOSIA.** Che cosa c'è, oltre a questo, che la mia ingegnosità possa fare per te?
- SIMONE.** Non c'è affatto bisogno di codesta ingegnosità per ciò che voglio fare io, ma di quelle doti che ho sempre saputo che tu possiedi, la fedeltà e la segretezza.
- SOSIA.** Sono qui pronto ai tuoi desideri.
- SIMONE.** Da quando ti ho acquistato – ed eri un bambino allora – in casa mia sei sempre stato trattato, anche se servo, in modo giusto e indulgente, e tu lo sai. Da servo che eri, ho fatto sì che diventassi mio liberto,<sup>393</sup> proprio perché mi servivi con la dignità di un uomo libero; ti ho dato il premio più grande che potevo.
- SOSIA.** Me lo ricordo bene.
- SIMONE.** E io non mi pento di averlo fatto.
- SOSIA.** Sono felice, Simone, se ho fatto o faccio qualcosa che ti va a genio, e ti porto riconoscenza per avere gradito i miei servigi. Però quello che hai detto mi dispiace; perché questo volerlo rammentare è quasi un rimprovero fatto a uno che abbia dimenticato il beneficio. E allora dimmi, in poche parole, che cos'è che vuoi da me.
- SIMONE.** Sì, lo farò. Ma prima voglio premetterti una cosa: questo matrimonio, che tu credi vero, in realtà non lo è.<sup>394</sup>
- SOSIA.** E allora, perché imbastisci questa finzione?
- SIMONE.** Ti racconterò tutto, fin dall'inizio; in questo modo saprai con certezza qual è la vita di mio figlio, il mio proposito e qual è il ruolo che assegno a te in

---

<sup>391</sup> Siamo informati da Donato del fatto che, all'inizio dell'*Andria* menandrea, il vecchio Simone era solo e si esprimeva quindi in un monologo; la scena dialogata che abbiamo in Terenzio è invece derivata dalla *Perinthia*, ove però il colloquio era tra il vecchio e sua moglie. La sostituzione di quest'ultima con il liberto Sosia è necessaria perché funzione precipua di questa prima scena è quella di informare il pubblico sull'antefatto della commedia mediante una serie di notizie che nell'originale greco erano contenute nel prologo (v. *Introduzione*, § 4); tali elementi di base peraltro, come ad es. l'educazione di Panfilo, erano ovviamente già noti alla moglie di Simone, mentre risultano nuovi per Sosia. La figura del liberto è con ogni probabilità d'invenzione terenziana e rientra nella categoria dei personaggi chiamati da Donato "protatici", quelli cioè la cui presenza è limitata alle prime scene della commedia e finalizzata soltanto a fornire ad altri lo spunto per raccontare gli avvenimenti dell'antefatto.

<sup>392</sup> Simone si rivolge ai servi che tornano dal mercato recando gli acquisti fatti in vista della celebrazione delle nozze di Panfilo.

<sup>393</sup> L'affrancamento degli schiavi era piuttosto frequente a Roma, più ancora che in Grecia. Il liberto continuava però spesso a vivere presso il suo ex padrone, al quale prestava i suoi servigi.

<sup>394</sup> Comincia a questo punto la parte informativa sull'antefatto della commedia, con una serie di notizie che gli originali greci usavano concentrare nel prologo; v. *Introduzione*, § 4.

questa faccenda. Dunque, da quando è uscito dall'adolescenza,<sup>395</sup> Sosia, ha avuto la possibilità di vivere con più libertà; prima, infatti, come si sarebbe potuto conoscere o anche intravedere il suo carattere, mentre l'età giovane, la reverenza ed il maestro lo trattenevano?

**SOSIA.**

È così.

**SIMONE.**

Di ciò che fanno quasi tutti gli altri giovanotti, dedicarsi a qualche attività come allevare cavalli o cani da caccia, oppure andare a sentire i filosofi,<sup>396</sup> tra tutte queste cose egli non si applicava in particolar modo a nessuna, ma le praticava tutte senza troppo impegno. Io ne ero contento.

**SOSIA.**

E facevi bene; infatti io penso che questo soprattutto sia utile nella vita, non fare mai nulla di eccessivo.<sup>397</sup>

**SIMONE.**

Così era la sua vita: tollerare tutti di buon grado e mostrarsi disponibile; dedicarsi senza riserve a tutti coloro con cui stava assieme, assecondare i loro interessi, non mettersi contro nessuno, non tentare di prevaricare gli altri; è così che è più facile evitare l'invidia, ricevere lodi e farsi degli amici.

**SOSIA.**

È una norma di vita intelligente; perché oggi giorno la compiacenza ti procura gli amici, la schiettezza ti rende odioso.

**SIMONE.**

Nel frattempo una donna, tre anni fa, dall'isola di Andros è venuta ad abitare qua vicino, costretta dalla povertà e dall'incuria dei suoi parenti; era una donna molto bella e anche di giovane età.

**SOSIA.**

Ahi! Temo che la donna di Andros ci porti qualche malanno!

**SIMONE.**

In un primo tempo costei menava una vita onesta, fatta di sacrifici e di stenti; si guadagnava da vivere filando la lana e tessendo.<sup>398</sup> Ma poi, quando si fece avanti uno spasimante a prometterle dei regali, prima uno e poi un altro, siccome l'indole di tutti gli uomini è portata a passare facilmente dagli stenti alle comodità, finì per accettare e poi cominciò a fare la vita. Ora, un giorno, i suoi spasimanti di allora - sai come succede? - portarono lì anche mio figlio, perché stesse insieme a loro. E io subito, tra me e me: "Di certo è in trappola, visto e preso!" E la mattina seguente tenevo d'occhio i loro schiavetti che andavano e venivano;<sup>399</sup> e domandavo: "Ehi, ragazzo, per piacere, dimmi un po': chi c'è stato ieri con Criside?". Questo infatti era il nome della ragazza di Andros.

**SOSIA.**

Ho capito.

**SIMONE.**

E loro mi dicevano: "Fedro", o "Clinia", o "Nicerato", perché allora questi tre la frequentavano tutti assieme. "Ehi, e Panfilo che ha fatto?" "Che vuoi

---

<sup>395</sup> I giovani ateniesi raggiungevano la maggiore età e i pieni diritti civili dopo l'efebia, il periodo di addestramento ginnico e militare che andava dai 18 ai 20 anni; a Roma invece la *toga virilis*, con cui si diveniva cittadini a tutti gli effetti, era indossata a 17 anni.

<sup>396</sup> Si fa qui riferimento a usanze tipicamente greche: allevare cani da caccia e cavalli era un'occupazione molto diffusa tra i giovani ateniesi di famiglia benestante (cfr. Aristofane, *Nuvole* 15; Menandro, *Samia* 14-15); anche la frequentazione dei filosofi era comune ad Atene, mentre appare piuttosto rara a Roma (il caso dell'ambasceria di Carneade e Critolao nel 155 a.C., che ebbe molto successo presso i giovani romani, è da ritenere un caso eccezionale).

<sup>397</sup> La moderazione (*mesótes*) era uno dei cardini della morale greca comune.

<sup>398</sup> Erano questi i tipici lavori femminili in Grecia e a Roma, che caratterizzavano lo *status* della donna onesta. Con questo richiamo si vuole perciò rimarcare la fondamentale rettitudine morale di Criside, che solo successivamente – e unicamente a causa delle ristrettezze economiche – si era traviata.

<sup>399</sup> I servi cui qui si allude sono gli *advorsitores*, quelli cioè che avevano il compito di accompagnare il padrone alla sera ed illuminargli con fiaccole la via, per andarlo poi a riprendere allorché intendeva rientrare a casa.

che abbia fatto? Ha pagato la sua quota e ha cenato.”<sup>400</sup> E io ero contento. Poi ripetevo le stesse indagini un altro giorno, e sempre venivo a sapere che Panfilo non c'entrava affatto. Credevo ormai ch'egli fosse di provata onestà e che fosse anzi un grande esempio di rettitudine; perché uno che ha da combattere con gente di simil fatta e, ciò nondimeno, non si lascia trascinare in un affare del genere, si può stare certi che è in grado di darsi da solo una condotta di vita. E se questo mi rendeva contento, c'era anche il fatto che tutti, in coro, mi facevano grandi complimenti e mi rammentavano la mia fortuna, perché avevo un figlio tanto assennato. Che debbo dire ancora? Indotto da questa buona fama è venuto da me Cremete, di sua spontanea volontà, a offrirmi la sua unica figlia in moglie per il mio figliolo, e con una grossa dote. Sono stato d'accordo e ho dato la promessa. Oggi è il giorno stabilito per le nozze.<sup>401</sup>

**SOSIA.**

Che cos'è che impedisce di farle sul serio?

**SIMONE.**

Ora sentirai. Più o meno in quei giorni in cui si fecero queste trattative, questa nostra vicina Criside muore.

**SOSIA.**

È una bella fortuna! Mi hai tranquillizzato. Questa Criside mi faceva paura.

**SIMONE.**

In quel periodo mio figlio frequentava molto quelli che erano stati gli amanti di Criside. Si occupava insieme a loro del funerale, era sempre triste e ogni tanto piangeva. Questo fatto, lì per lì, mi fece piacere; e pensavo così: “Costui, per averla frequentata un po', si affligge per la sua morte come se fosse una di famiglia; che farebbe se ne fosse innamorato? E per me, che sono suo padre, che farà?”. Io pensavo che queste fossero tutte manifestazioni di sensibilità di carattere e di bontà d'animo. Insomma, perché farla lunga? Anch'io, per amor suo, vado al funerale, senza pensare ancora a nulla di male.

**SOSIA.**

Ah! E di che si tratta?

**SIMONE.**

Lo saprai. Si muove il funerale, e andiamo anche noi. In quel mentre, tra le donne che erano lì, ne vedo per caso una, una ragazza di una bellezza...

**SOSIA.**

Notevole, vuoi dire.

**SIMONE.**

Già, e con un visino così modesto, Sosia, e così carino che non può esserci di meglio. Allora, poiché mi sembrava che si affliggesse più delle altre, e poiché più delle altre era di aspetto onesto e nobile, vado dalle donne che seguivano il funerale e domando chi sia; e mi dicono che era la sorella di Criside.<sup>402</sup> Lì per lì ne rimasi colpito. “Ecco,” pensavo “si tratta di questo; ecco spiegate quelle lacrime, tutto questo suo dolore.”

**SOSIA.**

Che paura ho di sentirti arrivare alla fine!

---

<sup>400</sup> La *symbola* era la quota che ciascun partecipante versava quando venivano organizzate feste e banchetti. Pare che il pagamento “alla romana” delle spese di questo tipo fosse molto diffuso, specie tra i giovani.

<sup>401</sup> Nel mondo classico – e in particolare a Roma, ove la *patria potestas* dava poteri pressoché illimitati al genitore sul figlio – i matrimoni erano decisi dai rispettivi padri degli sposi, che potevano anche non essere neppure consultati in merito. Dai vv. 250-251 risulta infatti che Panfilo non ha mai visto Filumena prima del giorno delle nozze.

<sup>402</sup> La descrizione fisica di Glicerio corrisponde all'ideale di bellezza femminile greco e romano, per il quale l'onestà e la purezza interiore della donna dovevano in qualche modo trasparire anche all'esterno. Questo accenno alla “nobiltà” d'aspetto della ragazza amata da Panfilo è inoltre una prima anticipazione (sia pur tenue) fornita agli spettatori di quello che sarà il riconoscimento finale, quando si scoprirà lo *status* di cittadina attica di Glicerio.

**SIMONE.** Intanto il funerale va avanti, e noi gli andiamo dietro; arriviamo alla tomba, il cadavere è posto sulla pira, e tutti piangono.<sup>403</sup> In quel mentre questa sorella di cui ti ho detto si avvicinò alle fiamme senza troppa prudenza, in modo abbastanza pericoloso. Fu allora che Panfilo, sbigottito, rese evidente l'amore che teneva ben nascosto e che non lasciava scorgere: si lancia, abbraccia la donna alla vita e grida: "O Glicerio mia, ma cosa fai? Perché ti vuoi ammazzare?". Allora lei, in modo da far vedere chiaramente l'affetto che c'era tra di loro, si lasciò andare piangendo fra le braccia di lui, e con quanta intimità!

**SOSIA.** Che dici mai?

**SIMONE.** Da lì me ne torno a casa pieno di rabbia e disappunto; però non avevo ragioni sufficienti per rimproverarlo. Mi avrebbe detto: "Che ho fatto? Qual'è la mia mancanza, la mia colpa, padre mio? Voleva gettarsi tra le fiamme, io l'ho fermata, l'ho salvata". È un ragionamento che fa onore.

**SOSIA.** È giusto quel che pensi. Del resto, se fai rimproveri a chi salva una vita, cosa farai a chi danneggia o fa del male agli altri?

**SIMONE.** Il giorno seguente venne da me Cremete a urlare che era un'indecenza, e che aveva saputo che Panfilo teneva con sé come moglie questa forestiera. Io allora cerco in tutti i modi di negare questo fatto, e lui insiste che invece è vero. Alla fine ci separiamo a queste condizioni, che lui asserisce di non essere più disposto a concederci la figlia.<sup>404</sup>

**SOSIA.** E allora a tuo figlio tu non hai...

**SIMONE.** No, perché nemmeno questo era un motivo abbastanza grave per dargli una strigliata.

**SOSIA.** E perché? Sentiamo.

**SIMONE.** "Tu stesso, babbo mio, hai stabilito con precisione il momento in cui questa situazione dovrà finire. È già alle porte il tempo in cui dovrò vivere come parrà ad altri; almeno per ora lasciami vivere come pare a me."<sup>405</sup>

**SOSIA.** Ma allora che altra occasione c'è per dargli una regolata?

**SIMONE.** Se per via di questo amore rifiuterà di sposarsi, allora questo, da parte sua, sarebbe un torto tale da giustificare un castigo, prima di tutto. E ora io mi sto adoperando, con queste finte nozze, per avere un fondato motivo per dargliela ora, la strigliata, nel caso che si rifiuti. E lo faccio anche perché, se quel farabutto di Davo ha in mente qualche raggio, lo metta in atto adesso che i suoi trucchi vanno a vuoto; perché io sono certo che costui ci si metterà con tutto l'impegno, con le mani e coi piedi, più per rompere le scatole a me che per fare un favore a mio figlio.<sup>406</sup>

---

<sup>403</sup> Nella Grecia classica, come pure a Roma, i morti venivano sepolti fuori delle mura della città. I riti della cremazione e dell'inumazione erano entrambi praticati, a seconda delle preferenze dei familiari del defunto.

<sup>404</sup> A questo punto sono state scoperte le linee tematiche essenziali della commedia: la promessa di matrimonio scambiata tra Cremete e Simone da un lato, l'amore di Panfilo per Glicerio (che determina il legittimo dietro-front di Cremete) dall'altro. È da osservare però che, nonostante la prevalente funzione informativa, questa prima scena dell'*Andria* è una delle più felici pagine di Terenzio per profondità di penetrazione psicologica e abilità narrativa.

<sup>405</sup> Le parole che Panfilo avrebbe potuto pronunciare sono riportate in forma di discorso diretto. Oltre a rendere più vivace e suggestiva la scena, questo procedimento è finalizzato anche ad anticipare alcuni tratti caratteriali del giovane, che vengono presentati al pubblico prima della sua effettiva entrata in scena.

<sup>406</sup> Nella tradizione comica il servo è in genere alleato con il padroncino, le cui aspirazioni contribuisce a realizzare anche mettendosi contro il *pater familias*. Qui Terenzio sembra indulgere alle convenzioni del suo genere, presentando Davo con i tratti tipici dell'imbroglione scaltro e privo di scrupoli; ma vedremo in seguito che egli si distaccherà dalla

**SOSIA.** E perché mai?  
**SIMONE.** Me lo chiedi? È un furfante di natura e ha sempre cattive intenzioni. Ma io, se mi accorgo che lui... Ma che bisogno c'è di dire di più? Se invece la cosa va come voglio io e Panfilo non crea alcun problema, mi rimane però sempre Cremete, davanti a cui lo debbo giustificare; e spero di farcela. Ora quel che tu devi fare è di sostenere bene questa finta delle nozze, di metter paura a Davo e di tenere d'occhio mio figlio, per vedere cosa stia facendo e cosa stia architettando con costui.

**SOSIA.** Ho capito. Me ne occupo io.<sup>407</sup>  
**SIMONE.** Forza ora, entriamo in casa. Vai avanti tu, io vengo subito. (*esce Sosia*)

#### **SIMONE - DAVO<sup>408</sup>**

**SIMONE.** Non c'è dubbio: mio figlio non vuole sposarsi. Eh, sì, perché poco fa mi sono accorto che Davo s'è impaurito, quando ha sentito che si sarebbe celebrato il matrimonio. Ma eccolo in persona, che viene fuori.

**DAVO.** (*entrando e parlando tra sé, senza vedere Simone*) Io mi meravigliavo che le cose andassero così, e avevo sempre il sospetto di dove andasse a parare questa calma del padrone. Da quando ha saputo che quella ragazza non sarebbe più stata data in moglie a suo figlio, non ne ha mai fatto una parola con nessuno di noi, e non se n'è addolorato.

**SIMONE.** Ma ora la farà, la parola, e sarà tanto peggio per te, almeno credo.  
**DAVO.** (*c.s.*) Lui voleva che noi, così, senza pensarci, ci lasciassimo trasportare da una falsa gioia, per poi sorprenderci nell'inerzia, nella speranza di avere ormai eliminato ogni timore; e tutto questo perché non avessimo il tempo di pensare a come mandare all'aria il matrimonio. Proprio furbo, lui.

**SIMONE.** Ma che dice questo boia?  
**DAVO.** (*scorgendo Simone*) Ah, c'è il padrone; non me n'ero accorto.  
**SIMONE.** Davo!  
**DAVO.** Eh? Che c'è?  
**SIMONE.** Dài, vieni qui da me.  
**DAVO.** (*fra sé*) Ma che vuole questo?  
**SIMONE.** Che mi racconti?  
**DAVO.** Ma di che cosa?  
**SIMONE.** E me lo chiedi? È voce comune che mio figlio abbia un'amante.  
**DAVO.** (*tra sé*) Già; la gente non pensa ad altro.

---

fissità del modello plautino, se non altro perché il suo intervento non sarà determinante, né esente da errori ed ingenuità.

<sup>407</sup> Per la sua natura di personaggio prototico (cfr. n. 21) Sosia non comparirà più in scena, e quindi questo suo proposito di metter paura a Davo e di sorvegliare Panfilo cadrà nel nulla. L'incongruenza, che non si ripeterà nelle opere successive, deriva forse dal fatto che l'Andria è la prima commedia di Terenzio, ed è quindi la prima volta ch'egli compie la trasposizione del materiale informativo dal prologo dell'originale greco al primo atto del dramma vero e proprio, creando appunto a tale scopo la figura di Sosia.

<sup>408</sup> È qui operante una convenzione tipica della Commedia greca, per cui si ritiene possibile che due personaggi siano contemporaneamente presenti in scena senza che uno dei due si accorga dell'altro: Simone annuncia infatti l'arrivo di Davo (v.174), ma costui non si avvede della presenza del padrone fino al v.183 e pronunzia delle battute "a parte" che, in modo altrettanto convenzionale, non sono udite da Simone. Il pubblico antico, come del resto quello moderno almeno fino a Goldoni, accettava normalmente queste forzature della realtà, consapevole del carattere fittizio della rappresentazione.

**SIMONE.** Mi stai a sentire o no?  
**DAVO.** Certo, certo.  
**SIMONE.** Ma se ora io andassi a rimestare queste faccende sarei un genitore dispotico; in fondo quello che ha fatto prima non mi riguarda affatto.<sup>409</sup> Finché era il momento adatto per certe cose, l'ho lasciato sfogare come voleva; ma ora questa giornata gli comporta una vita nuova, richiede altre abitudini. E d'ora in poi io esigo, oppure, se è più giusto, ti prego, Davo, che tu lo riporti finalmente sulla retta via. Cosa voglio dire con ciò? Tutti coloro che hanno una relazione amorosa si sottopongono malvolentieri al giogo delle nozze.  
**DAVO.** Così dicono.  
**SIMONE.** Se poi uno, per affari del genere, si è preso un cattivo consigliere ed ha l'animo già malato, finisce quasi sempre per fare le scelte peggiori.<sup>410</sup>  
**DAVO.** Per Ercole, non ti capisco.  
**SIMONE.** Ah no?  
**DAVO.** No. Io sono Davo, mica Edipo.<sup>411</sup>  
**SIMONE.** E allora vuoi che ti dica il resto in tutta franchezza?  
**DAVO.** Certamente!  
**SIMONE.** Se oggi mi accorgo che tu tenti qualche raggiro contro queste nozze, per mandarle a monte, o che prendi spunto da questa circostanza per far vedere quanto sei furbo, io ti sbatto al mulino, Davo,<sup>412</sup> e ti faccio bastonare finché non crepi; con questo patto e con questo augurio, che, se ti tolgo da lì, debba andarci io alla macina al posto tuo. Allora, ci siamo intesi? O debbo essere ancora più chiaro?  
**DAVO.** No, ho capito benissimo. L'hai detta bella chiara tutta la faccenda, non gli hai affatto girato attorno.  
**SIMONE.** In ogni altra cosa potrei sopportare che mi si facesse fesso, piuttosto che in questa!  
**DAVO.** Di grazia, fammi gli auguri!  
**SIMONE.** Mi prendi in giro? Me ne accorgo, sai? Ma ti avverto: stai attento a quel che fai. E poi non dire che non ti avevo avvisato. Stai all'erta!(*esce*)

## DAVO

**DAVO.** (*solo*) Caro Davo, non è proprio il momento di essere pigri o indolenti, a quanto ho capito poco fa su come la pensa il vecchio in merito a questo

---

<sup>409</sup> È apparso evidente fin dall'inizio che Simone si è sforzato di non voler apparire un padre autoritario, tanto da permettere a Panfilo di continuare la sua relazione illegittima con Glicerio; ma l'*auctoritas* del padre romano – pur in presenza di un modello greco da cui non è possibile prescindere – riemerge allorché egli mostra d'intendere il matrimonio come una netta linea di demarcazione tra la sfrenatezza un po' libertina tollerabile in un giovane e il complesso dei valori etico-sociali che caratterizzano invece la vita dell'uomo adulto. Il problema del rapporto generazionale, uno dei temi basilari del teatro terenziano, fa qui la sua prima apparizione.

<sup>410</sup> Il cattivo consigliere è Davo, naturalmente. La sottile comicità della scena si fonda sul fatto che il servo finge di non intendere le allusioni del padrone.

<sup>411</sup> Edipo, figlio di Laio re di Tebe, che risolse l'enigma della Sfinge, è esempio proverbiale di intelligenza e perspicacia. La battuta, con ogni probabilità, si trovava già nel modello greco.

<sup>412</sup> Girare la macina del mulino, lavoro per il quale erano solitamente impiegati animali, era la punizione più terribile ed umiliante che potesse essere inflitta ad un servo. Perciò essa ricorre, sotto forma di minaccia da parte dei padroni, con molta frequenza nella Commedia greca e romana.

matrimonio. Qui, se non si provvede con l'astuzia, queste nozze manderanno in malora me o il mio padroncino. E non sono sicuro di cosa debba fare, se aiutare Panfilo o dare ascolto al vecchio. Quello, se lo abbandono, ho paura che si rovini la vita; se invece lo spalleggio, temo le minacce di quell'altro, perché è difficile metterlo nel sacco. Tanto per cominciare, è già al corrente di questa relazione; con me, poi, è maldisposto e mi sorveglia, ché non giochi qualche tiro mancino a questo matrimonio. Se se ne accorge, sono fregato; oppure, se gli salta il ticchio, è capace di prender l'occasione per sbattermi diritto diritto al mulino, a torto o a ragione. A questi guai mi si aggiunge anche quest'altro: questa ragazza di Andros, o moglie o amante che sia, è stata messa incinta da Panfilo.<sup>413</sup> E vale proprio la pena di sentire quanto sono incoscienti, giacché fanno progetti da imbecilli, non da innamorati: il figlio che nascerà, maschio o femmina, hanno deciso di rallevarlo e intanto, tra di loro, stanno escogitando non so che imbroglio, secondo cui costei sarebbe cittadina attica:<sup>414</sup> “C'era una volta un vecchio mercante; costui fece naufragio presso l'isola di Andros e morì”; e allora il padre di Criside avrebbe raccolto lei, la piccola orfanella, che era stata gettata sulla spiaggia. Storie! A me, per Ercole, non pare verosimile; ma a loro questa trovata va a genio. Oh, ecco che esce Miside dalla casa di lei. Ma io me ne vado al foro ad incontrare Panfilo,<sup>415</sup> perché suo padre non l'abbia a cogliere di sorpresa su questa faccenda. *(esce)*

## MISIDE

**MISIDE.** *(rivolta verso l'interno)* T'ho sentito, Archilide, già da un pezzo: mi ordini di far venire Lesbia. Ma costei, per Polluce, è un'ubriacona,<sup>416</sup> un'imprudente, e non è abbastanza adatta per affidarle una donna di primo parto. Che? Debbo

<sup>413</sup> Anche questo monologo di Davo riveste la funzione di trasmettere al pubblico le essenziali informazioni sull'antefatto della commedia, diluite nel corso del primo atto. Adesso un importante particolare si aggiunge a quanto è già noto: l'esistenza di un bambino figlio di Panfilo e di Glicerio, la cui nascita, in ossequio alle convenzioni del genere comico, si presume avvenire proprio nel giorno in cui si svolge l'azione del dramma.

<sup>414</sup> A Roma il bambino appena nato veniva appoggiato a terra, e il padre lo sollevava con un gesto simbolico con cui significava di volerlo riconoscere come figlio: di qui l'uso del verbo *tollere* (propriamente “sollevare”), nel senso di “ralleverlo” un bambino. Nella nostra commedia, ambientata ad Atene, vi è inoltre riferimento ad una legge di Solone ancora in vigore nel IV secolo, in forza della quale i genitori di una ragazza sedotta avevano la facoltà di obbligare il seduttore a sposarla; ma tale legge valeva soltanto nel caso in cui entrambi i giovani avessero la cittadinanza ateniese, ed è appunto per questo che Panfilo e Glicerio vogliono far passare quest'ultima come cittadina attica, per ottenere cioè il consenso alle nozze. Da parte dell'Autore è questa una proiezione sul finale della commedia, benché operata in modo molto più velato rispetto a quanto avveniva nei drammaturchi greci; al termine della vicenda, infatti, si scoprirà che realmente Glicerio è cittadina ateniese, che aveva fatto naufragio da bambina nell'isola di Andros.

<sup>415</sup> Poiché mancavano nel teatro antico le didascalie che nei testi moderni avvertono dei cambiamenti scenici, era convenzione che un personaggio che stava per entrare in scena fosse annunciato da uno ivi già presente, in modo tale che il pubblico fosse informato dell'identità del nuovo venuto. Un'altra convenzione inoltre, benché non applicata regolarmente, voleva che il personaggio che stava per lasciare la scena dichiarasse il luogo ove era diretto.

<sup>416</sup> Archilide, a cui Miside si rivolge, è un'altra serva della casa di Glicerio, forse la più anziana. Lesbia, così chiamata dall'isola di Lesbo di cui è originaria, è l'ostetrica che dovrà aiutare Glicerio a partorire; ma costei non gode, a quanto pare, della simpatia di Miside, a causa del vizio del bere. Il motivo della vecchia ubriacona è tipico nella Commedia greca fin da Aristofane, ed era familiare anche al pubblico romano per essere stato già trattato da Plauto (v. la vecchia Leaena del *Curculio*).

farla venire ugualmente?<sup>417</sup> Ma guardate la testardaggine di questa vecchia! Certo, perché alzano il gomito insieme! O dèi, vi supplico, fate che lei possa avere un parto felice, e che quest'altra possa fare i suoi spropositi sulla pelle di altre donne. Ma perché mai vedo Panfilo tutto sconvolto? Sono in ansia; che gli sarà successo? Voglio aspettarlo, per sapere qual è il guaio che il suo aspetto turbato esprime.

#### PANFILO - MISIDE<sup>418</sup>

- PANFILO.** (*entrando*) È umano comportarsi così, far di questi propositi? È forse questo il dovere di un padre?
- MISIDE.** (*tra sé*) Cosa sarà mai?
- PANFILO.** In nome degli dèi, cos'è questa se non una grave offesa? Aveva stabilito di farmi sposare oggi; ma non era giusto che io ne fossi informato prima? Non era giusto che me lo comunicasse in anticipo?<sup>419</sup>
- MISIDE.** (*c.s.*) Povera me, che parole mi tocca sentire!
- PANFILO.** Ma come? Cremete, che aveva detto solennemente che non mi avrebbe affidato in moglie sua figlia, ha cambiato idea perché ha visto che io non cambio vita? E così ci sta mettendo tutta la sua ostinazione per staccarmi da Glicerio, povero me! Se le cose vanno così, sono completamente rovinato. Ma può esistere, dico io, un altro uomo tanto sfortunato e infelice come lo sono io? In nome degli dèi e degli uomini, non ci sarà proprio verso per me di sfuggire a questa parentela con Cremete? In quanti modi sono stato disprezzato, considerato per nulla! Tutto fatto, tutto concluso! Ecco: prima mi respingono, poi mi rivogliono. E perché? Non vorrei che fosse come sospetto io: tengono in casa qualche mostro, e siccome non riescono ad appiopparla a nessuno, ricorrono a me.
- MISIDE.** (*c.s.*) Povera me, questo discorso mi ha lasciata senza fiato per la paura!
- PANFILO.** Ed io che debbo dire di mio padre? Una decisione tanto importante l'ha presa così, come nulla fosse! Poco fa, passandomi vicino nel foro mi ha detto: "Oggi devi prender moglie, Panfilo; vai a casa a prepararti". Per me è stato come se mi avesse detto: "Vai a impiccarti, e fai presto". Sono rimasto esterrefatto. Pensate che io abbia potuto pronunciare una sola parola? o che abbia potuto tirar fuori qualche scusa, pur sciocca, falsa, inopportuna che fosse? Sono restato senza parole. Se ora qualcuno mi domandasse cosa avrei fatto se l'avessi saputo prima, io risponderei: "Qualcosa avrei fatto, pur di non fare quella cosa lì". Ma ora da che parte mi debbo rifare? Mi trovo stretto fra tanti pensieri, che trascinano il mio animo in diverse direzioni:

---

<sup>417</sup> Miside parla rivolgendosi ancora verso l'interno della casa dove Archilide, a quanto sembra, deve aver fatto un gesto con cui confermava la necessità di mandare a chiamare Lesbia. Anche questo procedimento, la finzione cioè che una persona all'interno della casa parli o comunichi in altro modo con il personaggio in scena, rientra nelle convenzioni del teatro comico greco.

<sup>418</sup> Miside, dopo aver annunciato l'entrata di Panfilo, si mette in disparte per ascoltare ciò che il giovane dirà, e pronuncia intanto alcune battute "a parte"; i due inizieranno a dialogare tra loro solo oltre la metà della scena (v.267). Sono qui operanti le convenzioni di cui si è detto alla n.38.

<sup>419</sup> Già si è detto (n.31) che la *patria potestas* consentiva al padre di dar moglie al figlio senza neppure chiedere il suo parere; ma la giusta rimostranza di Panfilo di non essere stato informato in anticipo sulle sue imminenti nozze, in modo contrastante con ogni senso di rispetto e di umanità, dimostra che nella realtà effettuale tale diritto paterno non era, se non eccezionalmente, esercitato in modo rigoroso.

l'amore, la compassione per quella ragazza, la preoccupazione per queste nozze, poi anche il rispetto per mio padre, che con animo tanto disponibile ha permesso che io facessi, fino ad ora, quel che mi andava a genio di fare. Ed io mi dovrei mettere contro di lui? Ahimé, sono proprio incerto su cosa fare.<sup>420</sup>

**MISIDE.** (c.s.) Povera me, ho paura di dove ci possa condurre questa “incertezza”. Ma ora è proprio necessario o che costui s'intenda con lei, o che sia io a dire qualcosa di fronte a lui sul conto della mia padrona. Nel momento in cui l'animo è nel dubbio, basta una leggera pressione per farlo inclinare di qua o di là

**PANFILO.** Chi sta parlando qua? Oh, Miside, salve.

**MISIDE.** Salve anche a te, Panfilo.

**PANFILO.** Cosa fa?

**MISIDE.** E me lo domandi? È nel travaglio del parto, e per giunta è anche angustata, poverina, per il fatto che le tue nozze, e non da adesso, sono state fissate per oggi. Quindi ha pure quest'altra paura, che tu l'abbandoni.

**PANFILO.** Ah! Potrei io anche solo tentare una cosa simile? Potrei io permettere che quella poveretta venga delusa per colpa mia, lei che ha riposto in me tutto il suo amore e tutta la sua vita, ed io l'ho avuta sempre tanto cara e l'ho considerata come fosse mia moglie? Dovrei permettere che il suo animo, istruito e rallevalo nel bene e nell'onestà, debba ora cambiare perché costretto dalla miseria? No, non lo farò.

**MISIDE.** Io non avrei paura, se la cosa dipendesse soltanto da te; ciò che temo è che tu non ce la faccia ad opporci ad una costrizione.

**PANFILO.** Mi credi dunque così vigliacco, e anche così ingrato, disumano e selvaggio, al punto che l'affetto che c'è tra noi, l'amore e la mia dignità non mi debbano convincere e ricordarmi che debbo mantenere la promessa fatta?

**MISIDE.** Io so questo soltanto, che Glicerio si è meritata che tu ti ricordassi di lei.

**PANFILO.** Ricordarmene? O Miside, Miside, ancor oggi sono scritte nel mio cuore quelle parole che mi disse Criside su Glicerio. Quando era lì lì per morire mi fece chiamare; io mi avvicinai, voi vi metteste da parte, e restammo soli. Cominciò così: “Panfilo mio, tu vedi quanto è bella e quanto è giovane, e non ti sfugge certamente quanto l'una e l'altra cosa siano ora pericolose per lei, se vuole mantenere l'onorabilità e il patrimonio. Perciò io ti supplico, per questa tua destra, per il tuo Genio, per la tua fedeltà e per la solitudine in cui lei si trova, di non separarla da te, di non abbandonarla. Dato che io ti ho voluto bene come se fossi mio fratello, dato che lei ha sempre considerato te solo la cosa più importante e ti è stata compiacente in ogni occasione, io ti consegno a lei come marito, amico, tutore e padre. A te affido questo nostro patrimonio e lo raccomando alla tua lealtà”.<sup>421</sup> Così l'affida alla mia potestà,

---

<sup>420</sup> Il sottile studio psicologico cui Terenzio sottopone i suoi personaggi appare evidente anche in questa riluttanza di Panfilo a mettersi contro suo padre, che deriva non tanto da sottomissione o da timore reverenziale, quanto dal senso di gratitudine provato dal giovane nei confronti di un genitore che con la sua disponibilità umana si è sempre meritato affetto e stima. Il motivo, di origine greca, è presente anche in Cecilio Stazio, in un celebre frammento dei *Synepheboi* (i compagni di scuola), vv. 199-209 Ribb.

<sup>421</sup> Questo discorso di Criside, che conclude l'esposizione dell'antefatto della commedia, è il primo esempio della nuova concezione che Terenzio (come il suo modello Menandro) mostra di avere della figura della cortigiana; di essa vengono enucleate, in opposizione ai pregiudizi popolari contro questo genere di donne, le doti di umanità e di disinteressato altruismo. Sull'argomento l'Autore tornerà in altre opere (*Heautontimorumenos*, *Hecyra* ecc.).

e subito dopo la sorprende la morte. Ho assunto l'impegno: e questo impegno io manterrò.

**MISIDE.**

È quello che spero.

**PANFILO.**

Ma tu perché esci da casa sua?

**MISIDE.**

Vado a chiamare l'ostetrica.

**PANFILO.**

Sbrigati. Ah, senti: attenta a non fare parola di queste nozze, che alle sue sofferenze non si aggiunga anche...<sup>422</sup>

**MISIDE.**

Ho compreso.*(esce)*

---

<sup>422</sup> Glicerio sapeva delle imminenti nozze di Panfilo con la figlia di Cremete, ma sperava in un rinvio o in un annullamento di queste a causa del ritiro del consenso da parte di Cremete stesso. Così si giustifica la raccomandazione di Panfilo a Miside.

## ATTO II

### CARINO - BIRRIA<sup>423</sup> - PANFILO

- CARINO.** Che mi dici, Birria? Oggi lei sarà data in moglie a Panfilo?<sup>424</sup>
- BIRRIA.** Proprio così.
- CARINO.** Tu come lo sai?
- BIRRIA.** L'ho sentito dire poco fa da Davo, nel foro.<sup>425</sup>
- CARINO.** Ahi, povero me! Il mio animo, fino ad ora, è sempre stato incerto fra la speranza e la paura; ma ora che la speranza mi è stata strappata è abbattuto dal dolore, è distrutto, esterrefatto!
- BIRRIA.** Via, per favore, Carino, visto che non si può realizzare ciò che vuoi, cerca di volere ciò che si può.
- CARINO.** Ma io non voglio nient'altro che Filumena.
- BIRRIA.** Ah, quanto sarebbe meglio se tu facessi ogni sforzo per liberare il tuo animo da codesto amore, piuttosto che dire cose che infiammano sempre di più, e senza risultato, il tuo desiderio!
- CARINO.** È facile per tutti noi, quando stiamo bene, dare giusti consigli agli ammalati. Se tu fossi nei panni miei, la penseresti diversamente.
- BIRRIA.** Vai, vai, fai come ti pare.
- CARINO.** (*scorgendo Panfilo*) Ecco che vedo Panfilo. Sono deciso a tentarle tutte, prima di soccombere.
- BIRRIA.** (*a parte*) Ma che combina questo?<sup>426</sup>
- CARINO.** Lo pregherò, lo supplicherò, gli svelerò il mio amore. Credo che otterrò di fargli rimandare le nozze, almeno per qualche giorno. Intanto qualcosa succederà, spero!
- BIRRIA.** (*c.s.*) Questo qualcosa equivale a nulla.
- CARINO.** Che te ne pare, Birria? Debbo avvicinarlo?
- BIRRIA.** E perché no? Se non ottieni niente, sappia almeno che tu sei quello che lo farà cornuto, se la sposa.
- CARINO.** Vuoi andartene in malora con codeste insinuazioni, scellerato?
- PANFILO.** (*voltandosi*) Oh, ecco Carino. Salve!
- CARINO.** Oh, Panfilo, salute a te. Vengo da te per chiederti una speranza, una possibilità di salvezza, un aiuto, un consiglio.

---

<sup>423</sup> Donato ci informa che i due personaggi di Carino e Birria non erano in Menandro, e che quindi furono introdotti da Terenzio per completare la conclusione della vicenda evitando che Filumena, la figlia di Cremete, restasse zitella una volta avvenuto il matrimonio di Panfilo con Glicerio. Senza contestare al poeta latino la paternità dell'innovazione, occorre però ammettere che questa storia d'amore "di compenso" tra Carino e Filumena non è esente da una certa artificiosità, anche per lo scarso rilievo dato a questi personaggi sia sul piano dell'azione che su quello dell'analisi psicologica.

<sup>424</sup> Secondo un'altra convenzione tipica della commedia menandrea e frequentemente ripresa da Terenzio, Carino e Birria entrano in scena fingendo di proseguire un discorso già avviato in precedenza. Da notare che Panfilo non esce di scena al termine del primo atto, ma resta in disparte e non è visto da Carino fino al v.310.

<sup>425</sup> Davo era andato al foro con l'intenzione di informare Panfilo delle nozze per lui progettate da Simone; imbattutosi in Birria, ha passato a lui la notizia, e questi ne ha a sua volta messo al corrente il suo padrone Carino.

<sup>426</sup> Certamente Carino ha fatto il gesto di dirigersi verso Panfilo. La battuta di Birria è a parte anche per aumentare l'attesa del pubblico di fronte all'incontro che sta per avere luogo.

**PANFILO.** Per Polluce, non sono in condizione di dare consigli, né ho il potere di aiutare qualcuno. Ma qual è il tuo problema?

**CARINO.** Oggi tu ti sposi?

**PANFILO.** Così dicono.

**CARINO.** Panfilo, se lo fai, oggi mi vedi per l'ultima volta.

**PANFILO.** Come mai?

**CARINO.** Ahimé, mi vergogno a dirlo; diglielo tu, per favore, Birria.

**BIRRIA.** Glielo dirò io.

**PANFILO.** Ma di che si tratta?

**BIRRIA.** Costui è innamorato della tua promessa sposa.

**PANFILO.** *(tra sé)* Questo non la intende come me. *(a Carino)* Senti, Carino, dimmi un po': c'è stato qualcosa di più fra te e lei?

**CARINO.** No, Panfilo, nulla.

**PANFILO.** *(tra sé)* Quanto l'avrei voluto!<sup>427</sup>

**CARINO.** Ora io ti supplico, in nome dell'amicizia e dell'affetto che c'è tra noi: non sposarla, prima di tutto.

**PANFILO.** Quanto a me, farò di tutto.

**CARINO.** Poi, se non puoi evitarlo, oppure queste nozze ti stanno a cuore...

**PANFILO.** A cuore!

**CARINO.** ...rimandale almeno di qualche giorno, che io me ne possa andare da qualche parte, per non vederle.

**PANFILO.** Ora ascoltami bene. Io, Carino, ritengo che non sia affatto cosa degna di un galantuomo, quando non ha alcun merito, pretendere di ricevere per ciò dei ringraziamenti. Ho più desiderio io di scampare a queste nozze di quanto non ne abbia tu di ottenerle.

**CARINO.** Mi hai ridato coraggio.

**PANFILO.** Ora, se tu o Birria, qui, potete fare qualcosa, datevi da fare, trafficate, inventate, fate in modo che la ragazza sia data a te. Io mi impegnerò perché non sia data a me.

**CARINO.** Mi basta così.

**PANFILO.** Ecco, vedo Davo che arriva al momento opportuno. Io mi fido dei suoi consigli.

**CARINO.** *(a Birria)* Tu invece, per Ercole, non mi sai dire altro tranne ciò che non ho affatto bisogno di sapere. Vuoi andartene da qui?

**BIRRIA.** Ma certo, con vero piacere.<sup>428</sup>*(esce)*

### DAVO - CARINO - PANFILO

---

<sup>427</sup> La battuta è a parte, come si vede dal fatto che Carino non ne tiene alcun conto. Panfilo si rammarica che tra Carino e Filumena non vi sia stata una vera e propria relazione, perché in tal caso l'amico avrebbe avuto l'obbligo di sposare la ragazza compromessa, secondo quanto prescriveva la legge ateniese per i cittadini. È lo stesso obbligo che competerà a lui nei confronti di Glicerio, una volta accertatane la cittadinanza attica.

<sup>428</sup> L'allontanamento di Birria all'arrivo di Davo in scena non avviene solo per l'improvvisa antipatia dimostratagli dal suo padrone, ma vi è anche un motivo di tipo drammaturgico: la sua presenza, infatti, avrebbe appesantito e complicato troppo il dialogo in scena, che solitamente negli originali greci non annoverava più di tre interlocutori.

**DAVO.** *(entrando)* O buoni dèi, che buone notizie porto! Ma dove posso trovare Panfilo, per togliergli la paura di cui è preda ora e riempirgli l'animo di felicità?

**CARINO.** *(a Panfilo)* È contento, non so perché.

**PANFILO.** Non significa nulla: lui non conosce ancora i nostri guai.

**DAVO.** Io credo che lui in questo momento, se ha già saputo che gli hanno preparato le nozze...

**CARINO.** *(c.s.)* Ma lo senti?

**DAVO.** ...mi starà cercando, sconvolto, per tutta la città Ma dove debbo cercarlo? E da dove debbo cominciare le ricerche?

**CARINO.** *(c.s.)* Ti decidi a parlargli?

**DAVO.** Ecco, ci sono!

**PANFILO.** *(facendosi vedere)* Davo, vieni qui, aspetta.

**DAVO.** Chi è quest'uomo che mi... O Panfilo, cerco proprio te! Bene, c'è anche Carino! Tutti e due a proposito; volevo proprio voi.

**PANFILO.** Davo, sono perduto!

**DAVO.** Ma no, ascolta me.

**CARINO.** Sono spacciato!

**DAVO.** Io lo so di cosa hai paura.

**PANFILO.** Sì, per Ercole, perché la mia vita è in pericolo.

**DAVO.** *(a Carino)* E so anche di cosa hai paura tu.

**PANFILO.** Le mie nozze...

**DAVO.** E che, non lo so?

**PANFILO.** ...oggi...

**DAVO.** Uh, mi rimbecillisci! O non t'ho detto che lo so? Tu hai paura di doverla sposare; *(a Carino)* tu, invece, di non poterla sposare.

**CARINO.** Hai capito tutto.

**PANFILO.** È proprio così.

**DAVO.** E non c'è proprio nessun pericolo. Fidati di me.

**PANFILO.** Ti supplico, liberami al più presto da questo terrore, disgraziato che sono!

**DAVO.** Ecco, sei già libero: Cremete non ti dà più sua figlia in moglie.

**PANFILO.** Come lo sai?

**DAVO.** Lo so. Poco fa tuo padre mi ha abbordato; mi ha detto che oggi ti vuol dare moglie, e poi molte altre cose che ora non è il caso di riferire. Io, per prima cosa, vado di corsa al foro, per trovarti subito e dirti come stanno le cose. Poiché non ti trovo lì, salgo in un luogo elevato e mi guardo attorno.<sup>429</sup> Niente di niente. Poi per caso vedo Birria, il suo servo, e gli chiedo di te; dice che non ti ha visto. La cosa mi infastidisce, e penso a cosa mi resti da fare. Poi, mentre tornavo indietro, ripensando a come va questa storia, mi è venuto un sospetto: "Bah! Le provviste son pochine, il padrone è sconsolato; le nozze così all'improvviso... sono tutte cose che non quadrano."

**PANFILO.** Dove vuoi arrivare con ciò?

**DAVO.** Vado subito a casa di Cremete. Quando arrivo là, vedo che non c'è nessuno davanti all'uscio; e già questo mi dà un po' di sollievo.

<sup>429</sup> La commedia è ufficialmente ambientata ad Atene, ma si parla del foro (*l'agorá* greca), secondo un processo di "romanizzazione" della vicenda che è molto accentuato in Plauto ma che, sia pure in misura inferiore, è presente anche in Terenzio. Tenuto conto di ciò gli spettatori romani, sentendo parlare qui di "luoghi elevati" ove si sarebbe recato Davo per riuscire a vedere Panfilo, potevano pensare, oltre che all'acropoli di Atene, anche al Campidoglio o all'Aventino.

**CARINO.** Dici bene.  
**PANFILO.** Continua.  
**DAVO.** Resto lì in attesa. Per tutto il tempo, non vedo entrare né uscire nessuno. Non c'era nemmeno una signora in casa; non c'era alcuna decorazione, nessun trambusto.<sup>430</sup> Mi sono avvicinato e ho guardato dentro.

**PANFILO.** Lo so, questo è un buon segno.  
**DAVO.** Ora, ti sembra che tutto questo si possa conciliare con una cerimonia di nozze?

**PANFILO.** Io credo di no, Davo.  
**DAVO.** “Credo”, tu dici? Mi sa che non hai capito bene. La cosa è sicura. Se non bastasse, nel venir via di là, ho incontrato un servo di Cremete: portava degli ortaggi e dei pescetti piccoli, roba da un soldo, per la cena del vecchio.

**CARINO.** Per opera tua, Davo, oggi ho raggiunto la salvezza.  
**DAVO.** Ma niente affatto!  
**CARINO.** Ma come? È evidente che a lui non la concede di sicuro!  
**DAVO.** Sei proprio un tipo buffo, tu! Come se fosse d'obbligo, visto che non la concede a lui, che debba sposarla tu, senza darti da fare, senza pregare gli amici del vecchio, e circuirli.

**CARINO.** Il tuo è un consiglio giusto. Andrò, anche se questa speranza, per Ercole, mi ha già ingannato molte volte. Salute!(*esce*)

#### PANFILO - DAVO

**PANFILO.** Ma insomma, che intenzioni ha mio padre? Perché fa di queste finzioni?  
**DAVO.** Te lo dirò io. Se andasse in collera ora per il fatto che Cremete non ti dà sua figlia, prima di aver visto bene quali sono le intenzioni tue riguardo a questo matrimonio, gli sembrerebbe di essere ingiusto; e quanto a questo, ha ragione. Se invece sarai tu a rifiutare di sposarti, allora scaricherà la colpa addosso a te; e così scoppierà la bufera.

**PANFILO.** Sono disposto a tutto, io.  
**DAVO.** Ma è tuo padre, Panfilo; non è una cosa semplice. E poi quella donna è sola: detto fatto, troverà qualche scusa per farla espellere dalla città.<sup>431</sup>

**PANFILO.** Farla espellere?  
**DAVO.** E presto, anche!  
**PANFILO.** E allora cosa posso fare, Davo? Dimmelo tu.  
**DAVO.** Digli che accetti le nozze.  
**PANFILO.** Oh!  
**DAVO.** Che hai?

---

<sup>430</sup> Varie coincidenze fanno comprendere a Davo che le nozze sono una finzione: la mancanza di acquisti straordinari per il banchetto nuziale, l'assenza di decorazioni esterne (mirto e alloro con cui a Roma veniva decorata la casa dello sposo), lo scarso movimento di persone ecc. Ma il fatto determinante è ch'egli non vede alcuna matrona (v.364): sia in Grecia che in ambito romano, infatti, era indispensabile la presenza di donne sposate per effettuare la cerimonia. A Roma in particolare una matrona, detta *pronuba*, che doveva aver avuto un solo marito (*univira*) aiutava la sposa ad indossare l'abito nuziale e le acconciava i capelli; compiva inoltre l'atto culminante della cerimonia di nozze, l'unione della mano degli sposi (*dextrarum iniunctio*).

<sup>431</sup> La donna ad Atene – è bene ricordarlo – non aveva alcuna personalità giuridica e pertanto, in caso di assenza di parenti o tutori, non poteva rivendicare i propri diritti; così Glicerio, che si trovava appunto in questa condizione, non poteva obbligare Panfilo a sposarla in quanto suo seduttore, come pure era prescritto dalla legge. Per lo stesso motivo non era difficile, attraverso un processo strumentale, ottenere un bando di esilio contro una donna indifesa.

**PANFILO.** Io dovrei dirgli...

**DAVO.** E perché no?

**PANFILO.** Non lo farò mai.

**DAVO.** Non dire di no.

**PANFILO.** Non tentare di persuadermi.

**DAVO.** Pensa alle conseguenze di questa faccenda.

**PANFILO.** Che sarò separato da lei (*indica la casa di Glicerio*), e sarò rinchiuso qua.

**DAVO.** No, non è così. Io credo che la storia si svolgerà proprio in questo modo: tuo padre ti dirà: “Voglio che oggi tu ti sposi.” E tu risponderai: “Va bene.” Dimmi un po': che appiglio avrà per litigare con te? I suoi progetti, che ora sono tanto sicuri, glieli manderai tutti a monte; e senza nessun rischio, perché su questo non c'è dubbio, che Cremete sua figlia non te la darà. E tu frattanto, proprio per non fargli cambiare idea, non devi cambiare affatto il tuo comportamento abituale. Di' a tuo padre che sei disponibile, in modo che, anche se volesse, non abbia motivo per adirarsi con te. Infatti se tu nutri questa speranza: “Con il mio comportamento eviterò facilmente di prender moglie; nessuno vorrà darmela”, lui te ne troverà una senza dote, piuttosto che lasciarti andare alla deriva.<sup>432</sup> Ma se vedrà che tu ti sottometti con animo tranquillo, neutralizzerai la sua tenacia; si metterà con calma a cercarti un'altra moglie, e intanto qualcosa di buono accadrà.

**PANFILO.** Lo credi davvero?

**DAVO.** Non c'è il minimo dubbio.

**PANFILO.** Guarda un po' cosa mi fai fare.

**DAVO.** Vuoi stare zitto?

**PANFILO.** Gli dirò di sì. Ma stiamo ben attenti che non risappia che ho avuto un figlio da lei; perché ho promesso di riconoscerlo.

**DAVO.** Una bella impudenza!

**PANFILO.** Mi ha supplicato di farle questa promessa, per essere certa che non l'avrei abbandonata.<sup>433</sup>

**DAVO.** Va bene, lo faremo. Ma c'è qui tuo padre; bada che non si accorga del tuo cattivo umore.

### **SIMONE - DAVO - PANFILO**

**SIMONE.** (*senza vedere Davo e Panfilo*) Ritorno a vedere cosa fanno e cosa stanno architettando.

---

<sup>432</sup> Se Panfilo avesse continuato a fare la vita del libertino, nessun padre gli avrebbe concesso in moglie la propria figlia. Ma Simone – almeno a parere di Davo – gli avrebbe trovato una poveretta senza dote, pur di far cessare la sua relazione con Glicerio; e sarebbe stato questo un atto di eccezionale autoritarismo, visto che la dote della sposa era allora ritenuta assolutamente indispensabile perché si celebrasse qualunque matrimonio.

<sup>433</sup> Il riconoscimento del figlio da parte di Panfilo avrebbe costituito la prova tangibile della seduzione di Glicerio, con il conseguente obbligo del giovane di sposare la ragazza. Il commento sarcastico di Davo di fronte a questa eventualità si spiega tenendo conto del fatto che, sia in Grecia che a Roma, non esisteva alcun obbligo, né giuridico né morale, che rendesse il riconoscimento della paternità un atto dovuto; il padre aveva anzi la facoltà, spesso esercitata, di non ralleverare il figlio e di esporlo sulla pubblica via, ove, se la pietà di qualcuno non interveniva, il neonato andava incontro a morte sicura. Tale usanza, che appare ai nostri occhi barbara ed inconcepibile (sebbene ancor oggi vi sia purtroppo chi vi ricorre!) era piuttosto comune nel mondo greco, specie in momenti di crisi economica o nei confronti di bambini nati da relazioni irregolari o adulterine.

**DAVO.** *(a Panfilo)* Lui adesso è sicuro che tu rifiuterai di sposarti. Torna da un qualche luogo solitario, dove ha messo a punto i suoi piani, e spera di aver escogitato un bel discorso per metterti in difficoltà;<sup>434</sup> cerca dunque di mantenere la calma.

**PANFILO.** Speriamo che ce la faccia, Davo.

**DAVO.** Dai retta a me, Panfilo, te lo ridico: se tu accetterai di sposarti, oggi tuo padre non potrà mai dire una sola parola contro di te.

### BIRRIA - SIMONE - DAVO - PANFILO

**BIRRIA.** *(entrando e restando in disparte)* <sup>435</sup>Il mio padrone mi ha comandato di lasciar perdere ogni altro affare, oggi, e di stare dietro a Panfilo, per sapere che cosa combina con questa faccenda delle nozze; ed è proprio per questo che lo sto seguendo nei suoi spostamenti. Ma ecco che lo vedo proprio qui, con Davo. Farò il mio dovere.

**SIMONE.** *(vedendo Davo e Panfilo)* Ah, vedo che ci sono tutti e due.

**DAVO.** *(a Panfilo)* Ehi, stai attento.

**SIMONE.** Panfilo!

**DAVO.** *(c.s.)* Rivolgiti a lui come se fossi sorpreso.

**PANFILO.** Oh, babbo!

**DAVO.** *(c.s.)* Così va bene.

**SIMONE.** Come ti ho già detto, voglio che oggi tu prenda moglie.

**BIRRIA.** *(a parte)* Ora ho una gran paura per la nostra causa: che risposta gli darà?

**PANFILO.** Io non ti farò mai resistenza, né in questa né in alcuna altra cosa.

**BIRRIA.** *(c.s.)* Come?!

**DAVO.** *(c.s.)* È rimasto senza parole.

**BIRRIA.** *(c.s.)* Ma che ha detto?

**SIMONE.** Ti comporti proprio a modo, dal momento che ottengo da te con le buone maniere ciò che ti chiedo.

**DAVO.** *(c.s.)* Visto che ho indovinato?

**BIRRIA.** *(c.s.)* Il mio padrone, a quel che sento, ha perso la moglie.

**SIMONE.** Vai in casa, ora; così non ti farai aspettare, quando sarà il momento.

**PANFILO.** Vado.*(esce)*

**BIRRIA.** *(c.s.)* Oh, mai che ci si possa fidare di qualcuno, in nessun affare! È proprio vero quel proverbio che comunemente si dice: che tutti preferiscono stare meglio loro piuttosto che qualcun altro. Io l'ho vista, quella, e ricordo che mi è sembrata una bella ragazza. Perciò capisco un po' anche Panfilo, se preferisce che stia tra le sue braccia, a letto, piuttosto che in quelle di quell'altro. Riferirò al padrone questo guaio, così il guaio lo darà anche a me.*(esce)*

<sup>434</sup> Il ritiro in luoghi solitari per meditare e decidere il da farsi è un altro motivo tipico della tradizione comica greca: anche il Moschione della *Samia* di Menandro (vv. 94 sgg.) si reca in un luogo appartato per esercitarsi a preparare il discorso da tenere al padre Demea.

<sup>435</sup> Birria resta in disparte per tutta la scena e ascolta il dialogo degli altri interlocutori, secondo la convenzione di cui si è detto alla n.38. La sua presenza è motivata dalla necessità ch'egli comunichi al padrone Carino la decisione di Panfilo di sposare Filumena (cfr. vv. 625 sgg.).

## DAVO - SIMONE

- DAVO.** *(a parte)* Questo pensa che io gli stia preparando qualche trappola, e che mi sia fermato qui proprio per questo.
- SIMONE.** Cosa ci racconta il nostro Davo?
- DAVO.** Proprio nulla, almeno per ora.
- SIMONE.** Nulla, eh?
- DAVO.** Proprio niente.
- SIMONE.** E invece io pensavo di sì.
- DAVO.** *(a parte)* Non si aspettava questa risposta, lo vedo bene: e questo gli dà noia.
- SIMONE.** Ce la fai a dirmi la verità?
- DAVO.** Niente di più facile.
- SIMONE.** Queste nozze, a mio figlio, non gli danno un po' di fastidio, visto che ha una relazione con quella straniera?
- DAVO.** Ma niente affatto! O, se mai, questo è un problema di due o tre giorni. Non lo conosci? Poi gli passerà; perché tra sé lui l'ha ponderata questa cosa, come di dovere.
- SIMONE.** Merita lode.
- DAVO.** Finché gli è stato lecito e l'età glielo ha permesso, ha avuto l'amante; di nascosto però, ed è stato ben attento a che questo non nuocesse alla sua reputazione, come ha da fare un uomo assennato. Ora è il momento di prender moglie, e lui si è risolto a farlo.
- SIMONE.** Mi era sembrato che ce l'avesse un po' con me.
- DAVO.** Per questa faccenda no; però un motivo per essere irritato con te ce l'ha.
- SIMONE.** E qual è?
- DAVO.** È una cosa da ragazzi.
- SIMONE.** Ma cos'è?
- DAVO.** Oh, niente...!
- SIMONE.** Mi vuoi dire di che si tratta?
- DAVO.** Dice che hai fatto troppa economia sulle spese.
- SIMONE.** Chi, io?
- DAVO.** Sì, tu. Lui dice: "Ha speso sì e no dieci dracme per le provviste."<sup>436</sup> Non pare proprio che dia moglie ad un figlio. E ora" continua "chi dovrò scegliere tra i miei coetanei per invitarlo a cena?" E qui bisogna ammetterlo, anche tu hai tirato davvero troppo la cinghia. Non posso approvarti.
- SIMONE.** Tu stai zitto!
- DAVO.** *(tra sé)* L'ho punto sul vivo.
- SIMONE.** Sarà affar mio che tutto sia fatto come si deve.*(a parte)* Ma cos'è questa storia? Che intenzioni avrà questo furbacchione? Perché se c'è sotto qualche raggirò, si può star certi che il capoccia è lui!

---

<sup>436</sup> Veramente poco, se si considera che la dracma era moneta di scarso valore: ne occorrevano 100 per formare una mina e addirittura 6.000 per un talento d'argento. In realtà questa parsimonia nel preparare la cerimonia nuziale è dovuta al fatto che si trattava di una finzione, come Davo ben sa.

## ATTO III

### MISIDE - SIMONE - DAVO - LESBIA<sup>437</sup>

- MISIDE.** *(entrando con Lesbia, senza vedere Simone e Davo)* Per Polluce, le cose stanno proprio come hai detto tu, Lesbia: non si trova tanto facilmente un uomo che sia fedele ad una donna.
- SIMONE.** *(a Davo)* Questa è la serva della donna di Andros.
- DAVO.** Che dici?... Ah, sì, è lei.
- MISIDE.** *(c.s.)* Però Panfilo, qui...
- SIMONE.** *(c.s.)* Ma che sta dicendo?
- MISIDE.** *(c.s.)* ...ha tenuto fede alla parola data.
- SIMONE.** *(a parte)* Oh!
- DAVO.** *(a parte)* Come vorrei che costui diventasse sordo, o muta lei!
- MISIDE.** *(c.s.)* Sì, perché ha dato ordine di allevare il bambino di Glicerio.
- SIMONE.** O Giove, cos'è che sento? Se questa dice il vero, è bell'e finita!
- LESBIA.** *(a Miside)* A quel che mi dici, il giovanotto è di indole buona.
- MISIDE.** Ottima! Ma entra in casa con me, ché tu non la faccia aspettare.
- LESBIA.** Sì, vengo.*(entrano in casa)*
- DAVO.** *(a parte)* E ora che rimedio ho da trovare a questo guaio?
- SIMONE.** *(a parte)* Che storia è questa? È stupido fino a questo punto? Da una straniera?*(dopo una pausa)* Ah, ora ho capito! Finalmente ci sono arrivato, bischero che non sono altro!<sup>438</sup>
- DAVO.** *(c.s.)* Che dice questo di aver capito?
- SIMONE.** *(c.s.)* Questa è la prima trappola che mi viene preparata da questo qui: *(indica Davo)* fanno finta che quella debba partorire, per far paura a Cremete.
- GLICERIO.** *(da dentro)* Giunone Lucina, aiutami! Ti supplico, salvami!<sup>439</sup>
- SIMONE.** Uh, così presto? Che ridicolaggine! Quando ha sentito che c'ero io qui, davanti alla porta cerca di sbrigarsi. Non sei stato abbastanza abile, Davo, nel distribuire nel tempo le varie azioni.
- DAVO.** Chi, io?
- SIMONE.** *(ironico)* Forse i tuoi alunni non si ricordano la parte?
- DAVO.** Io non so di che cosa tu stia parlando.

---

<sup>437</sup> Il terzo atto inizia in modo anomalo, perché la scena non è rimasta vuota alla fine dell'atto precedente: Simone e Davo, infatti, non sono mai usciti. Ritorna qui, inoltre, il sistema di convenzioni di cui si è detto alla n. 38: due coppie di personaggi sono contemporaneamente presenti in scena, e ciascuna dialoga in modo indipendente, mentre una sola delle due (Simone / Davo) si avvede della presenza dell'altra. Lesbia è l'ostetrica chiamata per assistere Glicerio nel parto (cfr. n. 46).

<sup>438</sup> Simone, stando in disparte, ascolta il dialogo tra Miside e Lesbia, e viene così a sapere del bambino che Panfilo sta per avere da Glicerio. Egli però non presta fede all'accaduto, neppure quando ode le grida della ragazza al momento del parto (v.473); il figlio di Panfilo, secondo lui, altro non sarebbe se non una delle solite trovate di Davo, il quale avrebbe organizzato una messinscena ai suoi danni, al solo scopo di impedirgli di celebrare il matrimonio del figlio.

<sup>439</sup> Glicerio non è presente in scena, e la sua voce si ode da dietro le quinte. Nel momento culminante del parto s'invocava Giunone, la grande dea moglie di Giove che assisteva le puerpere con l'epiteto di *Lucina* (derivato da *lux*, in quanto la dea portava il neonato alla luce del giorno).

**SIMONE.** (*a parte*) Se costui mi avesse trovato impreparato in occasione di un vero matrimonio, chissà quanti tiri mi avrebbe giocato! Ma ora la cosa va tutta a rischio suo; io sto al sicuro.

### LESBIA - SIMONE - DAVO

**LESBIA.** (*uscendo da casa di Glicerio*) Archilide, vedo che in lei ci sono, almeno fino a questo momento, tutti i segni normali ed indispensabili per dire che è salva. Ora, per prima cosa, falle fare il bagno; dopo fatele bere quello che ho detto io, nella quantità che le ho prescritto. Io sarò qui a momenti. Per Castore, a Panfilo è nato proprio un bel bimbo. Prego gli dèi che si salvi, perché suo padre è un bravo ragazzo, e perché ha avuto cura di non fare torto a questa ottima giovane. (*esce*)

**SIMONE.** O questo, chi non crederebbe, se ti conosce, che è tutta farina del tuo sacco?  
**DAVO.** Come sarebbe a dire?

**SIMONE.** Non le ha date alla loro presenza le istruzioni su ciò che occorre fare alla puerpera, ma prima è uscita di casa e poi le ha urlate dalla strada a quelle che sono rimaste dentro!<sup>440</sup> O Davo, ma per chi mi hai preso, per un imbecille? O ti sembra proprio la persona adatta perché tu mi possa infiocchiare così, alla luce del sole? Abbi almeno un po' di ritegno, da fare vedere che faccio paura, se vengo a risapere le cose.

**DAVO.** (*a parte*) Per Ercole, di certo ora è lui che s'infocchia da solo, non io.

**SIMONE.** Non ti avevo avvertito? Non ti avevo già messo in guardia dal comportarti così? E tu forse hai avuto riguardo? A cosa è servito? E io ora dovrei credere a te, che costei ha avuto un figlio da Panfilo?

**DAVO.** (*c.s.*) Ho capito dov'è che sbaglia, e so cosa fare.

**SIMONE.** Perché non rispondi?

**DAVO.** Cosa dovrei credere? Come se non ti avessero preavvertito che la cosa sarebbe andata a questo modo.

**SIMONE.** E chi mi avrebbe preavvertito?

**DAVO.** Ehi! Che l'hai capito da solo che era tutta una finta?

**SIMONE.** Qui mi si prende per il...

**DAVO.** Qualcuno te l'ha cantata; se no come avresti fatto ad avere questi sospetti?

**SIMONE.** Come ho fatto? Perché ti conosco.

**DAVO.** Insomma tu vorresti dire che tutto è stato fatto per imbeccata mia.

**SIMONE.** Questo lo so per certo.

**DAVO.** Tu non mi conosci abbastanza, Simone; non sai come sono fatto io.

**SIMONE.** Io non ti conosco?

**DAVO.** No, perché appena mi azzardo a dirti qualcosa, tu pensi subito che io voglia farti fesso.

**SIMONE.** (*ironico*) E non è vero!

**DAVO.** E allora, per Ercole, non oso più nemmeno aprir bocca.

**SIMONE.** Comunque io so una cosa sola: che qui non ha partorito nessuno.

---

<sup>440</sup> Anche nell'*Andria* di Menandro (fr. 36-37 Kö.) l'ostetrica dava prescrizioni alle serve sul trattamento da riservare alla puerpera, in modo più preciso ma anche più pedante rispetto a Terenzio: "Datele da bere - diceva - il tuorlo di quattro uova." Tali precetti, anche nel modello, erano pronunciati in strada, non dentro casa, secondo un modulo del tutto convenzionale. Notevole è il fatto che qui il poeta romano non manchi di sottolineare l'inverosimiglianza, attribuendola però, con molta finezza, alla ribalderia di Davo, della cui messinscena essa farebbe parte.

**DAVO.** L'hai capita. E nonostante ciò, tra poco porteranno qui un neonato, davanti alla porta. Questo, padrone mio, io te lo dico già da ora che avverrà, perché tu ne sia al corrente e perché dopo tu non abbia a dire che tutto è accaduto per le imbeccate o per i trucchi di Davo. Io voglio che sia tolta di mezzo, in tutti i modi, codesta tua opinione su di me.

**SIMONE.** E tu come lo sai?

**DAVO.** L'ho sentito dire, e ci credo; ci sono molte cose che concorrono a farmi fare ora questa congettura. Già prima questa donna diceva di essere stata messa incinta da Panfilo: e si è scoperto che non era vero. Ora, quando ha visto che a casa tua si stanno preparando le nozze, ha mandato subito una serva a chiamarle l'ostetrica e a portar qui, nel medesimo tempo, un neonato. Se tu non vedi il bambino con i tuoi occhi, le nozze non debbono essere affatto rimandate.

**SIMONE.** Ma che mi dici? Quando ti sei accorto che costei architettava questo trucco, perché non l'hai detto subito a Panfilo?

**DAVO.** E chi credi che lo abbia allontanato da lei, se non io? Perché di certo lo sappiamo tutti, quanto profondamente ne era innamorato; ora invece ha voglia di sposarsi. Insomma, questo incarico lascialo a me; tu intanto continua ad organizzare questo matrimonio, come stai già facendo, e spero che gli dèi ti daranno aiuto.<sup>441</sup>

**SIMONE.** È meglio che tu vada in casa. Aspettami là... e prepara ciò che deve essere preparato. (*esce Davo*) Per ora non mi ha convinto a prestargli fede in ogni cosa. E non so se sia vero tutto quello che ha detto, ma m'importa poco. Per me la cosa più importante, di gran lunga, è quello che mi ha promesso mio figlio di persona. Ora mi recherò da Cremete e lo pregherò di concederci la mano di sua figlia; se mi dice di sì, perché dovrei preferire un altro giorno per la celebrazione delle nozze piuttosto che oggi stesso? Se poi mio figlio si rifiutasse di fare quello che ha promesso, io non ho dubbi sul fatto che avrei delle buone ragioni per costringerlo. Ma ecco proprio lui che mi viene incontro. È il momento opportuno.

#### SIMONE - CREMETE

**SIMONE.** A Cremete buon...

**CREMETE.** Oh, cercavo proprio te.

**SIMONE.** E io te.

**CREMETE.** Arrivi giusto a proposito. Certe persone sono venute da me a dirmi che avevano sentito dire da te che oggi mia figlia sposa il figliolo tuo; e sono venuto a vedere chi è che è uscito di cervello, se tu o loro.

**SIMONE.** Ascoltami un momento: così saprai quello che io voglio da te e quello che desideri sapere.

**CREMETE.** Ti ascolto. Dimmi quel che vuoi.

**SIMONE.** Cremete, in nome degli dèi e della nostra amicizia, che è iniziata quando eravamo piccoli ed è cresciuta poi insieme con l'età, e per la tua unica figlia

---

<sup>441</sup> La figura di Davo cresce d'importanza nel corso della commedia, assumendo qui i tratti tipici del servo furbo plautino, anche se vedremo in seguito (n.75) che tale somiglianza è solo apparente. Simone invece, che all'inizio poteva riscuotere simpatia per il suo carattere di padre equilibrato, perde rilievo psicologico e si avvicina al *senex* della tradizione comica precedente a Terenzio; ciò è indice significativo del carattere composito ed originale dei personaggi terenziani, ormai distanti dalle maschere fisse ed immutabili del teatro arcaico.

e per il mio figliolo, che tu solo hai ora il potere di salvare,<sup>442</sup> io ti prego di aiutarmi in questa situazione e di far sì che siano celebrate le nozze, così come si dovevano celebrare.

**CREMETE.**

Ah no, non mi pregare, quasi che tu avessi bisogno di preghiere per ottenere questo da me! Pensi forse che adesso io sia diverso dal tempo in cui ero disposto a concederti mia figlia? Se è per il bene di tutti e due che queste nozze si facciano, mandala pure a chiamare;<sup>443</sup> ma se da quest'affare deve venir fuori per entrambi più scapito che guadagno, allora ti prego di pensarci bene, nell'interesse comune, come se fosse tua la figlia e fossi invece io il padre di Panfilo.

**SIMONE.**

Ma è proprio questo che io voglio e perciò ti chiedo che si faccia, Cremete; e non te lo chiederei se non me lo consigliasse l'attuale situazione.

**CREMETE.**

Che è successo?

**SIMONE.**

Ci sono dei dissapori tra Glicerio e mio figlio.

**CREMETE.**

Capisco.

**SIMONE.**

E tanto grossi che spero di poterglielo strappare.

**CREMETE.**

Fandonie!

**SIMONE.**

È così, per davvero!

**CREMETE.**

Per Ercole, te lo dico io come sta: lite d'innamorato, amore rinforzato!

**SIMONE.**

Ecco, ora io ti prego di prevenire tutto ciò, finché abbiamo l'occasione e finché la sua infatuazione è attenuata dalle ingiurie; e facciamolo sposare prima che la malizia di quelle donne e le loro lacrime finte facciano un'altra volta impietosire il suo animo ancora debole. Io spero che lui, o Cremete, una volta che avrà preso l'impegno di una convivenza e di un matrimonio legittimo, poi si tirerà fuori facilmente da queste pastoie.

**CREMETE.**

Così la pensi tu, ma io non credo che ci riesca; lui non starebbe sempre con mia figlia, ed io non potrei tollerarlo.

**SIMONE.**

Ma come puoi saperlo, questo, se non lo hai messo alla prova?

**CREMETE.**

Ma a me non sta bene che questa prova si faccia sulla pelle di mia figlia.

**SIMONE.**

Insomma tutto questo danno, per così dire, si riduce a questo, che in seguito potrebbe verificarsi (che gli dèi ce ne guardino!) una separazione. Ma pensa a quanti benefici ne vengono, se lui si corregge: per prima cosa avrai restituito il figlio ad un amico, poi ti ritroverai un genero affidabile e un marito per tua figlia.

**CREMETE.**

Che ti debbo dire? Se tu sei così convinto che questa sia una cosa conveniente, non voglio essere io ad impedirti di conseguire un beneficio.

**SIMONE.**

Ho avuto ragione a stimarti sempre moltissimo, Cremete.

**CREMETE.**

Ma dimmi un po'...

**SIMONE.**

Che cosa?

**CREMETE.**

Come fai a sapere che ora quei due sono in rottura?

**SIMONE.**

Me l'ha detto proprio lui, Davo, che è dentro a tutti i loro intrighi. È lui che mi ha indotto ad affrettare le nozze, per quanto mi è possibile. Ora, tu pensi

---

<sup>442</sup> Il conservatorismo ideologico di Simone emerge anche in questo dialogo con Cremete, allorché mostra di intendere il matrimonio come unica possibilità di salvezza per un giovane caduto nel vizio. C'è inoltre nelle sue parole una vistosa incoerenza, che non sfugge al lettore accorto: egli dice che tra lui e Cremete c'è un'amicizia che dura fin dall'infanzia, quando altrove risulta (v.250) che i loro figli non si sono mai visti né conosciuti. Ma non è necessario pensare ad una svista da parte di Terenzio; anche nella Commedia greca incongruenze di questo tipo erano frequenti e comunemente accettate dal pubblico.

<sup>443</sup> L'espressione "mandare a chiamare" (*arcessere*) allude alla parte conclusiva del rito nuziale romano quando la sposa, in mezzo ad un corteo che l'accompagnava con fiaccole accese, era condotta alla casa del marito.

che lo farebbe, se non sapesse che anche mio figlio ha il medesimo desiderio? Anzi, guarda, voglio che tu lo senta da lui. *(ai servi)* Ehi voi, chiamatemi qua fuori Davo! Ma eccolo, lo vedo che esce da casa.

### DAVO - SIMONE - CREMETE

**DAVO.** Venivo da te.  
**SIMONE.** Perché, che c'è?  
**DAVO.** Perché non si fa chiamare la sposa? Si sta già facendo sera.  
**SIMONE.** *(a Cremete)* Lo senti? *(a Davo)* Io fino a poco fa, Davo, avevo una certa paura nei tuoi confronti, che tu facessi cioè quello che comunemente fanno i servi e cioè che macchinassi qualche imbroglio contro di me, per via di quella relazione di mio figlio.  
**DAVO.** *(fingendo meraviglia)* Io dovrei fare una cosa del genere?  
**SIMONE.** Io l'ho pensato; e proprio perché temevo questo vi nascondevo una cosa che ora dirò.  
**DAVO.** Di che si tratta?  
**SIMONE.** Lo saprai; perché ora posso quasi fidarmi.  
**DAVO.** Finalmente ti sei reso conto di come sono io?  
**SIMONE.** Queste nozze non si dovevano fare veramente.  
**DAVO.** Come no?  
**SIMONE.** Ho fatto finta, con lo scopo di mettervi alla prova.  
**DAVO.** Ma che dici?  
**SIMONE.** Così stanno le cose.  
**DAVO.** Ma guarda! Io non ci sarei mai arrivato! Oh, che trovata ingegnosa!<sup>444</sup>  
**SIMONE.** Sentì questa: dopo che ti ho ordinato di entrare in casa, ecco che lui *(indica Cremete)* mi è venuto incontro, proprio al momento giusto.  
**DAVO.** *(tra sé)* Ahi, qui si mette male!  
**SIMONE.** Gli ho raccontato quello che poco prima mi avevi detto tu.  
**DAVO.** *(c.s.)* Che mi tocca sentire?  
**SIMONE.** L'ho pregato di concederci sua figlia e alla fine l'ho convinto.  
**DAVO.** *(c.s.)* Sono perduto!  
**SIMONE.** Come hai detto?  
**DAVO.** No, dicevo che hai fatto benissimo.  
**SIMONE.** Ora da parte sua non c'è più nessun problema.  
**CREMETE.** Ora vado a casa, per dire di fare i preparativi, e poi torno qui a riferire. *(esce)*  
**SIMONE.** Ora ti prego, Davo, dato che tu solo mi hai reso possibile questo matrimonio...  
**DAVO.** *(tra sé)* Io solo, già!  
**SIMONE.** ...di sforzarti per mettere mio figlio sulla buona strada, d'ora in poi.  
**DAVO.** Lo farò, per Ercole, con ogni cura.  
**SIMONE.** Lo puoi fare adesso, mentre il suo animo è adirato.  
**DAVO.** Stai tranquillo.  
**SIMONE.** Ma dimmi una cosa: Panfilo, ora, dov'è?  
**DAVO.** Dev'essere in casa, di sicuro.

---

<sup>444</sup> Si noti l'ironia di Davo, che finge di congratularsi per l'ingegnosa trovata di Simone. La comicità della battuta è soprattutto nella presunta inversione dei ruoli drammatici, per cui sarebbe stato il padrone ad ingannare il servo, mentre nella realtà è il contrario.

**SIMONE.**  
**DAVO.**

Ora vado da lui a dirgli queste stesse cose che ho detto a te. (*esce*)  
(*solo*) Sono spacciato! Ora che cosa impedisce ch'io finisca al mulino, e per la via più diritta? Non ho più modo di cavarmela con le preghiere; ormai ho rovinato tutto. Ho ingannato il padrone, ho spinto il padroncino a queste nozze, ho fatto sì che si celebrassero oggi, quando il padrone neppure ci sperava e Panfilo non le voleva. Oh, che furbizia! Ché se me ne fossi stato al posto mio, non sarebbe venuto fuori nessun malanno. Ma eccolo, vedo proprio lui; sono rovinato! Oh, magari avessi qualche posto dove potermi gettare a capofitto!<sup>445</sup>

### PANFILO - DAVO

**PANFILO.**

Dov'è quel delinquente che mi ha rovinato?

**DAVO.**

(*a parte*) Sono perduto!

**PANFILO.**

Eppure devo ammetterlo, che me la sono meritata, perché sono un citrullo, senza alcun giudizio! Ho affidato la mia vita ad un servo scimunito! E così riscuoto i frutti della mia stupidità. Oh, ma lui non la farà franca!

**DAVO.**

(*c.s.*) Se mi tiro fuori adesso da questo guaio, posso star certo che d'ora in poi me la caverò sempre.

**PANFILO.**

E io ora che gli racconto a mio padre? Potrò dirgli che non voglio più sposarmi, io che poco fa gliel'ho promesso? Con che faccia potrei fare una cosa del genere? Non so proprio dove sbattere la testa.

**DAVO.**

(*c.s.*) E io nemmeno; però mi sto sforzando a più non posso. Gli dirò che inventerò qualcosa per mandarlo un po' per le lunghe, questo accidente.

**PANFILO.**

(*vedendo Davo*) Ehilà!

**DAVO.**

Mi ha visto.

**PANFILO.**

Senti un po', galantuomo, cosa mi dici? Non vedi in che pantano mi hai cacciato, con i tuoi consigli?

**DAVO.**

Ma ora ti tirerò fuori.

**PANFILO.**

Mi tirerai fuori?

**DAVO.**

Certo, Panfilo.

**PANFILO.**

Sì, come poco fa.

**DAVO.**

No, meglio; almeno spero.

**PANFILO.**

Ah, e io dovrei crederti, pendaglio da forza?<sup>446</sup> Tu sapresti raddrizzare una faccenda tanto ingarbugliata e senza speranza? Guarda di chi dovrei fidarmi, di uno che oggi, quando la situazione era del tutto tranquilla, mi ha buttato in mezzo a queste nozze. Non te l'avevo detto, forse, che sarebbe finita così?

**DAVO.**

Sì, l'avevi detto.

**PANFILO.**

E allora che cosa ti sei meritato?

---

<sup>445</sup> Questo monologo rivela la differenza tra la concezione terenziana del servo e quella di Plauto, alla quale pure il nostro Davo si è spesso avvicinato (cfr. n.71): egli ha infatti fallito lo scopo prefisso, ha messo in difficoltà il padroncino anziché aiutarlo, e si è mostrato poco lungimirante nel non aver previsto il fatto che Cremete avrebbe potuto anche cambiare idea. Ma questo sfogo del servo assolve anche una funzione drammaturgica, quella di far passare il tempo necessario perché Simone, dentro casa, avverta Panfilo che le nozze sono confermate per quello stesso giorno.

<sup>446</sup> Propriamente il *furcifer* era colui che portava la forca, uno strumento di punizione costituito da un giogo che veniva fatto passare intorno al collo dello schiavo e alla cui estremità venivano legate le mani del malcapitato. In queste condizioni egli doveva andare in giro a confessare la propria colpa, invitando gli altri servi a non seguire il suo esempio.

**DAVO.**

La croce. Ma lasciami raccapezzare un attimino; vedrai che qualche idea mi verrà

**PANFILO.**

Ahimé, che non ho il tempo di fartela scontare come vorrei! Il momento attuale mi costringe a badare ai fatti miei e non mi permette di rifarmi sulla pelle tua!

## ATTO IV

### CARINO - PANFILO - DAVO

- CARINO**<sup>447</sup>. Si può mai credere o ammettere una cosa simile, che esista gente con tanta malvagità innata da godere delle disgrazie altrui e da servirsi delle sventure di un altro per ricavarci i propri interessi? Ah, è mai possibile? Anzi, la peggior specie di uomini è quella di coloro che sul momento hanno un po' di ritegno a dirti di no, e poi, quando è l'ora di tener fede alle promesse, allora si scoprono perché sono messi alle strette; magari sono nel dubbio, ma le circostanze li costringono a dirti di no. Ed è proprio allora che fanno i discorsi più sfacciati: “Ma chi sei tu? Che m'importa di te? Perché dovrei darti la mia... Oh! Prima di tutto io voglio bene a me stesso”. E poi, se tu gli chiedi: “Dov'è la tua promessa?”, allora non si vergognano per niente, quando dovrebbero; quando invece non ce ne sarebbe bisogno, in quel caso hanno dei riguardi. *(pausa)* Ma io cosa debbo fare? Debbo andare da lui a chiedergli ragione di questa offesa? Debbo coprirlo di impropri? Certo, mi si potrebbe dire: “Non ottieni niente”. Ottengo parecchio, invece: almeno gli provocherò dei fastidi e mi sfogherò.
- PANFILO.** Carino, senza volerlo ho rovinato me stesso e anche te, se gli dèi non ci assistono.
- CARINO.** Senza volerlo, già! Finalmente l'hai trovato, il pretesto! Hai proprio mantenuto la parola, sì!
- PANFILO.** Come “finalmente”?
- CARINO.** Hai ancora la pretesa di prendermi in giro con codesti discorsi?
- PANFILO.** Che vuoi dire con questo?
- CARINO.** Da quando ti ho detto che l'amavo, ti è cominciata a piacere. Che disgraziato che sono stato a giudicare il tuo carattere sulla base del mio!
- PANFILO.** Non dici il vero.
- CARINO.** Non ti è sembrato che fosse abbastanza stabile codesta tua felicità, senza illudere il mio amore e senza tenermi sulla corda con una falsa speranza? Ebbene, tientela!
- PANFILO.** Dovrei tenermela? Ah, tu non sai in quanti guai mi ritrovo io, disgraziato, e quanti affanni mi ha procurato questo boia del mio schiavo, con i suoi consigli.
- CARINO.** Che motivo c'è di meravigliarsene tanto, se prende esempio da te?
- PANFILO.** Non diresti così, se tu mi conoscessi bene o sapessi di chi sono innamorato.
- CARINO.** Ma lo so: poco fa hai litigato con tuo padre e lui ora è in collera con te perché non è riuscito a obbligarti a sposarla oggi.<sup>448</sup>

---

<sup>447</sup> Carino è stato informato da Birria sulle nozze di Panfilo, e viene ora a lamentarsene con l'amico. Anche questo atto inizia senza che la scena sia rimasta vuota, perché Davo e Panfilo non sono mai usciti; lo stacco dall'atto precedente è però marcato dal fatto che il nuovo personaggio non viene annunciato, come di solito avviene, ed il suo colloquio con l'amico inizia *ex abrupto* senza l'impiego delle convenzioni di cui si è detto nella n.38.

<sup>448</sup> Detto ironicamente. In realtà Carino sa che Panfilo ha dato il consenso alle nozze e che la loro celebrazione sarà immediata, perché ne è stato informato da Birria che ha assistito al dialogo tra padre e figlio.

**PANFILO.** Ma no! Tu non conosci per niente le mie sventure! Non mi stavano preparando veramente le nozze, e nessuno pretendeva di farmi sposare.

**CARINO.** Ho inteso: è la volontà tua che ti ha obbligato.

**PANFILO.** Aspetta: tu non sai ancora...

**CARINO.** Una cosa la so di sicuro: che tu la sposerai.

**PANFILO.** Perché mi torturi così? Ascolta questo: non ha smesso mai di starmi alle costole, questo qui, perché promettessi a mio padre che mi sarei sposato; e stava sempre lì a insistere, a pregarmi, finché non mi ci ha spinto.

**CARINO.** Chi è che ha fatto questo?

**PANFILO.** Davo.

**CARINO.** Davo?

**PANFILO.** Lui ha provocato lo scompiglio.

**CARINO.** E perché?

**PANFILO.** E chi lo sa? Io so per certo una cosa sola: che gli dèi erano in collera con me, quando gli ho dato ascolto.

**CARINO.** (*a Davo.*) È vero questo, Davo?

**DAVO.** Sì, è vero.

**CARINO.** Ah, è così, delinquente? Che gli dèi ti facciano fare una fine degna del tuo comportamento! Ehi, dimmi un po': se i suoi nemici, tutti quanti, avessero voluto vederlo andare a finire in queste nozze, quale altro consiglio gli avrebbero dato se non questo?

**DAVO.** Mi sono sbagliato, ma la partita non è chiusa.

**PANFILO.** (*ironico*) Già, lo so!

**DAVO.** Per questa via ci è andata male? Ne prenderemo un'altra; a meno che tu non creda che, visto che al primo impatto c'è andata buca, ormai non si possa più volgere al bene questo malanno.

**PANFILO.** E come no? Anzi, sono certo che, se ti ci metti d'impegno, invece di un matrimonio solo me ne combini due.

**DAVO.** Io, Panfilo, dato che sono servo tuo, ho questo dovere nei tuoi confronti, di darmi da fare con le mani e coi piedi, notte e giorno, anche a costo di rischiare la pelle, pur di farti del bene. Il tuo dovere, invece, è quello di perdonarmi se qualcosa non è andato secondo le nostre speranze. I miei piani vanno poco bene? Ma io faccio del mio meglio. Altrimenti, trova tu qualcosa di meglio, e lasciami da parte.

**PANFILO.** Questo è il mio desiderio: rimettimi nella situazione in cui mi hai trovato.

**DAVO.** Lo farò.

**PANFILO.** Ma bisogna farlo subito!

**DAVO.** Ehi! Aspetta un po'; ha fatto rumore la porta di Glicerio.<sup>449</sup>

**PANFILO.** Non sono affari tuoi.

**DAVO.** Sto pensando...

**PANFILO.** Ah, solo adesso?

**DAVO.** Ma a momenti te la trovo io, la soluzione.

---

<sup>449</sup> Era molto frequente nella Commedia greca e romana annunciare l'arrivo in scena di un personaggio dall'interno delle case - che quindi non poteva essere visto in anticipo come chi arrivava dalla pubblica via - facendo riferimento al rumore che produceva la porta di casa nell'aprirsi. Due possono essere le spiegazioni di questo particolare: secondo l'una di esse, riferita da Plutarco (*Publicola*, 20) in Grecia i portoni delle case si aprivano verso l'esterno, ed era quindi d'uso battere da dentro prima di aprire per avvertire chi si trovasse in quel momento a passare sulla pubblica strada, ché non avesse a prendersi l'uscio in faccia; secondo l'altra, molto più semplice, il rumore cui si allude nelle commedie sarebbe il cigolio delle cerniere di legno e delle imposte che facevano attrito sulla soglia, pure di legno.

## MISIDE - PANFILO - CARINO - DAVO

- MISIDE.**<sup>450</sup> *(sulla soglia, rivolta verso l'interno)* Sì, sì, dovunque sia, farò di tutto per trovarti e condurre qui con me il tuo Panfilo; tu però, tesoro mio, non ti tormentare.
- PANFILO.** Miside!
- MISIDE.** Chi è? Oh, Panfilo, mi capiti proprio a puntino!
- PANFILO.** Cosa vuoi dire?
- MISIDE.** La padrona mi ha ordinato di pregarti, se le vuoi bene, di andare subito da lei; dice che ha voglia di vederti.
- PANFILO.** Ahì, sono perduto: questo guaio mi si rinnova.*(a Davo.)* Guarda un po' come io e costei, sventurati, siamo ora afflitti per colpa tua. Non c'è dubbio che mi manda a chiamare perché ha saputo che mi stanno approntando le nozze.
- CARINO.** E pensare a quanto sarebbe stato facile per noi starcene tranquilli, se questo qui *(indica Davo)* fosse stato al posto suo!
- DAVO.** Vai, aizzamelo anche, tanto non è già abbastanza furioso per conto suo!
- MISIDE.** Per Polluce, è proprio questo il motivo per cui quella poveretta è nella disperazione.
- PANFILO.** Miside, per tutti gli dèi io ti giuro che non l'abbandonerò mai, nemmeno se sapessi di dovermi far nemici tutti gli uomini del mondo. Io l'ho voluta per me; l'ho avuta; andiamo d'accordo di carattere; che vadano in malora quelli che ci vogliono separare! Nessuno, fuorché la morte, me la potrà portare via!
- MISIDE.** Riprendo animo.
- PANFILO.** Nemmeno l'oracolo di Apollo è più veritiero di quel che ho detto.<sup>451</sup> Se sarà possibile far credere a mio padre che, se queste nozze non possono aver luogo, non è stata colpa mia, mi sta bene; ma se non sarà possibile farò quello che già va da sé, gli lascerò credere cioè che è stata colpa mia.*(a Carino)* Che ne pensi di me?
- CARINO.** Che sei infelice, proprio come lo sono io.
- DAVO.** Sto cercando un'idea.
- PANFILO.** Sei forte tu! Li conosco, i tuoi tentativi!
- DAVO.** Ah, io questo piano te lo renderò operativo, stanne sicuro!
- PANFILO.** Ci vorrebbe subito.
- DAVO.** Ma io ce l'ho già
- CARINO.** E com'è?
- DAVO.** Ce l'ho per lui, mica per te. Non farti illusioni.
- CARINO.** Meglio che niente...
- PANFILO.** Ma che vuoi fare? Sentiamo.
- DAVO.** Temo che la giornata di oggi non mi sia sufficiente per passare all'azione; perciò non credere che io ora abbia tempo per darvi spiegazioni. Toglietevi di qui piuttosto, voi due, ché mi siete d'intralcio.
- PANFILO.** Io vado a trovare lei. *(esce)*
- DAVO.** *(a Carino)* E tu che fai? Dove pensi di andare?
- CARINO.** Vuoi che dica il vero?

---

<sup>450</sup> Miside è mandata da Glicerio, che ha saputo del matrimonio di Panfilo, per chiedergli di andare da lei. Le sue prime parole sono rivolte alla padrona, che è dentro casa (cfr. n.47).

<sup>451</sup> Non si dimentichi che la commedia è ambientata in Grecia, e per i greci l'autorità e la credibilità dell'oracolo di Apollo a Delfi erano indiscutibili.

**DAVO.** E come no?(*tra sé*) Ora mi ripete da principio la storia.  
**CARINO.** Che ne sarà di me?  
**DAVO.** Ehi tu, sfacciato, non ti basta che io ti conceda un po' di respiro, per quanto posso ritardare le sue nozze?  
**CARINO.** Sì, Davo, purché...  
**DAVO.** Cosa c'è ancora?  
**CARINO.** Purché la sposi io.  
**DAVO.** Sei ridicolo.  
**CARINO.** Fai in modo di venire qui da me, se potrai fare qualcosa.  
**DAVO.** Perché dovrei venire? Non c'è ragione.  
**CARINO.** Sì, però, se qualcosa...  
**DAVO.** E va bene, verrò.  
**CARINO.** Se c'è qualcosa, io sono in casa.(*esce*)  
**DAVO.** (*a Miside*) Tu, Miside, finché non torno, aspettami qua un attimo.  
**MISIDE.** E perché?  
**DAVO.** Perché bisogna fare così.  
**MISIDE.** Cerca di sbrigarti.  
**DAVO.** Torno subito qui, te lo prometto.<sup>452</sup> (*esce*)

#### MISIDE - DAVO

**MISIDE.** Non c'è mai niente di stabile per nessuno! O dèi, dateci aiuto! Io credevo che questo Panfilo fosse la più grande gioia della mia padrona: un amico, un amante, un marito, sempre pronto per lei in ogni momento; e invece ora quanta sofferenza le tocca per colpa sua, poverina! È facile che ne abbia più male adesso che bene allora. (*vede Davo tornare in scena con un bambino in braccio*) Ma ecco che esce Davo. Ehi, amico, che stai facendo, per piacere? Dove porti il bambino?  
**DAVO.** Miside, ora ho bisogno, per questa impresa, che tu vi applichi la tua pronta intelligenza e la tua accortezza.  
**MISIDE.** Ma che progetti hai?  
**DAVO.** Prendi dalle mie mani questo bambino, subito, e posalo dinanzi alla porta di casa nostra.  
**MISIDE.** Ma fammi il piacere! Per terra?  
**DAVO.** Dall'altare,<sup>453</sup> qui, prenditi delle frasche e mettilghele sotto.  
**MISIDE.** Ma perché non lo fai da te?  
**DAVO.** Perché, se per caso mi toccasse giurare al mio padrone di non avercelo messo io, possa giurarlo senza esitazione.  
**MISIDE.** Ah, ho capito: è un nuovo senso religioso, quello che ti è venuto ora. Dai, dammelo!(*prende il bambino*)

---

<sup>452</sup> Dette queste parole, Davo entra in casa di Glicerio per prendere il bambino, che poi fingerà di esporre per far sì che Cremete venga a sapere la verità. Può sorprendere il fatto che il tempo impiegato da Miside per pronunciare i vv. 716-720 sia sufficiente a Davo per entrare in casa, spiegare a Panfilo e Glicerio il suo piano, prendere il neonato e tornare in scena; ma ciò rientra nelle convenzioni del teatro comico greco, ove i tempi scenici non corrispondevano quasi mai a quelli reali.

<sup>453</sup> Si tratta dell'altare di Apollo detto *Aguieús*, cioè "protettore delle strade", che ad Atene molti cittadini usavano apporre di fronte alla propria abitazione e che qui è presunto trovarsi davanti alla casa di Simone. Si usava adornarlo con erbe e rametti di varie piante.

**DAVO.** Muoviti più in fretta, che io possa spiegarti ciò che intendo fare in seguito. Oh, per Giove!

**MISIDE.** Cosa c'è?

**DAVO.** Sta arrivando il padre della sposa. Rinuncio al progetto che avevo elaborato in precedenza.

**MISIDE.** Non so di che parli.

**DAVO.** Farò finta di arrivare anch'io da qui, dalla parte destra; tu cerca di dare man forte al mio discorso con le tue parole, ogni volta che ce ne sarà bisogno.<sup>454</sup>

**MISIDE.** Io, di quel che fai, non ci capisco nulla; ma se c'è qualcosa in cui abbiate bisogno del mio intervento, visto che tu ne sai più di me, resterò qui, per non esservi d'impiccio nei vostri interessi.

### CREMETE - MISIDE - DAVO

**CREMETE.** Eccomi di ritorno, dopo che ho fatto preparare tutto ciò che ci voleva per le nozze di mia figlia, per farla chiamare. (*vede il bambino*) O questo cos'è? Per Ercole, è un bambino! (*a Miside*) Donna, ce l'hai messo tu?

**MISIDE.** (*a parte*) Dov'è andato a finire?

**CREMETE.** Non mi vuoi rispondere?

**MISIDE.** (*c.s.*) Non è da nessuna parte. O povera me, quell'individuo m'ha lasciata qui e se l'è filata!

**DAVO.** (*tornando in scena*) O dèi, dateci aiuto! Che confusione che c'è nel foro! Quanti uomini sono lì a litigare! E poi la roba costa cara... (*a parte*) E poi non so cos'altro dire.

**MISIDE.** Ma tu, per favore, perché qui da sola...

**DAVO.** Ehi, ma che faccenda è questa? O Miside, questo bambino da dove salta fuori? Chi è che l'ha portato qua?

**MISIDE.** Ma ci stai con la testa? A me lo chiedi?

**DAVO.** E a chi debbo chiederlo, allora, dato che qui non vedo nessun altro?

**CREMETE.** (*a parte*) Non so proprio da dove provenga.

**DAVO.** Mi vuoi dire quel che ti chiedo? (*le dà una spinta*)

**MISIDE.** Ahi!

**DAVO.** (*sottovoce*) Spostati a destra.<sup>455</sup>

**MISIDE.** Tu vaneggi. Non sei stato tu stesso...

**DAVO.** (*c.s.*) Se mi dici una sola parola al di fuori di ciò che ti chiedo... stattene in guardia! Perché non rispondi a tono? (*ad alta voce*) Da dove viene? Dillo con chiarezza.

**MISIDE.** Da casa nostra.

**DAVO.** Ah ah! C'è da stupirsi proprio, se una sguadrina si comporta da sfacciata!

**CREMETE.** (*a parte*) Questa è la serva della ragazza di Andros, a quel che intendo.

**DAVO.** Vi sembriamo proprio i tipi adatti per prenderci in giro in questo modo?

<sup>454</sup> Davo esce momentaneamente di scena, lasciando la sbalordita Miside ad affrontare da sola le domande di Cremete: egli ricomparirà solo al v.744, fingendo di trovarsi là per puro caso, proveniente dal foro; Miside però, forse distratta dalla presenza del bambino, non si accorge della fuga del servo, come si evince dalla sorpresa che mostra al v.742. Si tratta di movimenti scenici rapidi propri della commedia detta *motoria* e piuttosto inconsueti nel teatro terenziano.

<sup>455</sup> In una scena vivace e movimentata, Davo è costretto a improvvisare le battute. Ciò contribuisce a creare il senso di spontaneità che promana dal testo ed emerge soprattutto nel fatto che Miside, che pure ha capito che deve tenere bordone a Davo, non sa però come rispondergli. L'ordine di spostarsi a destra ha la funzione di far avvicinare l'ancella a Davo, in modo ch'ella senta quelle istruzioni che non debbono invece arrivare all'orecchio di Cremete.

**CREMETE.** (c.s.) Sono arrivato giusto in tempo.  
**DAVO.** Su, sbrigati a togliere il bambino di lì dalla porta.(*sottovoce*) Fermati; bada di non muoverti da dove sei!

**MISIDE.** Che gli dèi ti distruggano! Mi vuoi fare paura, povera me!  
**DAVO.** Sto parlando con te o no?  
**MISIDE.** Ma che vuoi?  
**DAVO.** E me lo chiedi anche? Forza, di chi è il bambino che hai appoggiato qua? Dimmelo!

**MISIDE.** Perché, tu non lo sai?  
**DAVO.** Lascia perdere quello che so io; tu rispondi a quel che ti chiedo.  
**MISIDE.** È vostro.  
**DAVO.** Nostro di chi?  
**MISIDE.** Di Panfilo.  
**DAVO.** Cosa dici? Di Panfilo?  
**MISIDE.** Come, non è suo?  
**CREMETE.** (*a parte*) Ho fatto bene a non volerne mai sapere, di questo matrimonio.  
**DAVO.** Che misfatto imperdonabile!  
**MISIDE.** Ma perché urli?  
**DAVO.** Ma non è quello che ho visto portare a casa vostra, ieri sera?  
**MISIDE.** Che sfacciato che sei!  
**DAVO.** È la verità. Ho visto Cantara tutta infagottata.  
**MISIDE.** Per Polluce, rendo grazie agli dèi che al parto hanno assistito alcune donne libere.<sup>456</sup>

**DAVO.** Ma lei non conosce affatto l'uomo per il quale ha messo su questa montatura. “Se Cremete” pensa lei “vedrà il bambino appoggiato qui dinanzi alla casa, la sua figliola non la darà più.”<sup>457</sup> Invece la darà, per Ercole, più di prima!

**CREMETE.** (*a parte*) No che non lo farà, per Ercole!  
**DAVO.** Ora poi, perché tu lo sappia, se non togli quel bambino, io te lo farò ruzzolare subito in mezzo alla strada, e ci farò ruzzolare anche te, nel fango.

**MISIDE.** Ma tu, caro mio, sei ubriaco!  
**DAVO.** Una trappola tira l'altra: sento già sussurrare che costei è cittadina attica.  
**CREMETE.** (*a parte*) Che?!  
**DAVO.** “Obbligato dalla legge, la dovrà sposare.”  
**MISIDE.** Ehi, di grazia, non è forse cittadina?  
**CREMETE.** (*a parte*) C'è mancato poco che, senza saperlo, mi cacciassi in un guaio e mi coprissi di ridicolo.

**DAVO.** ( *fingendo di vedere solo ora Cremete*) Ma chi parla qui? Oh, Cremete, arrivi al momento giusto. Stai a sentire.

**CREMETE.** Ho già sentito tutto.  
**DAVO.** Tu hai sentito tutto questo?  
**CREMETE.** Ho sentito, ti dico, e fin dall'inizio.

<sup>456</sup> Ora Davo finge di mettere in dubbio le parole di Miside sull'origine del bambino, appunto perché costei confermi con prove certe la paternità di Panfilo e perché di ciò si convinca soprattutto l'ignaro Cremete. La presenza di donne libere al momento del parto è indispensabile per acquisirne testimonianza, dato che legalmente nulla valeva la parola degli schiavi. Quanto a Cantara, si tratta certamente di un'altra serva della casa di Glicerio; il suo nome viene dal gr. *kántharos* (bicchiere), con allusione al vizio del bere attribuito alle vecchie nella tradizione comica.

<sup>457</sup> Davo riferisce qui il presunto ragionamento di Glicerio: Cremete, una volta saputo del bambino che costei ha avuto da Panfilo, non gli avrebbe più concesso in moglie sua figlia. Ma il furbo schiavo – e qui sta la comicità della scena – sa benissimo che Cremete è presente e lo sta ascoltando.

**DAVO.** O cielo, hai sentito? Ah, che infamie! Costei, bisognerebbe prenderla e portarla subito alla tortura.<sup>458</sup>(*a Miside, sottovoce*) Quell'uomo è lui; non credere che sia Davo quello che prendi in giro.

**MISIDE.** Povera me! (*a Cremete*) Mio buon vecchio, non ho detto nulla di falso, te lo giuro.

**CREMETE.** So tutta la storia.(*a Davo*) Simone è in casa?

**DAVO.** Sì, c'è.(*Cremete esce*)

**MISIDE.** (*a Davo*) Tu non toccarmi, farabutto! Per Polluce, se non dico tutto a Glicerio...

**DAVO.** Via, stupidotta, non hai capito cosa abbiamo fatto?

**MISIDE.** Come faccio a saperlo?

**DAVO.** Quello era il suocero. Non si poteva fare in altro modo per fargli sapere ciò che volevamo.

**MISIDE.** Mi potevi avvertire.

**DAVO.** Pensi che ci sia poca differenza tra fare tutto spontaneamente, come ti viene d'istinto, e farlo invece per finzione?

### CRITONE - MISIDE - DAVO

**CRITONE.** Mi è stato detto che in questa piazza abitava Criside, che ha preferito stare qui a procurarsi una ricchezza in modo disonorevole, piuttosto che vivere onestamente, da povera, nella sua patria. Con la sua morte il suo patrimonio, per legge, è toccato a me.<sup>459</sup> Ma ecco che vedo delle persone a cui chiedere informazioni. Buongiorno a voi.

**MISIDE.** Ma guarda chi ti vedo! Costui non è Critone, il cugino di Criside? Sì, è lui.

**CRITONE.** Salve Miside!

**MISIDE.** Salve anche a te, Critone.

**CRITONE.** E così Criside... Bah!

**MISIDE.** Già; e anche noi, poverette, ci ha lasciate desolate.

**CRITONE.** E voi? Come ci state qui? Abbastanza bene?

**MISIDE.** Noi? Si sta come si può, dice il proverbio, dato che non ci è permesso di stare come si vuole.

**CRITONE.** E di Glicerio che mi dici? Li ha ritrovati finalmente i suoi genitori?

**MISIDE.** Eh, magari!

**CRITONE.** Ah, non ancora? Non sono arrivato qua sotto una buona stella! Sì, per Polluce, perché se l'avessi saputo non ci avrei mai messo piede, qua. Glicerio è sempre stata chiamata e considerata sorella di Criside; è padrona di ciò che possedeva lei. Ora gli esempi altrui mi rammentano di quanto sia

<sup>458</sup> Per farle confermare la verità. La tortura degli schiavi per ottenere confessioni da utilizzare poi nei procedimenti giudiziari era usuale nel mondo greco.

<sup>459</sup> Secondo un'antica legge di Solone, ma che qui è presunta vigente anche nell'isola di Andros, i beni del defunto passavano al parente più prossimo. Critone, la cui comparsa in scena – oltretutto non annunciata – appare ai nostri occhi troppo improvvisa ed è forse conseguenza di un'arte drammatica non ancora del tutto perfezionata, è cugino di Criside ed è venuto ad Atene a rilevarne l'eredità perché è convinto di esserne il parente più prossimo, sapendo che Glicerio non è sorella della cortigiana ma una cittadina attica. Quando viene informato del fatto che Glicerio non ha ancora ritrovato la famiglia d'origine e che detiene ancora i beni di Criside, si rende conto che il suo viaggio è stato inutile; potrebbe, è vero, fare causa alla ragazza per appropriazione indebita dell'eredità, ma da ciò lo distolgono sia considerazioni di tipo umano (v.816) sia ragioni di opportunità, in quanto era ben difficile che uno straniero ad Atene potesse trovar credito in processi del genere, ove rischiava anzi addirittura di essere incriminato come impostore. È evidente che qui Terenzio è molto vicino all'originale greco.

facile e quanto convenga a me, che sono un forestiero, mettermi a fare cause. E poi penso anche che ormai abbia qualche amico o qualcuno che la protegge, perché era già grandicella quando è partita da Andros. Griderebbero che sono un imbroglione,<sup>460</sup> un morto di fame che va a caccia di eredità. E poi non mi va di portar via il patrimonio proprio a lei.

**MISIDE.**

Oh, che onesto forestiero! Per Polluce, Critone, non sei cambiato affatto!

**CRITONE.**

Visto che sono venuto qua, portami da lei, che la possa vedere.

**MISIDE.**

Molto volentieri.*(esce con Critone)*

**DAVO.**

Andrò dietro a loro; non voglio farmi vedere dal vecchio in questo momento.*(esce)*

---

<sup>460</sup> Lett. “un sicofante”. I sicofanti, il cui nome deriva da *súkon* (fico), erano in origine coloro che denunciavano l'esportazione illegale dei fichi dall'Attica; successivamente il termine si generalizzò, assumendo il significato di “delatore, spia” e designò coloro che ricattavano i cittadini ricchi ed estorcevano loro denaro con la minaccia di trascinarli in tribunale con qualche accusa strumentale e far comminare loro una condanna. Vari provvedimenti tentarono di stroncare, senza mai riuscirvi pienamente, questa attività, che nell'Atene del V sec. a.C. era divenuta una vera e propria piaga sociale.

## ATTO V

### CREMETE - SIMONE

- CREMETE.** Anche troppo, Simone, ho dato prova della mia amicizia nei tuoi confronti; ho corso abbastanza rischi. Falla finita di pregarmi, una buona volta. Per cercare di venirti incontro, poco è mancato che rovinassi la vita di mia figlia.
- SIMONE.** Appunto per questo io ti chiedo e ti prego, ora più che mai, o Cremete, di comprovare adesso coi fatti la buona volontà che poco fa hai rivelato con le parole.
- CREMETE.** Guarda un po' quanto ti rende ingiusto codesto tuo desiderio: pur di ottenere quello che vuoi, tu non pensi che la benevolenza ha un limite, e non valuti ciò che mi chiedi; perché se tu ci pensassi, la smetteresti di coprimi di ingiustizie.
- SIMONE.** Che ingiustizie?
- CREMETE.** E me lo domandi? Mi hai costretto a concedere mia figlia ad un giovanotto che ha la mente dedita ad un altro amore, che non vuole adattarsi alla vita matrimoniale, esponendola così alle liti ed a nozze tutt'altro che sicure; e tutto ciò per guarire tuo figlio, con affanni e sofferenze per la figlia mia. L'avevi spuntata; io ho messo in moto la cosa, finché poteva andare; ma ora non va proprio più. Mettiti il cuore in pace. Dicono che quell'altra è cittadina di qui; è nato un bambino... Lasciaci perdere.
- SIMONE.** Io ti prego, in nome degli dèi, di non voler credere a persone che hanno tutto l'interesse a presentarlo nel peggior modo possibile. Tutta questa storia è stata escogitata e messa su proprio a causa delle nozze; quando sarà loro tolta la ragione per la quale si comportano così, la faranno finita.
- CREMETE.** Ti sbagli; l'ho vista io in persona la serva che questionava con Davo.
- SIMONE.** Lo so.
- CREMETE.** Ed era una cosa seria, perché in quel momento nessuno dei due si era accorto che io ero là.
- SIMONE.** Ci credo; infatti Davo me l'aveva detto già prima, che quelle donne l'avrebbero fatto. Io volevo dirtelo ma poi, non so come, oggi me ne sono dimenticato.

### DAVO - CREMETE - SIMONE - DROMONE

- DAVO.** *(sulla soglia della casa di Glicerio)* State tranquille una buona volta. È un ordine.
- CREMETE.** Eccoti il tuo Davo.
- SIMONE.** Da dove viene fuori?
- DAVO.** *(c.s.)* Potete contare su di me e su quel forestiero.
- SIMONE.** Che malanno è questo?
- DAVO.** *(a parte)* Io non ho mai visto una situazione così favorevole; quell'uomo è arrivato proprio al momento adatto.
- SIMONE.** Scellerato! Di chi sta parlando costui?
- DAVO.** *(c.s.)* Ormai la situazione è tutta sotto controllo.

**SIMONE.** Che aspetto ad abbordarlo?  
**DAVO.** (*vedendo Simone*) Uh, c'è il padrone! Che debbo fare?  
**SIMONE.** Salve, galantuomo!  
**DAVO.** Ehi, Simone! Oh, caro Cremete! In casa è già stato preparato tutto.  
**SIMONE.** Te ne sei occupato proprio bene!  
**DAVO.** Quando vuoi, fai chiamare la sposa.  
**SIMONE.** Molto bene; ora infatti ci manca soltanto questo. Ma tu rispondi a questa domanda: che affari hai tu in quella casa?  
**DAVO.** Io?  
**SIMONE.** Sì.  
**DAVO.** Io?  
**SIMONE.** Già, proprio tu.  
**DAVO.** Ci sono entrato da poco.  
**SIMONE.** Non ti ho chiesto da quando.  
**DAVO.** ...assieme a tuo figlio.  
**SIMONE.** Come? Panfilo è là dentro? Povero me, è un tormento! Ma tu, boia che non sei altro, non avevi detto che avevano litigato, quei due?  
**DAVO.** Certo.  
**SIMONE.** E allora perché è là dentro?  
**CREMETE.** (*ironico*) Che pensi che stia facendo lì? Litiga con lei.  
**DAVO.** Ma no! Ora, Cremete, debbo farti sapere una novità che arriva proprio inopportuna. Poco fa è arrivato un vecchio, che io non conosco; è là (*indica la casa di Glicerio*) È risoluto e arzillo e, se lo guardi in faccia, ha tutto l'aspetto di una persona di gran pregio. Nel suo volto c'è un'austera severità e le sue parole sono leali.  
**SIMONE.** (*a Cremete*) Ma che storie racconta, questo?  
**DAVO.** Io? Nulla di certo, se non quello che ho sentito dire a lui.  
**SIMONE.** E allora, che dice?  
**DAVO.** Che lui sa che Glicerio è cittadina attica.  
**SIMONE.** Che!?(*urlando*) Dromone, Dromone! <sup>461</sup>  
**DAVO.** Ma che ti prende?  
**SIMONE.** (*c.s.*) Dromone!  
**DAVO.** Ascoltami!  
**SIMONE.** (*a Davo*) Se aggiungi un'altra parola...(*c.s.*) Dromone!  
**DAVO.** Ascoltami, ti supplico!  
**DROMONE.** (*uscendo di casa*) Che cosa comandi?  
**SIMONE.** Piglialo di peso e portalo dentro, prima possibile.  
**DROMONE.** Ma chi?  
**SIMONE.** (*indicando*) Davo!  
**DAVO.** Ma perché?  
**SIMONE.** Perché mi piace così. Portalo via, ti dico!  
**DAVO.** Ma che ho fatto?  
**SIMONE.** (*urlando*) Portalo via!  
**DAVO.** Se scopri che ho detto qualcosa di falso, ammazzami pure.  
**SIMONE.** Non voglio sentire nulla.

<sup>461</sup> L'ironia drammatica fa sì che Davo non sia creduto da Simone proprio adesso che sta dicendo la verità. Il vecchio pensa che la cittadinanza attica di Glicerio non sia altro che una nuova macchinazione del servo furbo, che avrebbe addirittura ingaggiato un testimone (Critone) per sostenere questo imbroglio. Dromone, chiamato qui a gran voce da Simone, era il *lorarius*, cioè lo schiavo incaricato di punire con la frusta (*lorum*) gli altri servi, quando il padrone lo riteneva opportuno. La sua figura, rozza e forse resa grottesca dalla gestualità e dai movimenti in scena, creava sicuramente un effetto comico.

**DROMONE.** Ora te la do io una scrollata come si deve!  
**DAVO.** Anche se è vero quel che dico?  
**SIMONE.** Certamente!(*a Dromone*) Bada di tenerlo legato e ben sorvegliato. Mi stai a sentire? Legalo per le mani e i piedi. Via, ora! Oggi, per Polluce, se sono sempre vivo, te lo farò vedere io che cosa si rischia ad imbrogliare tu il padrone, e lui suo padre! (*escono Davo e Dromone*)

**CREMETE.** Via, non calcare tanto la mano!  
**SIMONE.** O Cremete, vedi che affetto ha per me mio figlio? Non hai compassione di me? Mi sono dato tanto da fare per un figlio di questa fatta!(*urlando verso la casa di Glicerio*) Ehi, Panfilo, Panfilo, dai, vieni fuori! Che, ti vergogni?

### PANFILO - SIMONE - CREMETE

**PANFILO.** Chi mi vuole?(*vedendo Simone*) Oh, è mio padre. Sono perduto!  
**SIMONE.** Che dici, tu che di tutti sei il più...  
**CREMETE.** Via, digli piuttosto le cose come stanno, e lascia perdere gli impropri.  
**SIMONE.** Come se si potesse dire qualcosa di troppo pesante nei suoi confronti!(*a Panfilo*) Allora, dimmi: Glicerio è cittadina?  
**PANFILO.** Così dicono.  
**SIMONE.** “Così dicono”, eh? Che sfrontatezza senza fine!(*a Cremete*) Ma ci pensa a quel che dice? Si dispiace forse di quel che ha fatto? Guarda un po' se il suo colorito dà qualche segno dai vergogna! È di indole così ostinata da volersi prendere costei a tutti i costi, contro le consuetudini sociali, contro la legge<sup>462</sup> e la volontà di suo padre, e coprirsi di vergogna!

**PANFILO.** O me sciagurato!  
**SIMONE.** Che? Te ne sei accorto soltanto adesso, Panfilo? Già da allora, dal momento in cui ti mettesti in testa di dover realizzare in tutti i modi quel che volevi, da quello stesso giorno ti si addice a puntino codesta tua parola. Ma che sto facendo? Perché sto qui ad affliggermi e a tormentarmi? Perché rovino la mia vecchiaia per l'imbecillità di costui? Forse per subirla io, poi, la pena delle colpe sue? Se la tenga pure, allora, viva pure con lei e tanti saluti!

**PANFILO.** Padre mio!  
**SIMONE.** Ma che “padre mio”? Come se tu ne avessi bisogno, di un padre come me! Ti sei trovato casa, moglie e figli<sup>463</sup> in barba alla volontà di tuo padre; hai condotto qua gente che dica che costei è cittadina di qui. L'hai avuta vinta.

**PANFILO.** Babbo, posso dire una cosa?  
**SIMONE.** Che cosa vuoi dirmi?  
**CREMETE.** Comunque ascolta, Simone.  
**SIMONE.** Io ascoltarlo? E che debbo ascoltare, Cremete?  
**CREMETE.** Lascialo parlare, una buona volta!  
**SIMONE.** Avanti, parli, glielo concedo.  
**PANFILO.** Io confesso di amare questa ragazza; se questo è un peccato, confesso anche questo. Mi rimetto a te, babbo; imponimi qualunque sacrificio, sono ai tuoi

<sup>462</sup> Simone non crede ancora alla cittadinanza attica di Glicerio; il mantenere perciò una relazione con una forestiera, senza che vi sia un regolare legame matrimoniale, è per lui illegale e moralmente riprovevole.

<sup>463</sup> Veramente il figlio è soltanto uno, così come la “gente” venuta a testimoniare la cittadinanza di Glicerio si riduce al solo Critone; ma rabbia e disappunto inducono Simone a enfatizzare la realtà. È questo un tratto psicologico di grande finezza, forse da attribuire alla sensibilità di Terenzio; Donato ci avverte infatti, a proposito di questo passo, che c'è stato un allontanamento dal modello menandro, senza però indicarlo con precisione.

ordini. Vuoi che prenda moglie? Vuoi che lasci quell'altra? Mi ci piegherò, come potrò. Di questo solo io ti supplico, di non pensare che sia stato io a mettere avanti questo vecchio. Lascia che mi giustifichi e che conduca costui alla tua presenza.

**SIMONE.**

Portarlo qui?

**PANFILO.**

Dammi il permesso, babbo!

**CREMETE.**

È una richiesta legittima; dagli il consenso.

**PANFILO.**

Lasciati persuadere!

**SIMONE.**

E va bene! (*esce Panfilo*) Mi sta bene tutto, Cremete, purché non mi accorga che cerca di farmi fesso.

**CREMETE.**

Per un padre è sufficiente un piccolo castigo, anche se la colpa è stata grossa.

### CRITONE - CREMETE - SIMONE - PANFILO

**CRITONE.**

(*entrando in scena con Panfilo*) Smettila di pregarmi. Per indurmi a farlo, basta una qualsiasi di queste ragioni: perché ci sei di mezzo tu, perché è la verità, perché voglio bene a Glicerio.

**CREMETE.**

Ma chi vedo, Critone di Andros? Sì, è proprio lui.<sup>464</sup>

**CRITONE.**

Salute, Cremete.

**CREMETE.**

Com'è che sei ad Atene, contro il tuo solito?

**CRITONE.**

Eh, succede. Ma questo è Simone?

**CREMETE.**

Sì.

**CRITONE.**

Simone...

**SIMONE.**

(*bruscamente*) Cerchi me? Ehi, sei tu che sostieni che Glicerio è cittadina di qui?

**CRITONE.**

Tu dici di no?

**SIMONE.**

Così tu vieni qua già ben istruito, eh?

**CRITONE.**

Perché?

**SIMONE.**

E me lo chiedi? Pensi di cavartela così, impunemente? Tu vieni qui a imbrogliare dei ragazzi educati nobilmente, che non hanno esperienza della vita? Ad adescare il loro animo con le lusinghe e le promesse?

**CRITONE.**

Ma ci stai con la testa?

**SIMONE.**

E gli intrallazzi con le sguadrine, li trasformi in nozze legittime?

**PANFILO.**

(*a parte*) Sono spacciato! Temo che lo straniero non ce la faccia.

**CREMETE.**

Simone, se tu lo conoscessi un po' di più, non la penseresti così; questo è un uomo onesto.

**SIMONE.**

Costui sarebbe un uomo onesto? Guarda un po' che combinazione, che si sia presentato proprio oggi, al momento delle nozze, e prima mai! È proprio il caso di credergli, Cremete.

**PANFILO.**

(*a parte*) Se non avessi paura di mio padre, gliela suggerirei io la risposta esatta, per questa faccenda.<sup>465</sup>

**SIMONE.**

(*a Critone*) Imbroglione!

---

<sup>464</sup> Sul piano drammaturgico non è irrilevante il fatto che Cremete e Critone già si conoscano; ciò rende infatti più verosimile la fiducia incondizionata mostrata da Cremete nei confronti del vecchio di Andros e di quanto da lui affermato.

<sup>465</sup> Cioè che il vero motivo del viaggio di Critone era la speranza di impadronirsi dell'eredità di Criside.

**CRITONE.** *(sdegnato)* Che!?

**CREMETE.** È un uomo fatto così, Critone. Non te la prendere.

**CRITONE.** Com'è fatto sono affari suoi. Ma se continua a trattarmi come piace a lui, gli toccherà sentire quel che non gli piace. Sono forse io che metto in moto o che mi curo di queste faccende? O sei tu che non sai sopportare con animo tranquillo la contrarietà che ti è capitata? Perché, se le mie affermazioni corrispondono a informazioni vere o false che io ho ricevuto, è cosa che possiamo verificare sul momento. Un giorno un cittadino attico, a causa di un naufragio, fu gettato sulla costa di Andros, e insieme a lui c'era una bambina, quella *(indica la casa di Glicerio)* Costui allora, spinto dal bisogno, si rivolse casualmente al padre di Criside, il primo che gli capitò. Comincia la storiella.

**SIMONE.**

**CREMETE.** Fallo parlare.

**CRITONE.** È così che s'interrompe?

**CREMETE.** Continua.

**CRITONE.** Allora, colui che lo accolse era un mio parente. È lì che io ho sentito dire da lui stesso che era un cittadino attico. E lì è morto.

**CREMETE.** E come si chiamava?

**CRITONE.** Vuoi il nome, così di punto in bianco?*(tra sé, dopo una pausa)* Forse era Fania?

**PANFILO.** *(a parte)* Ahi, sono rovinato!<sup>466</sup>

**CRITONE.** Sì, per Ercole, credo proprio che si chiamasse Fania. E questo, poi, lo so di sicuro: diceva di essere di Ramnunte.<sup>467</sup>

**CREMETE.** Per Giove!

**CRITONE.** Queste stesse cose, o Cremete, le hanno sentite molte altre persone ad Andros, allora.

**CREMETE.** Magari fosse vero ciò che io spero! Ma tu dimmi: e quella bambina poi? Diceva che era figlia sua?

**CRITONE.** No.

**CREMETE.** E di chi era, allora?

**CRITONE.** Era figlia di un suo fratello.

**CREMETE.** Ma allora è mia, di sicuro!

**CRITONE.** Ma che dici?

**SIMONE.** Che dici, tu?

**PANFILO.** *(a parte)* Rizza le orecchie, Panfilo!

**SIMONE.** Come puoi esserne certo?

**CREMETE.** Questo Fania era mio fratello.

**SIMONE.** Lo so, lo conoscevo.

**CREMETE.** Quando fuggì da qui per via della guerra e per raggiungermi in Asia, in quel momento non ebbe cuore di lasciare qua la bambina. Da allora, è adesso che sento per la prima volta quel che ne è stato di lui.

**PANFILO.** *(a parte)* Non sto più nella pelle, tanto ho l'animo agitato da timore, gioia e speranza; sono stupefatto da questa felicità tanto grande e tanto inattesa.

**SIMONE.** Sono molto felice, davvero, ch'ella si scopra per tua figlia.

<sup>466</sup> L'esclamazione sconsolata di Panfilo si giustifica perché egli non ha sentito il nome di Fania, che Critone ha pronunciato tra sé; se questo nome non fosse stato ricordato, infatti, sarebbe stato più difficile rendere credibile la storia di Glicerio.

<sup>467</sup> Ramnunte era un demo dell'Attica situato a nord di Atene, sullo stretto che separava il continente greco dall'isola Eubea.

**PANFILO.** Lo credo, padre mio!  
**CREMETE.** Però mi rimane ancora un dubbio, che mi tiene sulle spine.  
**PANFILO.** Ti sta proprio bene, con i tuoi scrupoli, odioso! Ma che cerchi, il nodo nel giunco?<sup>468</sup>  
**CRITONE.** E di che si tratta?  
**CREMETE.** Il nome non corrisponde.  
**CRITONE.** Per Ercole, da piccola ne aveva un altro.  
**CREMETE.** E quale, Critone? Ce la fai a ricordartelo?  
**CRITONE.** È quel che cerco di fare.  
**PANFILO.** (*a parte*) E io dovrei sopportare che la sua memoria sia d'impaccio alla mia felicità, quando posso, in questa faccenda, trovarmi da me la soluzione?(*a Cremete*) Ehi, Cremete, il nome che tu vuoi sapere è Pasibula.  
**CREMETE.** È proprio lei!  
**CRITONE.** Sì, è lei.  
**PANFILO.** Gliel'ho sentito dire a lei, mille volte.  
**SIMONE.** Io penso che tu sia convinto, Cremete, che tutti noi siamo felici di questa rivelazione.  
**CREMETE.** Ne sono convinto sì, che gli dèi mi vogliano bene!  
**PANFILO.** Quanto al resto, babbo...  
**SIMONE.** A questo punto i fatti stessi mi hanno fatto riconciliare.  
**PANFILO.** Oh, che bravo babbo! E per il matrimonio, Cremete ha nulla in contrario a concederlo a me?  
**CREMETE.** È una richiesta del tutto legittima, a meno che tuo padre non si esprima diversamente.  
**PANFILO.** Ma sì che è d'accordo!  
**SIMONE.** Si capisce.  
**CREMETE.** La dote è di dieci talenti, Panfilo.<sup>469</sup>  
**PANFILO.** Va benissimo.  
**CREMETE.** Mi precipito da mia figlia. Dài, Critone, vieni con me; perché penso proprio che lei non mi conosca.(*esce con Critone*)  
**SIMONE.** Perché non dai ordine che sia trasportata qua?  
**PANFILO.** È un consiglio giusto; ne do subito incarico a Davo.  
**SIMONE.** Non può.  
**PANFILO.** E perché?  
**SIMONE.** Perché ha un'altra cosa da fare, più grossa e che lo interessa più da vicino.  
**PANFILO.** E quale?  
**SIMONE.** È incatenato.  
**PANFILO.** Babbo, non hai fatto bene a incatenarlo.  
**SIMONE.** Non erano questi i miei ordini.  
**PANFILO.** Fallo liberare, ti prego!  
**SIMONE.** Va bene, su!  
**PANFILO.** Ma sbrigati!  
**SIMONE.** Sto entrando in casa.(*esce*)  
**PANFILO.** Oh, che giornata fortunata e felice!

<sup>468</sup> Espressione proverbiale attestata già in Plauto, *Menaechmi* 247. Noi diremmo “il pelo nell'uovo”.

<sup>469</sup> La dote è piuttosto considerevole, dato che nella realtà dell'Atene del IV secolo a noi nota attraverso le commedie di Menandro, essa oscillava tra i due e i sei talenti.

## CARINO - PANFILO - DAVO

- CARINO.** Vengo a vedere cosa fa Panfilo. Ah, eccolo!
- PANFILO.** *(senza vedere Carino)* Forse qualcuno potrebbe pensare che a me questa storia non paia neppure vera; e invece ora sono proprio contento che sia tutto vero. Io credo anzi che la vita degli dèi sia eterna proprio per questo, perché la loro felicità è costante.<sup>470</sup> Perciò anch'io ho guadagnato l'immortalità, se nessun dispiacere verrà a guastare questa gioia. Ma chi soprattutto potrei aver voglia d'incontrare ora, per raccontargli tutto questo?
- CARINO.** *(a parte)* Ma cos'è tutta questa gioia?
- PANFILO.** *(vedendo Davo.)* Ah, ecco Davo! Fra tutti quanti, nessuno mi è meglio accetto di lui, perché so che lui solo potrà partecipare pienamente alla mia felicità.
- DAVO.** *(entrando)* Ma dov'è questo Panfilo?
- PANFILO.** Davo!
- DAVO.** *(voltandosi)* Chi è?
- PANFILO.** Ma sono io!
- DAVO.** Oh, Panfilo!
- PANFILO.** Tu non sai cosa mi è capitato.
- DAVO.** No, ma so quel che è capitato a me.
- PANFILO.** Lo so anch'io.
- DAVO.** Eh, succede sempre così tra gli uomini: hai saputo prima tu del guaio toccato a me che io del bene toccato a te.
- PANFILO.** La mia Glicerio ha ritrovato i suoi genitori.
- DAVO.** Che bello!
- CARINO.** *(a parte)* Che!?
- PANFILO.** Suo padre è un nostro grande amico.
- DAVO.** E chi è?
- PANFILO.** Cremete.
- DAVO.** È una bella notizia.
- PANFILO.** E per il mio matrimonio con lei, non c'è più nessun problema.
- CARINO.** *(a parte)* Forse questo qua vede in sogno quel che desidera da sveglia?
- PANFILO.** Ora per il bambino, Davo...
- DAVO.** Ah, basta! Gli dèi hanno a cuore soltanto te.
- CARINO.** *(c.s.)* Se quel che dice è vero, io sono a posto. Gli voglio parlare.*(si fa vedere)*
- PANFILO.** Ma chi c'è? Oh, Carino, arrivi proprio al momento adatto.
- CARINO.** È tutto a posto!
- PANFILO.** Allora, hai sentito?
- CARINO.** Tutto quanto. Via, ora che sei così felice, pensa un po' anche a me. Ora Cremete è in mano tua: sono certo che farà tutto ciò che vorrai tu.
- PANFILO.** Non l'ho dimenticato. Ma sarebbe troppo lungo stare qui ad aspettare che torni fuori. Seguimi da questa parte; lui ora è in casa di Glicerio. Tu, Davo, vai in casa, sbrigati, e trova chi accompagni la sposa. E allora, che fai lì impalato? Che aspetti?*(esce con Carino)*

<sup>470</sup> E' questa una delle rare espressioni sentenziose in Terenzio, che a detta di Donato il poeta romano riprese dall'*Eunuchos* menandro; e ciò pare confermato anche dalla ricomparsa di un'espressione analoga nell'omonima commedia terenziana (vv. 552 sgg.). Pare qui di poter scorgere una convergenza non casuale tra Menandro e il pensiero filosofico a lui contemporaneo: la sentenza espressa, infatti, riproduce il noto assunto epicureo secondo cui la perfetta felicità degli dèi è dovuta al possesso della piena atarassia, il piacere detto "catastematico" cioè stabile, esente da qualunque dolore o turbamento.

**DAVO.**

Sto andando.*(agli spettatori)* Quanto a voi, non state ad aspettare che tornino qua fuori. Il fidanzamento si celebrerà dentro casa; e se c'è qualcos'altro da sistemare, vi si provvederà dentro casa. *(esce)*

**CANTORE.**

Applaudite! <sup>471</sup>

---

<sup>471</sup> Il Cantore aveva il compito specifico di eseguire le parti liriche della commedia (*cantica*) e quella di concludere la recitazione attraverso l'invito ad applaudire rivolto al pubblico: *vos valet et plaudite* oppure semplicemente *plaudite*. È da notare inoltre che nell'*Andria*, unica sotto questo aspetto tra le commedie terenziane, viene utilizzato un procedimento frequente in Plauto, quello di far annunciare la fine della vicenda da un personaggio (qui Davo), il quale avverte gli spettatori che la cerimonia della promessa ufficiale di matrimonio, seguita a breve distanza dal rito nuziale vero e proprio, si sarebbe svolta all'interno e non avrebbe quindi fatto parte della rappresentazione. Ciò considerato, è molto verosimile che qui Terenzio abbia abbreviato la scena corrispondente del modello greco, giacché sappiamo che nelle commedie di Menandro il fidanzamento ufficiale ed il corteo nuziale (o almeno la preparazione di esso) avvenivano sotto gli occhi del pubblico: si vedano, a questo proposito, le scene conclusive del *Dyskolos* e della *Samia*.

## BIBLIOGRAFIA

### I - Edizioni e traduzioni di tutto Terenzio

I,1 - L'*editio princeps* fu pubblicata da J. Mentelin a Strasburgo nel 1470.

### I,2 - Principali edizioni critiche moderne

- R. Bentley, Amstelaedami 1727, poi Kiel 1846
- F. Umpfenbach, Berlin 1870
- K. Dziatzko, Leipzig 1884
- A. Fleickeisen, Lipsiae 1898
- R. Y. Tyrrell, Oxford 1902
- J. Sargeaunt, London 1918 (Loeb Classical Library)
- R. Kauer-W. M. Lindsay, Oxford 1926; con *addenda* di O. Skutsch, Oxford 1958 (è l'edizione da cui è tratto il testo latino qui riprodotto)
- J. Marouzeau, Paris 1942-1949 (Les Belles Lettres)
- A. Pratesi, *Phormio, Hecyra, Adelphoe*, Roma 1952 (con trad. it.)
- S. Prete, Heidelberg 1954

### I,3 - Principali traduzioni italiane

- V. Alfieri, Padova-Brescia 1809-1810
- T. Gradi, Livorno 1876
- U. Limentani, Roma 1923
- G. Lattanzi, Milano 1928
- M. Scandola, Milano 1951
- G. Vitali, Bologna 1953
- V. Soave, Torino 1954
- A. Ronconi, Firenze 1960
- A. Arici, Bologna 1965
- B. Proto, Torino 1974
- F. Bertini-V. Faggi, Milano 1989

## II - Studi sull'*Andria*

### II,1 - Edizioni e traduzioni

- E. Benoist, Paris 1886
- A. Spengel, Berlin 1888
- M. Barone, Città di Castello 1917
- U. Moricca, Firenze 1921
- R. Kauer, Bielefeld 1930
- G. Vitali, Bologna 1939 (con trad. it.)
- G. P. Shipp, Oxford 1960

M. R. Posani, Bologna 1990 (ediz. critica con trad. it.)  
L. Pepe, Milano 1993 (con trad. it. di *Andria* ed *Hecyra*)  
G. Zanetto, Milano 1998 (con trad. it.)

## II,2 - Contributi critici

- T. H. Kakridis, *Die Eingangsszene der Andria*, "Berl. Philol. Wochenschr.", 30 (1910), pp. 29 sgg.
- P. Fossataro, *La 'Perinthia' di Menandro nell'Andria di Terenzio*, "Riv. Di Filol. e d'Istr. Class.", 42 (1914), pp. 449-454.
- H. Oppermann, *Zur Andria des Terenz*, "Hermes", 69 (1934), pp. 262 sgg.
- G. Rambelli, *Studi terenziani. Due scene dell'Andria*, "Studi Ital. di Filol. Class.", 13 (1936), pp. 130-160.
- H. Drexler, *Zur Andria des Terenz*, "Hermes", 73 (1938), pp. 39 sgg.
- E. Bigott, *Die Komposition der Andria des Terenz*, Diss. Köln 1939.
- G. Rambelli, *Il prologo e la prima scena dell'Andria*, "Studi Ital. di Filol. Class.", 16 (1939), pp. 79-104.
- A. Mazzarino, *Da Menandro a Terenzio. Sulla composizione dell'Andria*, Roma 1947.
- T. Haber, *The woman of Andros. Who is she?*, "Class. Journal", 50 (1954), pp. 35-39.
- O. Skutsch, *Der zweite Schluss der Andria*, "Rhein. Museum", 100 (1957), pp. 53-68.
- R. H. Martin, *Three notes on Terence's Andria*, "Class. Review", 14 (1964), pp. 3-4.
- V. Martin, *Die Dramaturgie des Terenz in der Andria*, "Altertum", 10 (1964), pp. 234-249.
- T. Wilder, *La donna di Andro* (trad. it. di M. Rebora), Milano 1968.
- N. Zorzetti, *Ruoli minori e struttura etica nell'Andria terenziana*, "Quaderni triestini sul teatro antico", 2 (1969), pp. 95-110.
- E. Lefèvre, *Das Wissen der Bühnenpersonen bei Menander und Terenz am Beispiel der Andria*, "Museum Helveticum", 28 (1971), pp. 21-48.
- T. K. McGarrity, *Thematic unity in Terence's Andria*, "Trans. of the Amer. Philol. Assoc.", 108 (1978), pp. 103-114.
- A. Ronconi, *Analisi del prologo dell'Andria*, "Riv. di Cult. Class. e Mediev.", 20 (1978), pp. 1129-1148.
- G. Calboli, *Terenzio, Andria 481-488*, "Philologus", 124 (1980), pp. 33-67.
- M. R. Posani, *Introduzione all'Andria di Terenzio*, Bologna 1981.
- S. M. Goldberg, *The dramatic balance of Terence's Andria*, "Class. e Mediev.", 33 (1981/82), pp. 135-143.
- M. T. Camilloni, *Significato dell'Andria*, in *Su le vestigia degli antichi padri*, Arona 1985, pp. 173-175.
- B. A. Victor, *The 'alter exitus Andriae'*, "Latomus", 48 (1989), pp. 63-74.