

Alcune strutture sceniche di Plauto e Menandro

Autor(en): **Questa, Cesare**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Entretiens sur l'Antiquité classique**

Band (Jahr): **16 (1970)**

PDF erstellt am: **15.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-661109>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

VI

CESARE QUESTA

Alcune strutture sceniche di Plauto e Menandro

ALCUNE STRUTTURE SCENICHE DI PLAUTO E MENANDRO

(con osservazioni su *Bacchides* e Δις ἑξαπατῶν)

L'*aetas Menandrea*, inaugurata nel 1958 con la pubblicazione della parte meglio conservata della celebre *papyrus Bodmeriana*, ha prodotto frutti assai ricchi per lo studioso della *palliata*, ed in particolare per lo studioso di Plauto.

La vastità e la difficoltà del tema consigliano di toccare solo alcune questioni, siano esse d'ordine particolare o generale.

Si può riassumere in tre punti, credo, quello che si è appreso grazie alla scoperta del nuovo materiale greco: (a) alcuni vecchi problemi o si sono rivelati inesistenti oppure hanno trovato nuove e imprevedute vie di soluzione; (b) certe acquisizioni, molto importanti, della critica precedente hanno trovato splendida conferma: per es. i fondamentali postulati del metodo analitico nello studio della *palliata*, anzi, la legittimità stessa di questo metodo non potevano meglio trovare nuovi fondamenti di rigorosa saldezza; (c) infine, il disporre di un materiale di confronto molto più ricco di quello noto sino al 1958 permette alcune considerazioni, almeno in via preliminare e sotto forma di ipotesi di lavoro, circa la struttura rispettiva di *véa* e *palliata*, e soprattutto circa i metodi di lavoro di Plauto e degli altri poeti latini.

* * *

Circa il punto (a), tutti sappiamo che il finale dello *Stichus* plautino (peraltro già ben analizzato da Webster, *Studies in Menander*, Manchester 1960², pp. 141-142 anche prima delle nuove scoperte) ha svelato buona parte delle sue oscurità di

condotta scenica grazie al confronto con *Dysk.* 880 sgg.¹. La struttura complessiva della commedia plautina dovrà essere esaminata a lungo con attenzione, ma abbiamo almeno la certezza, ora, che gli interventi del flautista sono ricalcati su quelli che dovevano essere nei primi Ἀδελφοί. Al massimo si può pensare che Plauto abbia reso questi interventi più ricchi e articolati di quelli del modello, sebbene proprio il finale del *Dyskolos* manchi di cenni precisi su eventuali interruzioni e riprese dell'accompagnamento auletico.

Circa i rapporti tra commedia plautina e alcuni altri particolari scenici del *Dyskolos* sono state dette cose anche molto inesatte, come vedremo in seguito. Io preferisco far osservare in questa sede come grazie al *Dyskolos* si possa intendere bene anche la scena della *Casina* (IV 3) che prepara il corteo nuziale, e la scena stessa del corteo (IV 4); e la *Casina* risale a Difilo². Ora noi non possiamo dubitare più dell'effettiva

¹ Per un'informazione sulle opinioni della critica prima del 1958, vedi *Menandri quae supersunt* ... II, ed. A. KOERTE, ... retractavit A. THIERFELDER, Lipsiae 1959, p. 14 sgg. (Leo aveva pensato a contaminazione), cui si aggiunge l'opportuna messa a punto di Ed. FRAENKEL, *Elementi Plautini in Plauto*, Firenze 1960, p. 443; utile il rendiconto di H. J. METTE, *Lustrum* 1965, p. 1 sgg., anche se devono essere respinti i curiosi tentativi di indovinare (alla lettera) il metro di scene menandree perdute, in base a chissà quali criteri (il papiro smentisce tutte le ipotesi circa il Δις ἐξαπατῶν) [è strano che in *Lustrum* 1968, p. 553 sg. il METTE non abbia compreso la ragione dei tagli operati da Plauto nel Δις ἐξαπατῶν: cfr. invece oltre, p. 206 sgg.]. È innegabile che le coincidenze tra *Stichus* e *Dyskolos* indeboliscono l'ipotesi della contaminazione, senza escluderla. (Per il *Dyskolos* ho tenuto presenti in modo particolare le edizioni commentate di E. W. HANDLEY, London 1965; J. MARTIN, Paris 1961; M. TREU, München s.d. [1960]; e il comm., senza testo, di F. STOESSL, Paderborn 1965; per le questioni sceniche e metriche del finale è assai utile la diligente trattazione di F. PERUSINO, *Il tetrametro giambico catalettico nella commedia greca*, Roma 1968, pp. 131 sgg. e soprattutto 138 sgg.).

² Su Difilo, oltre alle classiche trattazioni di G. JACHMANN, *Plautinisches und Attisches*, Berlin 1931, p. 105 sgg. e Ed. FRAENKEL, *Elementi...*, p. 281 sgg. vedi T. B. L. WEBSTER, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1953, p. 152 sgg.; F. DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma*, Firenze 1967², p. 119 sgg. (con riferimenti bibliografici); sulla ψυχρότης, forse inesistente, fa ora acute considerazioni il BARIGAZZI, *Macone e i prologhi di Difilo*, *RFIC* 1968, p. 390 sgg.; problemi particolari tocca E. FANTHAM, *Terence, Diphilos and*

presenza in scena del *tibicen*, al quale, anzi, va attribuito, con la tradizione manoscritta (cfr. gli apparati di Leo e Lindsay), il primo ritornello nuziale (v. 800): *hymen hymenaeae o hymen*. Come il flautista del *Dyskolos* non fa parte dell'azione, nel senso che entra 'dalla comune' — come diremmo noi — anche se Geta gli si rivolge come a un personaggio (cfr. le note *ad l.* di Handley e Stoessl), così il flautista della *Casina* è presupposto già in scena, senza speciali accorgimenti tecnici, nel momento in cui Lisidamo ed Olimpione si rivolgono a lui mentre attendono il corteo. Ma Plauto (o già Difilo?) rompe l'illusione scenica più di Menandro, perchè il flautista intona egli stesso il ritornello che invece poco dopo è affidato ai soli Lisidamo ed Olimpione (v. 808; oppure è cantato, il ritornello, a n c h e dai due personaggi, o l t r e che dal *tibicen*?). Ad ogni modo sembra sicuro che anche qui Plauto ha ripreso un particolare tecnico del modello. E' infatti più che probabile che Difilo non lasciasse priva di un adeguato accompagnamento musicale la scena del corteo nuziale, sebbene l'uso di veri metri lirici nella scena difilea corrispondente a *Casina* IV 4 sia ipotesi difficilissima, se non impossibile (certo i vv. 815-846 sono, metricamente, quanto di più plautino si possa immaginare).

Nella *Casina* il momento d'inizio del suono del *tibicen* è chiarissimo. Nello *Stichus*, invece, il *tibicen*, che è in scena almeno dal v. 715, ha di certo iniziato a suonare da prima. L'invito a bere si giustifica scenicamente solo pensando che il *tibicen* mostri in qualche modo, con una mimica appro-

Menander, *Philologus* 1968, p. 196. Non mi soffermo su *Dysk.* 432 sgg. perchè è sicuro che qui la flautista non suona o, se inizia, smette subito: il testo è sempre in trimetri giambici. Un noto passo della *Theophrorumene* (v. 28) è troppo incerto perchè possa essere discusso qui (αὐλεῖ od αὐλεῖ?): vedi *Menandri Comoediae quae exstant, recognovit...* D. DEL CORNO, I, Milano s.d (1965), pp. 432-433; è difficile che il PSI che apparirà definitivamente nel vol. XV sia un frammento della monodia attestata da *Schol. ad Eur. Andr.* 103: cfr. PAVESE, Un frammento di mimo in un nuovo papiro fiorentino, *SIFC* 1966, pp. 63-69 (ma vedi HANDLEY, *BICS* 16 (1969), 95 sgg.).

priata, di non voler esercitare l'arte sua . . . a bocca asciutta (anche se poi sembra schermirsi): Sagarino e Stico, che trincano gagliardamente, lo invitano allora ad unirsi alla festa. Il flautista potrebbe essere entrato in scena al v. 683, uscendo con Sagarino e Stico dalla casa di Epignomo, e sarebbe, in questo caso, tra i figuranti che preparano il festino degli schiavi (almeno in un primo momento). Però, considerando *Dyskolos* e *Casina* ~ Κληρούμενοι, questa mi pare ipotesi debole, e preferisco pensare che il flautista fosse già vicino alla scena, pronto per intervenire, se caso, nell'azione: un passo dello *Pseudolus*, che vedremo, ci testimonia la possibilità di interventi aulefici anche fuori dell'azione.

Dobbiamo, ad ogni modo, tener presenti due fatti:

(a) non si riesce a precisare quando, nello *Stichus*, il flautista inizi a suonare: forse al v. 702, in cui il metro passa da tr^7 a ia^8 ? Oppure al v. 707, in coincidenza con l'emistichio greco?

(b) a differenza di quanto sappiamo sino ad ora per Menandro, il flauto accompagna, in Plauto, anche, se non principalmente, parti in tr^7 : prescindendo dal ritornello nuziale (probabilmente esclamazione *extra metrum*), in tr^7 è la scena IV 3 della *Casina*, in tr^7 (fatta eccezione per i vv. 702-705) è la scena V 5 dello *Stichus*. In particolare non sono concepibili senza musica, in questa commedia, i deliziosi versi 729-730, vera e propria canzoncina popolare da osteria:

*haec facetiast, amare inter se riuualis duos,
uno cantharo potare, unum scortum ducere.*

Inoltre le singolarità metrico-prosodiche di tutta la scena (cito un po' a caso: il proceleusmatico $\overset{\vee}{a}g\overset{\vee}{e} \overset{\vee}{s}i\overset{\vee}{q}u\overset{\vee}{i}d$ nel v. 715; la 'correptio' $\overset{\vee}{e}r\overset{\vee}{i}p\overset{\vee}{e} \overset{\vee}{e}x \overset{\vee}{o}r\overset{\vee}{e}$ del v. 718; il problematicissimo v. 736, in cui paiono violate a bella posta le più severe norme del verso plautino; una certa abbondanza di longa bisilla-

bici 'strappati' fuori delle abituali preferenze dell'autore) sembrano anch'esse suggerire la presenza continua di un accompagnamento musicale che le giustifichi. Del resto Plauto, se fa precedere la brevissima scena conclusiva da un preludietto musicale, al ritmo del quale gli schiavi danzano (il flauto ha cessato di suonare almeno con il v. 761 e ripiglia dopo il v. 768), e scrive questa scena in giambi 'lunghi', riprendendo cioè il metro del finale del *Dyskolos* e verosimilmente presente anche nel finale dei primi 'Αδελφοί, Plauto, dico, inserisce tra due coppie di ia⁷ (770-771, 774-775) due *versus* Reiziani (772-773), ritmicamente omogenei al contesto, ma ignoti ai Greci. Plauto di Sarsina ribadisce la sua sovranità sui *numeri innumeri*. Sia chiaro infatti, per quanto detto qui e altrove, che supporre un'influenza vera delle usanze metriche di Menandro su Plauto è cosa addirittura risibile. Tra l'altro, le commedie in cui appaiono tetrametri giambici catalettici (il solo *Dyskolos*) e tetrametri trocaici catalettici (abbondanti parti, ora, nella *Samia*) accanto ai trimetri giambici sembrano appartenere solo ad un momento giovanile dell'arte del poeta (ma resta da stabilire bene la cronologia della *Samia*, in cui, se non ci sono tetrametri giambici, larghe sono le parti in tetrametri trocaici). Di *Ps.* 573-573a parleremo in altro contesto.

Sempre rimanendo nel settore dei problemi o risolti o avviati a soluzione, direi che luce importante è venuta sulle questioni relative al *Poenulus* dal *POxy* 2654.

La struttura generale del *Poenulus* è ancora molto problematica, anzi questa commedia è, a mio parere, la più complessa tra quelle di Plauto che ci siano giunte, anche per questioni di tradizione manoscritta¹. Sappiamo tutti che la

¹ Ancora una volta la problematica oggi dibattuta risale a G. JACHMANN, *Plautinisches* . . . , p. 195 sgg. e Ed. FRAENKEL, *Elementi* . . . , p. 253 sgg., accanto ai quali va messo W. H. FRIEDRICH, *Euripides und Diphilos*, München 1953, p. 233 sgg.; per la bibliografia più recente vedi H. J. METTE, *art. cit.*, pp. 143-144 (a pp. 95-98 un tentativo di ricostruzione dell'originale, supposto, con Arnott [vedi p. 189, n. 1], di Alessi).

possibilità di una derivazione da Menandro si fondava — oltre che su di una identità di titolo (pur non completa) e trascurando le conclusioni che si potrebbero ricavare da un passo oscuro del prologo (vv. 53-55) — sulla forte analogia di situazione scenica fra i vv. 210 sgg. Turner del *Misoumenos* (già v. 12 sgg. Koe.) e i vv. 1292 sgg. della commedia plautina (e di questa si vedano anche i vv. 1253 sgg.). L'analogia di situazione sussiste anche se nella seconda parte del v. 216 Turner (v. 18 Koe.) si continua il discorso di Geta escludendo la presenza di Trasonide, come già aveva fatto Webster (*Studies in Menander*, cit., p. 19 n. 3) e fanno ora Mette (*art. cit.* pp. 156 e 158) e lo stesso Turner, meglio interpretando la tradizione manoscritta (in sostanza rappresentata dal *PBerol* 13281, perché il *POxy* 2656 è, al v. 216, proprio lacunoso dopo le parole ἐξῆλθεν ἔξω, dopo le quali Wilamowitz e Koerte ponevano l'intervento di Trasonide)¹. La scoperta del *Sikyonios* sembrò recare una nuova conferma di paternità menandrea per il *Poenulus*. Il *Sikyonios*, come tutti sappiamo, mostra nei vv. 342 sgg. una situazione che è molto affine a quella di *Poe.* 1096 sgg., anzi i vv. 359-360 del *Sikyonios* sono quasi identici a *Poe.* 1107 sgg. (sfrutto qui e altrove il materiale raccolto da Kassel nella sua ammirevole edizione), mentre non mancano le possibilità di altri confronti (*Poe.* 372 ~ *Sik.* 197; *Poe.* 86 ~ *Sik.* 355), seppure molto meno indicativi. Forti di ciò, potevamo anche trascurare il fatto che nessuno dei frr. del Καρχηδόνιος di tradizione indiretta (frr. 226-233 Koe.) trova riscontro nella pur lunghissima commedia plautina (così, assai bene, Mette, *art. cit.*, p. 143).

¹ Accettando la presenza del soldato c'è il rischio di creare un dialogo 'a quattro' che parrebbe estraneo a Menandro (ma il finale delle *Bacchides* = Δις ἑξαπατῶν? Non è chiaro METTE, *art. cit.*, p. 54). Si noti che l'Antamenide plautino, pur concedendo che il Sarsinate l'abbia vivacemente colorito in modo tutto suo, non ha niente a che fare con Trasonide, Polemone o Stratofane.

D'altra parte l'amico e collega W. G. Arnott, in un articolo molto acuto¹, ha riproposto la derivazione del *Poenulus* dal Καρχηδόνιος di Alessi. In modo particolare (ha fatto osservare Arnott) il fr. 263 Kock di Alessi trova rispondenza nei vv. 522-525 del *Poenulus*, i quali dal canto loro appartengono a quella 'azione di Collibisco' che io non ritengo ancora del tutto illegittimo distinguere dall' 'azione di Annone' nella struttura della commedia. Ma ognuno vede, a questo punto, che tenendo fermo da un lato ai raffronti menandrei (piuttosto connessi con l' 'azione di Annone'), dall'altro a quelli con Alessi (legati con l' 'azione di Collibisco') si poteva proporre un'ipotesi piuttosto audace: non solo una sicura *contaminatio*, ma addirittura una *contaminatio* tra i due Καρχηδόνιος, l'uno di Alessi, l'altro di Menandro!

Il POxy 2654 semplifica, ora, di molto i termini della questione. Se i vv. 4-10 (in cui i vv. 7-8 coincidono con i due vv. sentenziosi che formano il fr. 228 Koe.) non ci illuminano troppo, i vv. 31-39 (comunque si legga il v. 39), unitamente alla parola σκάφη che si legge nel v. 25, ci permettono di indovinare un'azione ove né il luogo in cui questa si svolge, né i nomi dei personaggi, né (come fa osservare Turner) la situazione, soprattutto, in cui questi si trovano hanno niente in comune con il *Poenulus* (vedi POxy, vol. XXXIII, London 1968, p. 3). Menandro è adesso da escludere come fonte, o una delle fonti, del *Poenulus* (il problema dell'eventuale *contaminatio*, anche della sola scena I 2, non è interessato, di per sé, da quanto ricavabile dal nuovo papiro). Ma che peso dare, a questo punto, ai già visti riscontri, non certo impugnabili, con situazioni sceniche chiaramente ritornanti nei menandrei *Sikyonios* e *Misoumenos*? Evidentemente lo stesso che diamo, *mutatis mutandis*, a quelli

¹ The author of the Greek original of the 'Poenulus', *RbM* 1959, p. 252 sgg.; Alessi come modello dello *Pseudolus* è ora proposto, in un dotto articolo, da T. MANTERO, Lo *Pseudolus* plautino e i frammenti dello Ψευδόμενος di Alessi, *Maia* 1966, p. 392 sgg.

che, per es., ci sono tra *Dyskolos* ed *Aulularia*¹, *Dyskolos* e *Adelphoe* od *Eunuchus* di Terenzio (nelle parti sicuramente menandree), con in più l'avvertenza che in questi casi ci si muove nell'ambito della tecnica teatrale menandrea, mentre nel caso del *Poenulus*, che al *Καρχηδόνιος* di Menandro non risale, dobbiamo considerare, più ampiamente, tutta la *véα*.

La *véα* è, infatti, un repertorio, forse il più vasto e ricco esistente nelle letterature occidentali, di situazioni sceniche fisse, variamente combinate secondo norme strutturali che non sarà difficile formulare mano a mano che cresce il materiale di studio. Per es. nel *Sikyonios* abbiamo la scena dello svenimento di Cichesia, per la quale si sono potuti confrontare *Tri.* 1091 sgg. (meno calzanti i riscontri con *Mil.* 1332 e *Tru.* 366, che tuttavia sono variazioni del medesimo *τόπος*); il v. 374 del *Sikyonios* è direttamente confrontabile con *Curc.* 235, ma nessuno pretenderebbe di cogliere derivazioni plautine dal *Sikyonios*. E c'è di più. I rapporti tra Difilo e Menandro non sono chiarissimi (cfr. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, cit., p. 160 sgg.), ma si può credere, con buona verosimiglianza, che il modello della *Rudens* sia posteriore agli *Ἐπιτρέποντες*. Se non sapessimo che la *Rudens* risale a Difilo, avremmo anche potuto pensare, fondandoci sulla scena dell'arbitrato, che anch'essa risalisse a Menandro, e precisamente ad una commedia in cui questo poeta riprendesse, con le debite variazioni, il *τόπος* dell'arbitrato e del successivo *ἀναγνωρισμός* con questo legato². Si noti, per l'appunto, che *Misoumenos* e *Sikyonios* hanno riscontro con il

¹ La derivazione di questa commedia da modello menandreo è giusta *communis opinio*: cfr. H. J. METTE, *art. cit.*, pp. 195-196, ma cfr. l'opinione di F. H. SANDBACH, *supra*, pp. 97-98.

² Vedi su questo problema anche le osservazioni di G. MONACO, La scena dell'arbitrato e del riconoscimento nel *Rudens* plautino, *PP* 1947, p. 319 sgg. Partendo dalla considerazione tipologica della *véα* e della palliata, da tempo consueta agli studiosi (esemplari in tal senso sono le *Motivstudien zur griechischen Komödie* di F. WEHRLI, Zürich 1936; vedi anche il materiale presentato dal METTE, *art. cit.*, pp. 100-105), occorre giungere allo studio delle funzioni dei personaggi nella morfologia della commedia (*supra*, pp. 30-31).

Poenulus nelle scene più stereotipe tra quelle che la *véa* offre, quelle, cioè, di riconoscimento. Esse erano così scontate, ormai, che Menandro, poeta raffinato come pochi, non trova di meglio che stilizzarle in un linguaggio in cui, con funzione chiaramente ironica, abbondano gli echi di parlar tragico: penso a *Sik.* 369 sgg., a *Perik.* 349 sgg. (in cui il fenomeno è vistoso, considerando la struttura del dialogo e le particolarità metriche), e, nella sua funzione di preparazione dell'ἀναγνωρισμός, al discorso del carbonaio Sirisco, un vero capolavoro di etopea e ironia umanissima del poeta. Salvo, dunque, il caso di riscontri particolarmente significativi o di larga estensione, resta sempre come poziore, almeno in via di cautela metodica, l'ipotesi della presenza di *loci communes*, variamente adoperati prima dai poeti della *véa* e poi da quelli della *palliata*.

* * *

Ho già detto prima, anticipando il secondo punto della mia esposizione, che il più recente materiale menandro ha confermato importanti postulati della critica analitica o comparativa che dir si voglia. D'altra parte questa critica, occorre dirlo, soffre della mancanza di un ampio confronto diretto tra un testo comico greco e la sua 'versione' latina o, meglio, 'barbara'. I frammenti del Δις ἑξαπατῶν, di cui Handley ci ha generosamente messo a parte, giungono quindi a noi come un tesoro da molto tempo invano cercato.

Il *vortere* latino dei testi letterari greci è uno dei poli d'interesse della filologia classica da Leo in poi. Com'è evidente, il concetto di *vortere* è amplissimo: può essere visto sotto l'angolatura del codice linguistico, vale a dire delle possibilità espressive del latino nei secc. III e II a. C; (vedi per es. Traina, Terenzio 'traduttore', *Belfagor* 1968, p. 341 sgg., che riconsidera i pochi riscontri diretti fra Menandro e Terenzio ch'è possibile istituire), oppure sotto

quella, più vasta, della struttura compositiva, di cui l'elemento linguistico è solo uno dei fattori ¹.

Il collega Handley, nella *προέκδοσις* preziosa dei più estesi frammenti del *Δις ἐξαπατῶν*, ha già fatto da par suo molte osservazioni confrontandoli con le *Bacchides* che ne derivano ². Io cercherò di esaminare i frammenti menandrei, per quello che di essi è noto, sotto qualche altro punto di vista, solo in parte riprendendo quanto già trattato da Handley.

E' noto (vedi n. 1) che le versioni poetiche latine di testi greci tendono fortemente al patetico, in modo particolare quelle del teatro arcaico. In esse il *πάθος* soverchia e non di rado sacrifica l'*ἦθος*. Questa caratteristica appare anche nella 'versione' plautina del *Δις ἐξαπατῶν*. Vediamone qualche esempio.

¹ La filologia classica italiana ha studiato il problema con ricchezza di idee, producendo contributi importanti: sono classici i lavori di S. MARIOTTI (*Livio Andronico e la traduzione artistica*, Milano 1952; *Lezioni su Ennio*, Pesaro 1951 = Torino 1963²; *Il Bellum Poenicum e l'arte di Nevio*, Roma 1955; Letteratura latina arcaica e alessandrinismo, *Belfagor* 1965, p. 35 sgg.), cui si aggiungono le ricerche di A. TRAINA (Pathos ed ethos nelle traduzioni tragiche di Ennio, *Maia* 1964, p. 659 sgg.; Ramenta philologica de uertendi ratione poetarum Latinorum, *Mem. Acc. Patavina*, 74 (1961/62) p. 116 sgg.); le finissime osservazioni sparse qua e là, con mano doviziosa, dal BARCHIESI, *Nevio epico*, Padova 1962; lo stimolante contributo di I. MARIOTTI, *Tragédie romaine et tragédie grecque: Accius et Euripide*, *MH* 1965, p. 206 sgg.; sempre di A. TRAINA si vedano le importanti note a *Comoedia, antologia della Palliata*, Padova 1966² (particolarmente interessante quanto osservato circa Menandro fr. 333 e Cecilio Stazio v. 143 sgg. R³). Per questioni generali si tenga presente il saggio premesso di A. RONCONI alla versione italiana di Terenzio (Firenze 1960). Sullo stile di Menandro mi sembra ora esemplare quanto ha detto F. H. SANDBACH, *Menander's Manipulation of language for dramatic Purposes* (qui come terzo 'exposé', pp. 111-143).

² *Plautus and Menander: a Study in Comparison...*, ecc., London 1968; poco frutto si ricava da J.-M. JACQUES, *Ménandre inédit: la 'Double fourberie' et la 'Samiennne'*, *Bull. Ass. G. Budé* 1968, p. 213 sgg., ov' è indebitamente pubblicata (in versione francese approssimativa) anche parte del materiale del *Δις ἐξαπατῶν* ancora inedito; per lo *status quaestionum* sino al 1964 vedi la mia edizioncina delle *Bacchides*, Firenze 1965 (Nota introduttiva, *passim*); E. SALVADORI, Nuovi frammenti del *Dis Exapatôn*, *Maia* 1969, pp. 86-92 riprende l'opuscolo di Handley, cit., riassumendolo, come ho fatto io in *RFIC* 1968, p. 502 sg.

I vv. 11-13 di Menandro sono indubbiamente molto vivaci. In essi abbiamo tre frasi tutte con verbo all'imperativo, rivolte da Padre-Filosseno¹ a Sostrato-Mnesiloco: ἐκκάλει . . . νουθέτει . . . σῶσον. Anche la clausola del v. 13 (οἰκίαν φίλην φιλῶν), con figura etimologica ed allitterazione, contribuisce alla tensione stilistica che adeguatamente esprime l'indignazione del vecchio. Ma Plauto (v. 494) è più colorito ancora: *regere animum atque ingenium* è frase solenne, che non corrisponde alla fondamentale *mediocritas* del λεκτικόν menandro. Al congiuntivo esortativo *regas* segue nel v. 495 un imperativo (*serua*), il quale traduce direttamente σῶσον, ma αὐτόν non è reso con *illum* od *eum*. Plauto è stato più patetico e . . . più pedante: αὐτόν si è geminato in una coppia di sostantivi (*sodalem* e *filium*), ciascuno dei quali rappresenta . . . una parte di Mosco-Pistoclero: questi, infatti, è *sodalis* di Sostrato-Mnesiloco e *filius* di Padre-Filosseno. In Menandro non c'è υἱός, a meno che di un accusativo υἰόν non sia traccia il ν che si legge subito dopo la lacuna nel v. 12 (col. I v. 51). Il v. 499 di Plauto va letto dopo il 495, secondo l'ordine conservato da P ed ora confermato dal papiro. Ma se Λυδέ, προάγωμεν è reso con *Lyde, sequere me*, cui s'aggiunge (forse per completare il verso) la replica *sequor* del pedagogo, niente c'è nel testo greco dell'enfatico *in te ego hoc onus omne impono* con cui Padre-Filosseno conclude la sua tirata prima di chiamar via il pedagogo (l'ordine del discorso è lo stesso in greco ed in latino).

Anche la prima replica di Lido mostra una certa sovrabbondanza (all'emistichio εἰ δὲ καὶ κατὰλίποις; corrisponde l'intero v. 496), ma è soprattutto nei vv. 497-498 che Plauto, di nuovo, ha reso più marcati, più grassi direi, i contorni dell'elocuzione greca. Nei vv. 15-16 di Menandro ci sono due soli imperativi rispetto ai tre del testo latino (nel quale

¹ Il papiro non ci dice che nome avesse in Menandro il padre di Mosco-Pistoclero: cfr. E. W. HANDLEY, *op. cit.*, pp. 8-9 e p. 21 n. 15 (per Criside-Bacchide); C. QUESTA, *ed. cit.*, p. 4 e n. 5; K. GAISER, *WS* 1966, p. 194.

preferirei la successione *i cura concastiga*, in modo da avere un tricolon ascendente con allitterazione tra secondo e terzo membro), sebbene il livello stilistico del Δις ἑξαπατῶν sia qui un tantino più risentito che non in precedenza (penso all'uso di ἐλαύνω); non a caso chi parla è il pedagogo, le cui parole Menandro soffonde di benevola ironia con il farle solennemente ammonitrici.

Il v. 17 ci mostra un altro caso del procedimento stilistico plautino visto più sopra. Se αἰσχύνει è reso con *dedecorat* (ma precisato anche con *flagitiis suis*; il verbo *dedecorare* torna in Plauto solo in *Tri.* 298), ἅπαντας ἡμᾶς τοὺς φίλους si trasforma in Plauto in un tricolon quanto mai enfatico: *tu me amicosque alios* (l'emendamento di Camerario si impone). La semplicità di fondo dello stile menandro non è gustata da Plauto, il quale, pur conservando i gangli essenziali del testo greco (si noti la precisione con cui sono tradotti i verbi σῶσον, καταλίποις, αἰσχύνει), ne ha sviluppato le suggestioni foniche in un discorso dove predomina l'ornato. Non voglio neppure pensare che quest' ἄξιησις complessiva sia dovuta a banali motivi metrici, cioè all'uso di un verso 'più lungo' qual'è il tr⁷ rispetto al trimetro giambico. Il processo semmai, è l'inverso: anche l'uso di un metro più sonoro e — forse — anche ad orecchio latino meno dialogico e più orchestico dei giambi si iscrive nella ricerca della fastosità lessicale e metrica.

Sappiamo che i vv. 31-90 di Menandro contenevano due dialoghi, separati da fine d'atto, tra Sostrato-Mnesiloco e Demea-Nicobulo; e sappiamo che Plauto ha tagliato le due scene menandree riassumendone alla meglio il contenuto nei vv. 520-525 e 530-533 (Handley, *op. cit.*, p. 13 sg.). Sui modi di questo riassunto e sulle importanti conseguenze che il taglio plautino ha avuto circa la struttura della commedia ci soffermeremo poi (oltre a tutto Handley ha soltanto accennato al contenuto di questo brano, ancora inedito, né mi è possibile far serio ricorso ad indebite indiscrezioni di altri).

Per ora è importante ai nostri fini l'esame dei vv. 18-30 e 91-102 comparati ai vv. 500 sgg. di Plauto. Si tratta di due monologhi, il primo dei quali è completo (il v. 30 è infatti 'didascalico' nel suo secondo emistichio, che annuncia l'entrata di un personaggio da identificare in Demea-Nicobulo), non meno del secondo, se ricordiamo con Handley (*op. cit.* p. 14) che l'ancor inedito v. 90 annuncia la partenza per l'agorà-foro di Demea-Nicobulo. Completezza dei monologhi significa però, nel nostro caso, che di essi noi constatiamo con chiarezza inizio e fine: il loro testo, quello del primo in particolare, è purtroppo in condizioni non buone.

Per quello che si riesce a vedere, Menandro esprime con vivacità, duttilità di stile e abilità scenica l'incoerenza dei pensieri dell'innamorato deluso, che oscilla, prima e dopo d'aver restituito il denaro al padre, tra la stizza nei suoi propri confronti, l'ira per la creduta fedifraga, la delusione nei confronti di Mosco-Pistoclero, anch'esso creduto traditore. Dal secondo emistichio del v. 18 in poi la figura della cortigiana domina il discorso di Sostrato-Mnesiloco: essa è 'sfacciata' (ἰταμῆ), è pronta a giurare e spergiurare, come Menandro adombra elegantemente nella frase εἰς μέσον τε πάντες οἱ θεοὶ ἤξουσιν. Con il secondo emistichio del v. 23 Sostrato-Mnesiloco riconsidera il suo stato, riprendendo il monologo con un'esortazione a se stesso (ἐπάναγε, Σώστρατε) certo un po' solenne; in seguito, dopo un accenno per noi oscuro ad una 'servitù' (d'amore?), il giovane esprime la decisione di rendere il denaro al padre. Altrettanto fine è il secondo monologo, successivo ai due dialoghi tra padre e figlio. Menandro ci mostra un Sostrato-Mnesiloco sempre pieno di rancore nei riguardi di Criside-Bacchide, di cui, con tormentoso piacere, il giovane immagina l'avidità delusa. Un accenno a Mosco-Pistoclero prepara opportunamente l'apparizione di questo personaggio, ed il successivo dialogo che chiarirà l'equivoco.

Ai due monologhi di Menandro Plauto risponde — prima novità — con uno solo (dei vv. 530-533 parleremo dopo), e questo inizia subito con una differenza: il poeta latino ha soppresso la formula 'didascalica' d'avvio (ἤδη ὅστιν οὗτος φροῦδος;) che pure egli, quando vuole, sa riprendere dai modelli o comunque usare (vedi per es. *Ps.* 397 *illic hinc abiit, tu adstas solus Pseudole*, ecc.). E le differenze tra Menandro e Plauto si fanno poi sempre più marcate. Il monologo plautino ha solo due veri punti di contatto con il Δις ἑξαπατῶν: il primo, più generico, è tra i vv. 500-501 e 99-102; il secondo, molto stretto, è tra i vv. 515-519 e 25-29, i quali si ricostruiscono proprio grazie al confronto col testo latino (oltre che dall'essere ripresi nei vv. 91 sgg., giusta una tecnica menandrea illustrata da Handley, *op. cit.*, p. 20 n. 8).

Al monologo plautino presiedono criteri ben diversi da quelli che sottostanno al monologo menandro. La prima coincidenza, abbiamo detto, è generica:

καὶ τὰ μὲν ἔγωγ' ὀργίζομαι
τὰ δ' οὐκ ἐκεῖνον τοῦ γεγονότος αἴτιον
ἀδικήματος νενόμικα, τὴν δ' ἰταμωτάτην
πασῶν ἐκείνην

*inimiciorem nunc utrum credam magis
sodalemne esse an Bacchidem incertum admodumst.*

I versi di Menandro, come dicemmo, preparano il rientro di Mosco-Pistoclero, che al v. 103 appare sulla soglia della casa delle etère, e concludono il secondo monologo di Sostrato-Mnesiloco. In Plauto, invece, il concetto ch'essi esprimono è stilizzato in una *sententia* di valore e forma più generale, che apre l'unico monologo, ricollegandosi psicologicamente a quello che Sostrato-Mnesiloco ha saputo nella scena precedente. I vv. 500-501 di Plauto mostrano bene la loro funzione di riassunto e spiegazione. Nel mono-

logo Plauto non fa mai menzione, come Menandro del resto, di Mosco-Pistoclero (a parte l'*illum* del v. 502), ma il poeta latino ha creduto opportuno chiarire bene al suo pubblico la situazione psicologica che s'è creata tra i due giovani dopo le false informazioni che Sostrato-Mnesiloco ha ricevuto da Lido e Padre-Filosseno ¹.

Successivamente Plauto di Sarsina ha proceduto in modo diverso (come, lo vedremo subito) ed è ritornato a Menandro, quasi traducendolo alla lettera ², solo alla fine del monologo (i vv. 519 a-c sono doppia redazione dei vv. 512-514; i vv. 520-525 non sono più vero e proprio monologo), là dove nel testo del Δις ἑξαπατῶν è esposto un fatto di importanza essenziale allo svolgimento della vicenda: la decisione di Sostrato-Mnesiloco di restituire il denaro al padre. Qui, certo, agisce la suggestione della scena menandrea, tagliata dal poeta latino e ridotta a riassunto, in cui, subito dopo la fine del primo monologo, Sostrato-Mnesiloco portava ad effetto il suo proposito incontrando il padre, ma ciò non toglie valore al fatto che, ristrutturando in uno i due monologhi greci, Plauto abbia preso da Menandro due sole 'pietre da costruzione', proprio quelle essenziali al processo dell'azione: una, meno importante, è quella dei vv. 99-102, resa generica e posta a capo dell'unico monologo; l'altra, molto più importante, è il brano in cui Sostrato-Mnesiloco decide di restituire il denaro. Apparentemente questa seconda 'pietra' conserva il posto originario, ma è illusione ottica, perchè l'altro monologo menandreo illumina molto bene sul rovello che, secondo il poeta greco, continua a divorare Sostrato-Mnesiloco pur dopo la spiegazione col padre. Le

¹ Si tengano presenti le pagine di J. BLÄNSDORF, *Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus*, Wiesbaden 1967.

² Circa *πιθανευομένη* al v. 27 (cfr. v. 93) ed il *subblandibitur* di Plauto cfr. E. W. HANDLEY, *op. cit.*, p. 12; come ha visto anche Handley, il v. 519 va letto con Camerario: *tum cum mihi <illud> [blandiri] nibilo pluris referet; blandiri* è glossa in textu di *illud*, ricavata dal *subblandibitur* precedente.

dimensioni psicologiche del personaggio sono molto diverse, e diversa è, infatti, in Menandro la funzione dei vv. 25-29: nel $\Delta\iota\varsigma \epsilon\acute{\xi}\alpha\pi\alpha\tau\omega\acute{\nu}$ Sostrato-Mnesiloco trova un momento di fermezza nel va e vieni di sentimenti che lo agitano e continuano ad agitarlo; nelle *Bacchides* i versi esprimono il superamento definitivo dell'incertezza ed un fermo proposito subito realizzato. Tanto alla fine che al principio del suo unico monologo Plauto pare chiaramente dominato da esigenze di precisione espositiva e psicologica, vuole che al suo pubblico siano ben evidenti le cause delle azioni di Sostrato-Mnesiloco.

Resta da esaminare, a questo punto, quella parte del monologo delle *Bacchides* che non ha riscontro preciso nella parte conservata di Menandro. In essa possiamo distinguere tre sezioni: vv. 502-508, 509-511, 512-515.

Menandro ci ha dato nei vv. 91-103 un altro degno esempio della sua peculiare tecnica del monologo¹. Plauto, come abbiám detto, non lo ha seguito, ed ha costruito i suoi versi secondo una struttura differente, ma non meno raffinata, che si fonda sui *lapsus linguae* del parlante. Per quattro volte Sostrato-Mnesiloco inizia un discorso contro Criside-Bacchide, e per quattro volte, con comico $\acute{\alpha}\pi\rho\sigma\delta\acute{o}\kappa\eta\tau\omicron\nu$, il discorso si trasforma in dichiarazione d'amore per l'infida cortigiana (leggo *meo* nel v. 503). Il gioco dei *lapsus* è particolarmente elegante nel v. 508, dove *mendicet* sembrerebbe aver per soggetto Criside-Bacchide, e invece vien seguito dal vero soggetto, l'inopinato *meus pater*. In questa sezione del monologo la lingua di Plauto è semplice e piana, in modo che l'attenzione degli spettatori si concentri tutta sulla sorpresa che riserva loro la sintassi.

¹ Menandro fa monologare il suo personaggio, mettendogli in bocca citazioni, dirette, del discorso (qui immaginario) di un'altra persona (lo stesso procedimento in *Sik.* 175 sgg., *Mis.* 302 sgg.). Terenzio si terrà fedele anche in questo al suo modello (cfr. *And.* 215 sgg.; *Hec.* 816 sgg.; *Heaut.* 223 sgg.), ma su differenze e somiglianze rispetto a Menandro vedi ora, molto fine, il saggio di B. DENZLER, *Der Monolog bei Terenz*, Diss., Zürich 1968.

Un monologo di questo genere è un *unicum* in Plauto. D'altro canto la lunga e bella scena tra Lisidamo e Pardalisca nella *Casina* (III 5) è tramata anch'essa dai comici *lapsus linguae* del vecchio, cui più d'una volta l'ossessione erotica fa sostituire se stesso ad Olimpione nel dialogo con la schiava. Ciò fa pensare, com'è del resto logico supporre, che i poeti della *véa* usassero con una certa ampiezza di un artificio dialogico capace di effetti comici notevoli¹.

Ad ogni modo resta il fatto che Plauto nella parte più significativa del monologo del suo personaggio ha messo da parte Menandro e procede da solo. Proprio da solo? Questa conclusione parrebbe del tutto legittima sapendo che appunto nei monologhi il poeta latino si è prese le più ampie libertà rispetto ai modelli greci (è inutile citare ancora le classiche pagine di Fraenkel). Si considerino, inoltre, i vv. 509-511 (seconda sezione di questa parte del monologo), i quali, se hanno un'indubbia funzione di raccordo rispetto alla terza sezione, non sono per questo meno tipicamente plautini nella rottura dell'illusione scenica e dello stato psicologico del personaggio. Essi anticipano, con chiara allusione, lo sviluppo futuro della vicenda (molto bene in questo senso Handley, *op. cit.*, pp. 14-15). I vv. 512-515, dal canto loro, preparano in forma immaginosa la decisione di Sostrato-Mnesiloco, che i vv. 515-519 esprimono con perfetta evidenza traducendo Menandro alla lettera o quasi, come vedemmo. Il v. 514 è molto plautino e patetico nella sua forte sequenza di allitterazioni (*mendicum malim mendicando uincere*). Allora, altra prova che abbiamo versi, sicuramente, di Plauto di Sarsina? Sarà bene non abbandonare una certa cautela metodica. Non solo il confronto tra $\Delta\lambda\zeta \epsilon\acute{\xi}\alpha\pi\alpha\tau\omega\upsilon\upsilon$ e *Bacchides*

¹ Diverso è il caso, naturalmente, di un personaggio che corregge se stesso dopo un *lapsus* che suscita il riso: per es. *Ps.* 841 sgg. Al nostro passo si possono accostare *Bacch.* 193, *Cis.* 67, dove però il procedimento stilistico appare una volta sola: cfr. quanto osserva P. FLURY, *Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz*, Heidelberg 1968, p. 72, che, pur senza esaminare *Bacch.* 503 sgg., nota come Menandro ignori lo stilema plautino.

è possibile soltanto per l'estensione di poco più di cento versi, ma da quanto fatto sapere da Handley circa la parte ancora inedita del papiro e da quanto diremo appresso sembra che Plauto abbia usato a distanza brani o, piuttosto, spunti e immagini del testo greco (il termine 'contaminazione a distanza' è di Mariotti e Ronconi)¹: se Plauto avesse preso qui a modello, anche solo come falsariga strutturale, un monologo di altra parte, a noi ancora ignota, del $\Delta\iota\varsigma$ $\acute{\epsilon}\xi\alpha\pi\alpha\tau\omega\acute{\nu}$? Forse quest'ipotesi potrà venire in seguito allontanata o esclusa grazie al confronto tra i vv. 104-112 di Menandro e i vv. 534-562 di Plauto, ma è bene tenerla almeno presente.

Osserviamo ora alcune conseguenze sceniche derivanti dall'ampio taglio plautino. Il poeta romano ha riassunto due scene del modello in otto versi e mezzo: vv. 520-525, il primo emistichio del v. 530 ed i vv. 532-533. La funzione meramente connettiva dei vv. 520-525 si sorprende nell'andamento un po' trascurato dello stile (vedi le fastidiose ripetizioni *causa mea* v. 521, *mea causa* v. 523, *causa mea* v. 524). Lasciando per ora da canto la questione di Demea-Nicobulo, che Plauto ha fatto letteralmente sparire come personaggio recitante in questa parte della commedia, diremo che il taglio ha prodotto un'altra diversità di situazione. In Menandro Sostrato-Mnesiloco è già in scena quando Mosco-Pistoclero esce dalla casa di Criside-Bacchide, in Plauto accade il contrario: appena Sostrato-Mnesiloco è entrato dal padre, Mosco-Pistoclero esce dalla casa delle etère. I vv. 526-529 delle *Bacchides* riprendono sì i vv. 102-103 di Menandro, ma nel $\Delta\iota\varsigma$ $\acute{\epsilon}\xi\alpha\pi\alpha\tau\omega\acute{\nu}$ Mosco-Pistoclero dice fra sé una frase brevissima e subito dopo scorge l'amico, mentre in Plauto lo stesso personaggio si rivolge prima a Criside-Bacchide, che si deve immaginare in casa dietro la porta.

¹ Cfr. S. MARIOTTI, *Livio Andronico* ... cit., p. 47 n. 1 e poi A. RONCONI, *Antiche traduzioni latine da Omero*, *SIFC* 1962 (ora nel volume *Filologia e linguistica*, Roma 1968, p. 109 sgg.: vedi p. 124).

Plauto è stato più menandro di Menandro in questo particolare scenico, che egli ha certo imparato dal frequente riapparire nelle commedie dell'Ateniese (ma non solo in queste, c'è da credere: vedi Handley *ad Dysk.* 206-211, 427-429, 541-546 ecc.; per Plauto cfr. Fraenkel, *op. cit.*, p. 155 n. 1). Il ricorso a quest'espedito è un ripiego quasi disperato. Con solo quattro versi, infatti, Plauto deve 'riassorbire' gran parte del tempo che si presuppone necessario a Sostrato-Mnesiloco per rendere il denaro al padre Demea-Nicobulo, e spiegare in più a questo la faccenda di Efeso. Abbiamo questa volta la prova più sicura, io credo, della rinuncia plautina a dividere in atti le commedie e dell'assenza di intervalli, in esse, che, appunto, consentissero 'riassorbimento di tempo'. Se Plauto avesse conosciuto intervalli di tal genere¹, nessun momento delle *Bacchides* sarebbe stato più adatto di questo ad ospitarne uno: Sostrato-Mnesiloco entra dal padre e l'intervallo avrebbe supplito al taglio delle scene operato da Plauto 'riassorbendo' il tempo. Poichè il poeta latino non conosce intervalli del genere, è costretto a far uscire subito Pistoclero dalla casa di Criside-Bacchide, prestandogli qualche parola di circostanza per allungare il discorso, in modo che Sostrato-Mnesiloco possa uscire lui, nel frattempo, dalla casa del padre. E sempre per rendere meno brusca la saldatura tra i due tronconi menandrei è necessario che Sostrato-Mnesiloco, uscito dalla casa del padre, riprenda nei vv. 530-533 un concetto dei precedenti vv. 520-525 (il perdono per Crisalo), facendolo precedere da un solenne quanto lapalissiano *reddidi patri omne aurum* e da una striminzita considerazione su Criside-Bacchide, ch'è quanto resta dell'agile, vario, movimentato secondo monologo di Menandro. A questa inver-

¹ Su questo problema sono fondamentali le pagine di J. ANDRIEU, *Le dialogue antique*, Paris 1954, pp. 39-44, 55-56, 69 sgg. (con ricca bibliografia), che ora trovano luminosa conferma da quanto si ricava dal Δις ἑξῆπατων; vedi inoltre W. BEARE, *The Roman Stage*, London 1955², p. 188 sgg.

sione delle entrate di Mosco-Pistoclero e Sostrato-Mnesiloco Plauto è stato costretto proprio dall'inesistenza nel suo teatro — come istituzione — di lunghe scene vuote con valore di intervallo tra 'atto' ed 'atto'. E ancora: i vv. 530-533 di Sostrato-Mnesiloco sono detti mentre Mosco-Pistoclero muove già verso la casa dell'amico per cercarlo (v. 529 *ibo ut uisam huc ad eum si forte est domi*), ma, sempre per lasciare un po' di tempo ancora a Sostrato-Mnesiloco ed 'illudere' lo spettatore con la rapidità convenzionale del tempo scenico, Plauto non ha potuto consentire a Mosco-Pistoclero di vedere subito il *sodalis*.

Infine il dialogo si avvia, ed ecco un caso in cui si può supporre (cfr. anche Jacques, *art. cit.*, pp. 221-222) una piccola 'contaminazione a distanza'. I vv. 104-105 (τί κατηφής καὶ σκυθρωπός, εἰπέ μοι / καὶ βλέμμα τοῦθ' ὑπόδακρυ);, qui senza riscontro, sembrano riapparire in bocca a Siro-Crisalo in *Bacch.* 668 668a 669 (*numqui nummi exciderunt, ere, tibi|quod sic terram optuere?|quid uos maestos tam tristisque esse conspikor?*): era Menandro a ripetersi, in qualche modo, oppure Plauto ha tralasciato prima il testo greco per ricordarsene poi?

Altre vistose differenze ci attendono, mentre per ora prescindiamo dai vv. 540-551, circa i quali è lecito avanzare varie soluzioni, tutte metodicamente corrette (vedi Handley, *op. cit.*, p. 18 e p. 21 n. 18 e quanto aggiungerò dopo).

Osserveremo in via preliminare che nei vv. 534-535 appare una metafora militare (*hostis ... contollam gradum*) ignota a Menandro, la quale, nel suo colorito paratragico, dà un avvio al dialogo più ridanciano, in fondo, di quello menandro. Par quasi che Plauto voglia far intendere che il malumore di Sostrato-Mnesiloco è violento sì, ma destinato a durare ben poco. Ma c'è poi un fatto molto più importante. Per quanto riusciamo a vedere, non senza difficoltà, dai vv. 108 e 110, Sostrato-Mnesiloco non perde tempo, in Menandro, a dire a Mosco-Pistoclero di aver ricevuto da lui

un grave torto. Il v. 112, anzi, lascia supporre, con la replica di Mosco-Pistoclero (λέγεις δὲ τί;), che venisse subito dopo una rapida esposizione dei fatti da parte di Sostrato-Mnesiloco, vale a dire che il dialogo si avviasse secondo lo schema di quello plautino dei vv. 560 sgg. Se le cose stanno così, è allora evidente che in Menandro non c'era — o non c'era in questo punto, per la solita riserva metodica — niente che potesse essere avvicinato ai vv. plautini 536-539 e 552-559. In questi versi c'è un vero e proprio γρῖφος, condotto con abile κλῖμαξ ascendente, che culmina nel 'rivelatore' v. 560: "Pistoclero, il falso amico sei tu, tu mi hai distrutto".

Sino ad ora le amplificazioni plautine del dialogo erano discernibili grazie a indizi piuttosto costanti, che è stato merito di Fraenkel riconoscere, ed era quasi dogma rifiutare a Plauto la capacità di scrivere un dialogo capace di far veramente progredire l'azione. Ora, non è che nei versi delle *Bacchides* senza riscontro nel Δις ἑξαπατῶν l'azione progredisca veramente, ma almeno essa giunge — seppure in un ambito molto ristretto — ad un punto nodale: Sostrato-Mnesiloco dice a Mosco-Pistoclero di credersi da lui tradito, e questo particolare è essenziale al progresso della scena (in cui, ad un certo punto, Plauto riprende finalmente Menandro). Più interessante è che il dialogo non mostra i soliti 'agganci' plautini (per es. ripetizione a distanza di un verso quasi identico), né i riempitivi buffoneschi indubbiamente peculiari del poeta latino.

In questa situazione di marcata indipendenza dal modello greco (che sussiste anche se ci trovassimo di fronte ad una 'contaminazione a distanza', ma è ipotesi, questa, molto faticosa), non solo i vv. 502-515 paiono di Plauto soltanto, ma il problema dei vv. 540-551 può essere risolto nel senso ad Handley apparso poizore: questi versi sono anch'essi plautini. Invece l'ipotesi che un grammatico antico li avesse espunti perché non avevano corrispondente nel Δις ἑξαπατῶν

mi par da escludere: troppe cose, allora, avrebbero dovute essere espunte dalle *Bacchides*! Forse i versi saranno stati tagliati in qualche replica, e questo *textus breuior*, chissà come testimoniato, può aver suscitato i dubbi dell'antico filologo ¹.

In siffatto intrico, abbastanza curioso, di somiglianze e differenze, che valore ha l'omissione plautina delle scene tra padre e figlio, parzialmente ancora conservate nel papiro? Del taglio abbiamo visto alcune conseguenze, ma, in fin dei conti, perché Plauto ha soppresso i due dialoghi?

Si può suggerire qualche risposta.

Il Δις ἑξαπατῶν difficilmente avrà superato il migliaio di versi, mentre le *Bacchides* arrivano a 1211, cui occorre aggiungere una prima scena e un prologo (a quanto pare), di cui, nel complesso, abbiamo poco più di trenta versi. Non sbaglieremo di molto attribuendo alla commedia latina, in origine, circa 1350 versi o poco più. Se per le *Bacchides* ogni serio sospetto di *contaminatio* è caduto, resta la sicurezza di altri interventi plautini. Essi non sono soltanto documentati adesso grazie al nuovo papiro, ma già acquisiti dalle sapienti ricerche della critica. Gli interventi plautini non appaiono soltanto nella veste metrica (frammenti, vv. 612-669, ultimo 'atto' e così via), ma in aggiunte al testo (a volte le due cose coincidono). Faccio un esempio perspicuo a tutti: nei vv. 925 sgg. abbiamo una smisurata 'gonfiatura' dei pochi versi che nel testo greco Siro-Crisalo poteva dire, anzi certo diceva, all'uscita dalla casa delle cortigiane. Ma una commedia di Plauto è scritta per un pubblico che vuole divertirsi, al quale non si può imporre una sosta nel teatro più lunga di un certo limite, e d'altra parte Plauto ha una concezione 'per scene' del suo teatro, nel senso che la sua fantasia è

¹ J. M. JACQUES, *art. cit.*, p. 221 n. 1 nota una certa somiglianza di contenuto di questi versi con il pap. 65 *GLP* di Page [in realtà per i vv. 540-551 non mi sento di escludere una 'contaminazione a distanza': vedi la discussione tra il collega DEL CORNO e me in *Maia* 1970 anche circa questioni toccate qui a p. 190 sgg. ed il fr. 65 *GLP*].

stimolata dalle singole situazioni ben più che dall'organico complesso della trama. In questo caso (ne abbiamo ampie prove), le ἀπάται di Siro-Crisalo a Demea-Nicobulo, l'arrivo dell'ἀλαζών Cleomaco, le grida di vittoria di Siro-Crisalo e quelle di furore del beffato Demea-Nicobulo lo stuzzicano molto di più (suscitandone la fantasia verbale, metrica e insomma di uomo di teatro fra i più scaltri) delle complicate spiegazioni tra padre e figlio, certo interessanti per un poeta introspettivo e psicologico come Menandro, ma insipide nel contesto di un'altra civiltà teatrale. Oltre al fatto che le due scene dovevano essere un po' troppo simili tra loro, perché soffermarsi su di un fatto ormai drammaticamente poco significativo quando urgeva la divertente vicenda dell'ἀπάτη di Siro-Crisalo? Plauto ha lasciato trapelare i suoi veri interessi quando ha fatto preannunciare, rapidamente, a Sostrato-Mnesiloco il seguito della *fabula*: ricordate i vv. 509-511? Questa maniera di lavorare, del resto, è proprio quella che per Plauto ci è testimoniata dal prologo della *Casina* in versi (64-66) che io credo senz'altro plautini, ma ai quali la questione della paternità nulla toglie quanto al valore documentario; e da un passo terenziano che ci si conferma di ammirevole precisione (*Ad.* 9-11). Procedimenti non diversi ha usato il Sarsinate nel fare latine (*Cistellaria*) le menandree Συναριστῶσαι, come ha mostrato il collega Ludwig (sopra, pp. 43 sgg.).

Dal punto di vista della condotta scenica il taglio dei dialoghi tra padre e figlio ha prodotto, oltre all'abolizione della fine d'atto menandrea senza che questa venisse supplita da altra pausa, una notevole imprecisione nei movimenti di Demea-Nicobulo (per quanto è lecito sospettare). Era già stato osservato che Demea-Nicobulo, uscito di scena per andare al foro al v. 348 delle *Bacchides* (secondo indicazioni risalenti di certo al testo menandreo [cfr. Handley, *op. cit.*, p. 20 n. 11; il papiro smentisce quanto supposto dal Webster, *Studies in Menander*, cit., p. 129]), è presupposto rientrato in

casa già ai vv. 520 sgg., per non dire al v. 761. Ora constatiamo che in Menandro le cose si svolgono in modo non diverso, ma più complesso. Nel *Δις ἑξαπατῶν*, infatti, Demea-Nicobulo, uscito di scena per cercare nell'agorà-foro Sostrato-Mnesiloco dopo il colloquio con Siro-Crisalo (= *Bacch.* 348), vi torna (*Δις ἑξαπατῶν* v. 30) e incontra finalmente il figlio, che gli restituisce il denaro (io suppongo quindi un'uscita ed un rientro di Demea-Nicobulo nel corso del medesimo atto: vedi più oltre la discussione seguita alla mia comunicazione: p. 226 sgg.). Entrato in casa con il figlio, il vecchio ne esce — dopo la fine dell'atto II — ancora con il figlio, che poi lascia per andare un'altra volta nell'agorà-foro (v. 90). D'altra parte è vero che nel prosieguo dell'azione (*Bacchides* ormai, perché il papiro si interrompe) Demea-Nicobulo è ritornato a casa (*Bacch.* v. 761 sgg.), uscendo dalla quale egli vede Siro-Crisalo, che egli non ha più incontrato da quando il figlio gli ha raccontato la faccenda dell'oro di Efeso (v. 770 sgg.). Il problema si sposta, ma resta in sostanza quello già segnalato dalla critica: come rientra Demea-Nicobulo dalla seconda andata al foro, in modo da incontrarsi con Siro-Crisalo, nella cui ἀπάτη deve ingenuamente cadere? Qui occorre distinguere, almeno per un poco, tra *Δις ἑξαπατῶν* e *Bacchides*. Per Menandro io credo possibile, almeno in teoria, un rientro 'tacito' di Demea-Nicobulo, purché tra il rientro (che non viene presentato agli spettatori, ma dev' essere da questi supposto) ed il successivo incontro del vecchio con lo schiavo si collochi una fine d'atto (in questo caso, il terzo) che permetta la verosimiglianza dell'evento. Occorre però dire che, sino ad ora, ci manca in questo senso qualunque termine di paragone nelle commedie di Menandro che possiamo leggere. Piuttosto, dove porre, in Menandro, la fine del terzo atto? Dopo la scena tra i due giovani, quindi dopo il v. 572 di Plauto, è impossibile: l'ipotesi del Mette (*art. cit.*, p. 52) è smentita dal papiro perché il terzo atto sarebbe troppo

corto. Si potrebbe allora accettare l'ipotesi di Webster (*Studies in Menander*, cit., p. 130) e, giudicando i vv. 610-611 'cemento plautino', credere che Menandro ponesse fine d'atto dopo il brevissimo monologo che chiude la scena di Mosco-Pistoclero con il Parassita (su cui vedi ancora Webster, *Studies ...*, cit., pp. 129-130). Ma anche quest'ipotesi offre difficoltà. Al terzo atto del $\Delta\lambda\zeta$ $\acute{\epsilon}\xi\alpha\pi\alpha\tau\omega\upsilon\upsilon$ possiamo infatti attribuire circa duecento versi, almeno come ipotesi di lavoro¹. Poiché il secondo atto del $\Delta\lambda\zeta$ $\acute{\epsilon}\xi\alpha\pi\alpha\tau\omega\upsilon\upsilon$ finisce con la seconda colonna di papiro, il terzo inizia con la terza colonna e potremmo ricostruirlo così: nei primi ventotto versi di questa colonna (cioè vv. 63-90 di tutto il papiro) è, od era, il secondo dialogo tra padre e figlio, omesso da Plauto; nei vv. 29-40 (=91-102 di tutto il papiro) è il secondo monologo di Sostrato-Mnesiloco: siamo già a quaranta versi complessivi. Al dialogo di spiegazione tra i due giovani io attribuirei circa trenta versi, di cui dodici sono più o meno bene ancora conservati dal papiro stesso, mentre gli altri possono essere immaginati leggendo i vv. 560-572 di Plauto, dove, anche per necessità di tener ben chiaro l'intrigo, il poeta latino non pare essersi concesso molte libertà (si noti che l'accordo con Menandro riprende proprio al v. 560). Ricostruito così il contenuto dei primi settanta versi di Menandro, cosa attribuire ai restanti centotrenta circa? L'entrata del Parassita e il dialogo di questo personaggio con Mosco-Pistoclero occupano, in Plauto, ventotto versi e, se i vv. 573-588, a quanto pare, 'traducono' Menandro², i rimanenti 589-605 ospitano 'scurrili' allargamenti plautini. Le successive scene plautine (3 e 4 del quarto 'atto') formano

¹ Il terzo atto del *Dyskolos* ha 192 vv.; circa 180 quello degli *Epitrepontes*; più di 200 quello della *Samia*; già 178 quello dell'*Aspis*, mutilo nella conclusione. Resta aperta, e *videant doctiores*, la questione della cifra $\text{T}\epsilon\Delta = 364$ scritta in fondo alla seconda colonna del papiro del $\Delta\lambda\zeta$ $\acute{\epsilon}\xi\alpha\pi\alpha\tau\omega\upsilon\upsilon$: cfr. E. W. HANDLEY, *op. cit.*, p. 16 (vedi ora la discussione qui alle pp. 223 sgg. e quanto preciso in *Maia* 1970).

² Confronta i vv. 581-583 con *Epitr.* 717-719.

centocinquanta versi circa. Se, nell'insieme, togliamo alle prime quattro scene del quarto 'atto' delle *Bacchides*, e specialmente al monologo-*canticum* di Siro-Crisalo, le sicure aggiunte plautine, possiamo facilmente ridurre i circa centotanta versi di Plauto a quei centotrenta versi, più o meno, che sono necessari per completare l'estensione del terzo atto di Menandro. Nel Δις ἐξαπατῶν, dunque, la fine del terzo atto era o dopo la conclusione del 'terzetto dell'inganno' (v. 760 di Plauto), o subito dopo il breve monologo di Siro-Crisalo (vv. 761-769 di Plauto, da intendersi però senza i vv. 768-769, perché la scena deve rimanere vuota). Ma a questo punto è veramente necessario supporre un rientro 'tacito' di Demea-Nicobulo, in Menandro, consentito dalla fine del III atto? L'ipotesi può essere del tutto superflua, poiché il quarto atto di Menandro poteva avere — all'immediato inizio, o dopo i versi corrispondenti a *Bacch.* 761 sgg., sempre senza i versi corrispondenti a 768-769 — il rientro di Demea-Nicobulo dal foro. Se leggiamo i vv. 761 sgg. di Plauto (allontanando idealmente i vv. 768-769) ci accorgiamo che niente in essi, come nei successivi vv. 770 sgg., ci costringe per forza a supporre Demea-Nicobulo che esce di casa (non è certo tale il v. 794). Le parole che il vecchio dice (vv. 770-771) non potrebbero essere quelle di un personaggio che ritorna dal mercato ancora pieno di stizza? Niente vieta, mi pare, di credere per l'appunto Siro-Crisalo in attesa non già di un padrone che esca di casa, ma di un padrone che torni dal mercato. In questo caso la variazione apportata alle mosse di Demea-Nicobulo è opera di Plauto (vv. 768-769) e si spiega benissimo. Tagliate le due scene con il figlio e ridottele ad un misero riassunto che necessariamente presuppone Demea-Nicobulo in casa a ricevere l'oro maltolto dalle mani del figlio pentito, a Plauto non è più lecito far ritornare il vecchio dall'agorà-foro, fosse quest'evento, nel testo greco, rappresentato direttamente o presupposto per convenzione teatrale. La restituzione dell'oro al padre — in casa — è un

fatto essenziale, che condiziona tutto il successivo svolgersi degli inganni, ed era ricordato troppo bene, per questo, dal pubblico, e fosse pure il pubblico di Plauto e non di Menandro. Inoltre Sostrato-Mnesiloco, restituendo l'oro, si preoccupa anche della sorte di Crisalo : ecco un altro particolare, legato all'incontro in casa tra padre e figlio, che Plauto ha messo in evidenza, forse aggiunto di suo, e che il suo pubblico ricordava non meno bene! Il pubblico di Plauto, insomma, sebbene poco sensibile ad esigenze di coerenza strutturale e d'intreccio, difficilmente avrebbe tollerato di veder riapparire dal foro quel vecchio che un momento importantissimo della commedia presuppone, poco prima, in casa a parlare col figlio. Con ciò abbiamo ottenuto un altro risultato. Quale che fosse il modo in cui, presso Menandro, Demea-Nicobulo tornava dalla sua seconda andata all'agorà-foro, i vv. 768-769 sono ' cemento plautino ', per dirla con Webster : essi sono il modo con cui Plauto ha abolito la fine d'atto che nel $\Delta\iota\varsigma \ \epsilon\acute{\xi}\alpha\pi\alpha\tau\omega\upsilon\upsilon$ doveva essere o subito prima o subito dopo il brevissimo monologo di Siro-Crisalo. Resta in piedi, quindi, la vecchia difficoltà, già segnalata dal Baar (cfr. la mia edizione, p. 15 n. 16) : Nicobulo, uscito di scena al v. 348, è supposto in casa al v. 520. Quest' incongruenza è effetto del taglio della prima scena col figlio, quella che precede la fine del II atto (in Menandro). Plauto ha supposto Demea-Nicobulo tornato ' tacitamente ' a casa (seppure egli ha badato al particolare) non perché a lui una fine d'atto lo consentisse, ma perché la prima uscita del vecchio è drammaticamente priva di rilievo, tale da non disturbare la ' coscienza teatrale ' dello spettatore latino che, non meno del suo autore preferito, gusta lo spettacolo soprattutto per scene, curandosi soltanto dei punti salienti dell'intreccio. L'incongruenza, nel complesso, è meno stridente, in questo caso, di quella famosa che si crea ai vv. 925 sgg., quando i movimenti di Nicobulo sono, come consta da un pezzo, del tutto imprecisati e quasi assurdi proprio a causa dell'intervento di Plauto

nel modello greco ¹. Ci sarebbe forse, per spiegare la diversità di situazione tra il v. 348 e i vv. 520 sgg., la possibilità di ricorrere all'ipotesi di un rientro di Demea-Nicobulo attraverso l'*angiportum*, in modo che il pubblico in qualche modo vedesse il vecchio, ma, a parte le difficoltà intrinseche dell'ipotesi, non vedo quando quest'azione muta poteva avvenire, così da essere seguita dagli occhi degli spettatori ².

Plauto, dunque, s'interessa alle singole scene, non al complesso organico della commedia. In questa sua concezione del teatro va inquadrata anche la rinuncia agli atti delle commedie menandree (e della *véa* in genere), già ragionevolmente affermata da studiosi come Andrieu e Beare (cfr. p. 201, n. 1) ed ora documentata come meglio non si potrebbe.

Tuttavia proprio nella commedia tratta dal *Δις ἑξαπατῶν*, le *Bacchides*, s'è voluta vedere, ai vv. 107 sgg., traccia più o meno esatta e diretta della presenza di un coro di tipo menandro e della conseguente divisione in atti; e circa l'intermezzo auletico dello *Pseudolus* (vv. 573-573a) s'è pensato sia un sostitutivo del coro greco, implicante una vera pausa, istituzionale, nell'azione della commedia, tale che essa si ripeteva, qui e altrove (anche se non menzionata dal poeta) a regolari intervalli, così da produrre una divisione in atti comparabile a quella dei testi greci.

Il passo dello *Pseudolus* non è paragonabile direttamente a *Dyskolos*, *Casina* e *Stichus*, com'è stato fatto troppo sommaria-

¹ Da quanto ho detto è chiaro che io non posso seguire H. J. METTE, *art. cit.*, pp. 52-53 nel porre la fine dell'atto menandro dopo i vv. corrispondenti a *Bacch.* 913-924; io credo (con T. B. L. WEBSTER, *Studies in Menander*, cit., p. 131) che la fine dell'atto menandrea fosse dopo l'inganno di Siro-Crisalo (v. 1075 di Plauto), in modo che il quinto atto si aprisse con il monologo di Padre-Filosseno, seguito dal monologo 'apparente' di Demea-Nicobulo, rientrato fuor di sé dall'agorà. Si tratta, in Plauto, di 314 versi, che si riducono di molto eliminando le fiorettature del poeta latino nei dialoghi ed il grande monologo mitologico (riserve metodiche suscita in me l'art. di H. D. JOCELYN, *Chrysalus and the Fall of Troy*, *HSPb* 1968, p. 135 sgg.).

² Per la questione vedi W. BEARE, *op. cit.*, p. 252 sgg.; G. E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton 1952, pp. 87-88.

mente, perché ostano alcune differenze di fondo. L'intermezzo dello *Pseudolus* viene preannunciato agli spettatori, come il coro menandro; esso viene eseguito, in quanto intermezzo, a scena vuota, come il χοροῦ μέλος menandro, ben diversamente dalla funzione, integrata alla vicenda che si svolge, che il suono del *tibicen* ha in *Dyskolos*, *Casina* e *Stichus*. Non riesco quindi a capire come si sia potuto pensare che Plauto per l'intermezzo dello *Pseudolus* avesse in qualche modo in mente il *Dyskolos*¹. Quanto a *Poenulus* (*advocati* dei vv. 504-816) e *Rudens* (i pescatori dei vv. 290 sgg.), queste commedie sono casi ben diversi, come tutti sappiamo. Nel teatro latino le scene in questione potevano essere realizzate con una sorta di corifeo che parlasse e alcuni figuranti che mimassero; poi, e questo vale per la *Rudens*, i pescatori non vengono preannunciati quale coro con quei versi 'didascalici' caratteristici per noi di Menandro, ma non di lui solo (cfr. Handley *ad Dysk.* 230-232); inoltre nella *Rudens* c'è omogeneità metrica fra il piccolo coro e la scena successiva, in cui Tracalione dialoga con esso: non c'è, insomma, cesura nell'azione e tanto i pescatori quanto gli *advocati* si comportano come un singolo interlocutore².

¹ A torto accettai (ma non senza qualche riserva) un sostanziale avvicinamento di *Ps.* e *Dysk.* nella mia edizione, cit., p. 12 e n. 12: ora me ne pento. Sagge ed equilibrate le posizioni del BEARE, *op. cit.*, pp. 202-203 (la parte di Pseudolo, incredibilmente lunga, deve essere interrotta per ragioni teatrali) e dello SWOBODA, De numero histrionum partiumque in comoediis Plautinis quaestiones, *Eos* 1957/58, pp. 83-85.

² Nei vv. 504 sgg. il cosiddetto coro degli *advocati* entra annunciato sì da Agorastocle con versi 'didascalici' (molto plautini nello stile), ma è Agorastocle stesso a condurlo in scena, mentre in Menandro il coro, se è annunciato, entra però a scena vuota; poi, nei vv. 814-816 il cosiddetto coro annunzia la propria uscita, anche qui contro ogni consuetudine menandrea. Pur concedendo ad Alessi una tecnica diversa e la possibilità di una partecipazione all'azione del coro da lui impiegato (cfr. fr. 48 *GLP* Page?), una così prematura uscita di scena di un vero coro sembra impossibile (la presenza degli *advocati* non comporta, comunque, cesure nell'azione); il METTE, *art. cit.*, p. 96 attribuisce anche al Καρχηδόνιος di Alessi un coro di νεανίσκοι ὑποβεβεγμένοι: in base a quali indizi?

Nell'insieme noi dobbiamo tener fede alla testimonianza di Diomede (*GLK* I p. 491), contro cui nulla possono le oscure notizie del *Liber Glossarum* (presso Kaibel, *CGF* p. 72, 19-20) né i dubbi di Andrieu (*op. cit.*, p. 43) circa Evanzio III 1 (p. 18, 15-17 W.): il coro era assente dalla commedia latina nella funzione di intermezzo fisso e organico. Nell'ipotesi contraria le testimonianze latine sulla difficoltà di *dirimere actus quinquepartitos* (nel senso che i tardi grammatici latini e Donato in particolare danno al termine *actus*: cfr. Andrieu, *op. cit.*, p. 38-44) non avrebbero senso (vedi, tra le altre, le testimonianze di Varrone fr. 307 Fun., Evanzio III 1 p. 18 W.). Vanno però visti da vicino due passi di Donato. Il primo dice (*Praef. Andr.* II 3, pp. 38-39 W.) che in certi punti dell'azione la scena è vuota *ab omnibus personis, ita ut in ea chorus uel tibicen obaudiri possint. quod cum uiderimus, ibi actum esse finitum debemus agnoscere*. Il secondo è interessante, direi, per la sua puerilità (*Praef. Andr.* III 6 p. 40 W.): *illud nos commouere non debet, quod in horum actuum distinctione uidentur de proscaenio non discessisse personae quaedam, sed tenere debemus ideo Terentium uicinitatis mentionem fecisse in principio, ut modico receptu et adesse et abesse personam intellegamus. nihil ergo secus factum est ab antiquis, qui ad hunc modum Terentianas fabulas diuiserunt*. Il primo passo ha trovato, per quanto riguarda il coro, un esegeta perfetto in Leo (*Der Monolog in Drama, Abhandl. der k. Ges. der Wiss. zu Göttingen*, 1908, H. 5, p. 55), il quale ha chiarito che Donato menziona il coro solo perché lo conosce usato da Menandro e lo trova attestato nell'edizione menandrea da lui posseduta. Ma il suono del *tibicen*? Il passo di Donato ed i vv. 573-573a dello *Pseudolus* parrebbero sorreggersi a vicenda: se non c'era il coro, si dirà, c'erano a sostituirlo regolari intermezzi aulettici. Ma questo ragionamento è sbagliato. Se il coro greco fosse stato normalmente, istituzionalmente sostituito, nella *palliata*, da un intermezzo aulettico con la medesima funzione, i grammatici latini avrebbero avuto in questo un facile mezzo per

dirimere actus quinquepartitos. Ma ciò non avveniva. Lo dimostra il silenzio di tutte le altre commedie a noi conservate su eventuali intermezzi del genere, silenzio che si contrappone (ora lo vediamo bene) alla regolarità con cui il coro è annunciato in Menandro; lo dimostra la tradizione grammaticale latina, che abbiamo scrutato; lo dimostra la ricerca dei moderni (per es. la dissertazione di Georgine Burckhardt)¹; lo dimostra, ora, la maniera in cui Plauto si è comportato nell'adattare il Δις ἑξαπατῶν alle esigenze della sua scena: dove meglio si sarebbe introdotto un intermezzo auletico se non là dove era necessario 'riassorbire' un bel po' di tempo scenico? Io ammetto però che i versi dello *Pseudolus* siano esemplati su modello greco, genericamente, o addirittura che, in questo caso, ricalchino e sostituiscano un corrispondente intermezzo corale greco, ma anche così l'intermezzo auletico dello *Pseudolus* ha un valore del tutto diverso, ed è motivato da più d'una ragione eccezionale, che vari studiosi, da Jachmann ad Andrieu e Beare, hanno saputo ben cogliere². Si noti, poi, un fatto che ai miei occhi ha peso decisivo: nello *Pseudolus* l'intervallo non presuppone riassorbimento di tempo.

Veniamo ora alle *Bacchides*. La presenza eccezionale del coro in questa commedia è stata supposta da Leo confrontando il v. 107 con i vv. 33-35 degli Ἐπιτρέποντες³. Lindsay, successivamente (bibliografia in appar. *ad l.* della mia edi-

¹ *Die Akteinteilung in der neueren griech. und in der röm. Komödie*, diss., Basel 1927 (tutta l'abbondante bibliografia in J. ANDRIEU, *cit.* a p. 201, n. 1).

² Per un'informazione e una discussione della abbondante bibliografia vedi, meglio di ogni altro, l'art. di T. MANTERO citato p. 189, n. 1; se *Ps.* 573 sgg. ricalcano una fine d'atto greca nello stesso punto, certo questa non era la prima: Plauto ha quindi applicato al *tibicen* versi 'didascalici' caratteristici, a quanto sappiamo, solo del primo intermezzo corale.

³ Cfr. F. LEO, Χοροῦ, *Hermes* 1908, p. 308 sgg.; *id.*, Χοροῦ bei Plautus, *Hermes* 1911, p. 292-294; la ricca bibliografia successiva è discussa in G. E. DUCKWORTH, *op. cit.*, p. 100 n. 69; vedi anche J. ANDRIEU, *op. cit.*, pp. 77-78 sgg. e, sopra, p. 211, n. 1.

zione), emendò il verso in modo che l'annuncio del coro risultasse tanto perspicuo quanto lo è in Menandro, per cui invece della vulgata (cui mi sono attenuto ancora io, meritando le obiezioni di Arnott, *Gnomon* 1967, p. 137 e O. Skutsch, *CR* 1967, p. 40)

simul huic nesciocui, turbare qui huc it, decedamus <hinc>

si dovrebbe leggere

simul huic <nos> nesciocui turbae, quae huc it, decedamus <hinc>.

Alla luce dei frammenti del Δις ἑξαπατῶν mi pare che tanto l'ipotesi leonina della presenza eccezionale di un coro, quanto l'ipotesi della Burckhardt circa una pausa qualsiasi dell'azione da paragonarsi a *Ps.* 573-573a (*diss. cit.*, p. 14) siano entrambe da respingere. Una rarità tecnica di questo genere avrebbe costretto Plauto a seguire fedelmente la struttura del modello, di cui gli atti divisi dai χοροῦ μέλη erano elemento essenziale. Ciò non è avvenuto. D'altra parte un Plauto che, come abbiamo visto, si comporta con tanta disinvoltura di fronte al testo di Menandro, per quale ragione in questo singolo passo si sarebbe dovuto sentire le mani così legate da conservare meccanicamente un verso del testo originale? Più di uno studioso ha visto nel v. 107, infatti, 'a piece of over-literal translation of the Greek model' (Arnott, *rec. cit.*, p. 137). Ora è un fatto che Menandro non solo annuncia l'entrata del coro, ma specifica con chiarezza la qualità delle persone che il coro compongono (in *Epitr.* 33 sgg. abbiamo ὄχλος ὑποβεβεργμένων, in *Perik.* 71 sgg. ἰ μεθύοντα μειράκια, in *Dysk.* 230 sgg. ἰ problematici παιανισταί, in *Asp.* 247 ancora un ὄχλος ἀνθρώπων μεθύοντων). In Plauto, invece, il v. 107, comunque lo si legga, è generico: o annuncia un *hic nescioquis* che le ragazze non vogliono o non possono incontrare per convenzioni sceniche, oppure una *nescioqua turba*, non meglio precisata, contro quello ch'è l'uso menan-

dreo. Ma in tale genericità si deve vedere il segno della trasformazione plautina della fine d'atto menandrea, di cui, fuor di dubbio, il v. 107 è una traccia. Preannunci il verso una singola persona (testo vulgato) o una *turba* (così con Lindsay, ma Plauto non dice altrove *turba turbat* [cfr. Lodge s.v.]: *Bacch.* 1076 è ovviamente altra cosa), è chiaro che si tratta — non può trattarsi d'altro — di Pistoclero che ritorna (o di Pistoclero con la sua *pompa*: cfr. v. 114). Il verso di Menandro (in cui può benissimo aver figurato la parola ὄχλος, sì che Lindsay non avrebbe, allora, tutti i torti) è stato conservato, ma solo parzialmente conservato, ed adattato ad altra funzione dopo essere stato reso generico nel suo contenuto. Questa maniera di arrangiare l'azione (già intuita da Andrieu, *op. cit.*, pp. 64 e 72) è tipicamente plautina e non è diversa da quella che abbiamo potuto toccar con mano nei vv. 520 e 530-533. Anche questa volta — si noti — è l'assenza di intermezzi corali e di regolari, istituzionali sue forme sostitutive (come un'aulodia) a costringere Plauto di Sarsina ad un' 'accelerazione' molto sensibile del tempo degli eventi fuor di scena¹. Casi simili non sono rari, del resto, sulla scena latina: basti pensare a quel ch'è accaduto, secondo l'ipotesi ormai tradizionale di F. Skutsch e G. Jachmann, quando Terenzio ha soppresso l'intermezzo corale del menandro *Heautontimoroumenos*².

¹ Esempi in J. ANDRIEU, *op. cit.*, p. 69 sgg.

² F. SKUTSCH, Xopoῦ bei Terenz, *Hermes* 1912, p. 141 sgg. = *Kleine Schriften*, Berlin 1914, p. 480 sgg.; G. JACHMANN, *Plautinisches...*, cit., p. 245 sgg. e art. *P. Terentius Afer*, *RE VA*, 9 (1934), c. 634 (per altri contributi e la diversa opinione di H. DREXLER, vedi la discussione di H. J. METTE, *art. cit.*, pp. 136-137). Si può condividere l'opinione di F. LEO, *Hermes* 1908, pp. 310-311 secondo cui Plauto ha anche scritto brevi scene per supplire gli aboliti intermezzi corali, ma questo conferma, appunto, una preferenza di Plauto per il δρᾶμα *continuum* (secondo Leo tale funzione avrebbe anche la scena del *choragus* nel *Curculio*, su cui vedi ora, come su altri problemi della commedia, la discussione, con bibliografia, di E. FANTHAM, *The Curculio of Plautus: An Illustration of Plautine Methods in Adaptation*, *CQ* 1965, p. 84 sgg.); sui rapporti tra la divisione in atti di Menandro e Terenzio negli *Adelphoe* vedi

DISCUSSION

M. Handley: Could I raise a first question about the *tibicen*? There seem to be several different ways in which pipers are connected with plays. First, the piper may be simply an accompanist, ready to pipe when needed, but quite uninvolved in the play. In Menander's time, he may still have worn a special traditional costume (I have mentioned some examples in a note on *Dysk.* 880). Secondly, from references in our texts, as well as from monuments, we have examples of pipers in dramatic scenes (for example, Parthenis at *Dysk.* 432 f. and another girl-piper, as I should suppose, in *Theophoroumene*: *BICS* 16 (1969) 88 ff.). Where these pipers were actually called on to play, I imagine there was more than one possibility of providing the music. It could be that the stage-piper merely mimed, while the tune came from the accompanist; that the stage-piper actually played; or even—all this is theoretical—that the accompanist was able to leave his post and change into dramatic costume to take the part. But there is still another class of cases, in which the accompanist is actually brought into the play, against the dramatic illusion: he is addressed by Getas at *Dysk.* 880, one remembers. Could we ask how the Plautine instances which Professor Questa has discussed respond to this sort of classification?

(Suite de la dernière Note de l'entretien Questa.)

le buone osservazioni di K. GAISER in appendice (pp. 141-144) a O. RIETH, *Die Kunst Menanders in den 'Adelphen' des Terenz*, Hildesheim 1964. In linea generale, la divisione in atti attestata nei mosaici di Mitilene (su cui vedi le pregevoli osservazioni, qui appresso, di M^{me} KAHIL) dimostra che la struttura in μέρη sopravviveva in ambiente greco, ciò che non stupisce. Ma riflette essa una pratica teatrale ancora effettiva (i mosaici sono del III sec. d.C. e rappresentazioni della *Theophoroumene* sono attestate in Atene per il medesimo periodo), oppure è l'eco di testi scritti, nei quali i μέρη erano indicati dalla indicazione ricorrente χοροῦ? Questa è attestata dal papiro del *Sikyoni* (III sec. a.C.) al Cairense degli *Epitrepontes* ecc. (V sec. d.C.). Il problema, comunque, non riguarda la *palliata*.

M. Questa: Il collega Handley ha toccato un punto molto difficile. Innanzi tutto dobbiamo chiederci se la scena romana fosse organizzata come la scena greca, così che in essa fossero conservate le varie consuetudini di questa circa il flautista. Per lo *Pseudolus* siamo sicuri che il *tibicen* non interveniva nell'azione scenica (*tibicen uos in t e r e a delectaverit*). Per lo *Stichus*, ho ammesso la possibilità che il flautista entrasse con i figuranti o comparse che preparano il banchetto (vedi sopra p. 185), sebbene potesse anche essere invitato solo in seguito a prendere parte ai veri e propri avvenimenti della scena (v. 715, ecc.). Per *Casina-Kληρούμενοι*, io potrei credere che all'aprirsi della casa di Lisidamo (vv. 796-797) si vedesse già pronta almeno una parte del corteo nuziale, tra i componenti del quale poteva benissimo essere il *tibicen* (questo poteva accadere già in *Difilo*, in cui la scena del corteo doveva avere elementi musicali anche se non veri versi lirici). Ma ai miei occhi il problema del *tibicen* nel teatro latino si complica con quello dei cantica (assenti come norma nella *véα*: le pochissime eccezioni testimoniate non contano). Il *tibicen* doveva avere una funzione importante, non paragonabile di sicuro, questa volta, a quella che aveva nella *véα*. Nello *Pseudolus*, per es., il flautista poteva benissimo preparare musicalmente l' 'aria di bravura' che Pseudolo attacca appena tornato in scena (v. 574 sgg.). Certo il *tibicen* era importante, se ce ne serbano il nome didascalie plautine e terenziane (con buona pace di Mattingly, i cui dubbi circa le didascalie tutti conosciamo).

M. Webrli: Herr Questa ist durch seine Interpretation plautinischer Szenen zur Feststellung von Freiheiten gegenüber dem griechischen Original gelangt, welche nach Zweck und Umfang mit der von Ed. Fraenkel gekennzeichneten Arbeitsweise der Römer durchaus übereinstimmen. Andererseits hat Herr Questa auch auf lateinische Dialogpartien hingewiesen, in welchen die Vorlage getreu widergegeben wird, und sogar von vereinzelt Anregungen gesprochen, die Plautus für seine *cantica* in griechischen Komödien finden konnte. Nötigen solche Annäherungen

nach Herrn Questas Meinung dazu, die Gesamtvorstellung von Plautus' Eigenständigkeit zu korrigieren, welche Ed. Fraenkel durch sein Buch *Plautinisches in Plautus* begründet hat?

M. Questa : Sì, io ritengo che il libro di Fraenkel (ed, insieme, quello di G. Jachmann, che vorrei vedere presto tradotto in italiano) sia sempre fondamentale. Fraenkel ha indicato la *via regia* per un giusto *accessus ad Plautum* e le recenti scoperte menandree gli dànno, fundamentalmente, piena ragione. Non è necessario che ripeta i particolari, ma vorrei far osservare che proprio confrontando *Bacchides* e $\Delta\iota\varsigma \ \epsilon\acute{\xi}\alpha\pi\alpha\tau\omega\acute{\nu}$ abbiamo la prova che Plauto, da solo, *non* fa procedere l'azione. Per far questo, ha bisogno del modello greco. Plauto ha tradotto alla lettera quelle parti di Menandro che fanno procedere la vicenda (restituzione dell'oro al padre; dialogo di spiegazione tra Sostrato-Mnesiloco e Mosco-Pistoclero). In questa commedia, però, c'è anche qualcosa di inaspettato rispetto ai criteri di Fraenkel (vv. 502-514; vv. 535-559), ma si tratta, da quel che riusciamo a vedere, di questioni limitate assai. C'è infine da ricordare che le *Bacchides* sono una commedia della vecchiaia di Plauto (vedi la mia edizione, pp. 1-6), scritta quando il poeta è completo padrone del mestiere *anche* per quanto concerne le strutture drammatiche (ma sempre in ciò che lo interessa più da vicino, e con le disinvolute trascuranze circa Menandro che, come vedemmo, si è concesso).

Circa la questione dei *cantica* è evidente che Menandro o Difilo possono soltanto aver suggerito qualche spunto. Nella stessa scena finale dello *Stichus* i particolari tecnici desunti presumibilmente dal modello (gli $\text{'A}\delta\epsilon\lambda\phi\omicron\iota \ \alpha'$) sono immersi in un'atmosfera molto plautina, come ho detto. Si tenga anche conto del virtuosismo metrico che Plauto mostra all'inizio della commedia. Purtroppo il finale del *Dyskolos* è stato paragonato all'ultimo 'atto' del *Persa* e persino dello *Pseudolus*: chi lo ha fatto non conosce né Menandro né Plauto.

M. Handley : I should like to ask whether, in the course of his studies of Plautine manuscripts, Professor Questa has found any

more evidence for the distinction of scenes according to the manner of their performance, as by the letters C and DV.

M. Questa: No, una revisione dei mss. plautini non mi ha condotto a particolari scoperte. A parte la maggiore o minore antichità, per es., dell'annotazione EBRIUS posta accanto al titolo di scena che precede *Ps.* 1246, le uniche indicazioni sceniche a noi note sono medievali. Per es. il revisore del cod. D (*Vat. Lat.* 3870), che io indico con la sigla D³, il quale dev'essere stato anche il 'direttore' dello *scriptorium* dove è stato approntato il codice, non solo fa congetture al testo (a volte così giuste, benchè facili, da concordare con A: esempi per lo *Pseudolus* darò in *SIFC* tra non molto), non solo aggiunge sigle di personaggi, dove omesse dall'antigrafo, basandosi direttamente sul dialogo, ma dove ha identificato (o crede) un monologo aggiunge a margine *secum* (vedi il mio apparato a *Bacch.* 349, 606, 1053). Il fatto era già noto (cfr. Andrieu, *op. cit.* pp. 148 e 149 n. 1), ma il controllo dei manoscritti ha permesso di mostrarne più esempi e chiarirne la paternità (Andrieu parla a torto di D).

M. Ludwig: Bei Menander gab es zwischen Szenen leere Bühne mit und ohne Choraufttritt (sog. Aktschluss bzw. Szenenschluss). Da bei Plautus der Choraufttritt ersatzlos wegfiel, gab es keine motivierte Hervorhebung bestimmter Szenenschlüsse mehr, sondern eine kontinuierliche Bühnenhandlung, innerhalb deren die Bühne natürlich von Fall leer wurde. Im allgemeinen wird Plautus die « leeren Szenen » seiner Originale beibehalten haben. Der $\Delta\iota\varsigma$ $\acute{\epsilon}\xi\alpha\pi\alpha\tau\tilde{\omega}\nu$ -Papyrus zeigt, dass er solche « leere Szenen » auch beseitigen konnte, indem er zwei in eine zusammenzog. Der Fall der *Bacchides* war wahrscheinlicherweise nicht singulär. Aber es blieb doch sicher immer eine Ausnahme. Es mussten besondere Gründe im Einzelfall vorliegen. Was sind die speziellen Ursachen für die Beseitigung des Szeneneinschnitts an unserer Stelle? Wurde er primär erstrebt oder war er die Konsequenz einer andere Ziele verfolgenden Änderung des Plautus?

M. Questa: Io credo che si debba rispondere a due quesiti. In generale io tengo per fermo che Plauto *non* conosce divisione in atti come istituzione, come qualcosa, cioè, di paragonabile ai μέρη di Menandro. Soprattutto egli non conosce 'entr'actes' con significato ai fini dello svolgimento della vicenda, ad es. per ottenere 'résorption de temps' (il termine è di Andrieu e altri, tra cui la Frété). Per quanto concerne i rapporti con i modelli greci noi dobbiamo ammettere che a 'scena vuota' greca potesse corrispondere 'scena vuota' latina; a 'scena vuota' con χοροῦ μέλος, e quindi fine del μέρος del testo greco, 'scena vuota' latina (di regola, non solo senza coro, ma senza monodia del *tibicen*); e che anche tagli e aggiunte plautine creassero, eventualmente, nuove situazioni sceniche (il Δις ἑξαπατῶν è una prova). Per quanto concerne il singolo caso Δις ἑξαπατῶν-*Bacchides* si può ben pensare che Plauto abbia soprattutto eliminato scene vuote e intervalli per accelerare la vicenda e giungere ai punti di questa che più stuzzicarano la sua fantasia (come ho detto: vedi p. 204 sgg.). Io non credo che Plauto tendesse ad eliminare con particolare attenzione scene vuote ed 'entr'actes' greci (ma teniamo anche presente Leo, *Hermes* 1908 p. 311 circa *Cap.* 461-497: vedi sopra p. 215, n.2). Attendiamo, ad ogni modo, di vedere cosa ci diranno nuove scoperte di papiri. Io ho constatato un fatto, in questa commedia, che ho cercato di spiegare riferendomi agli usi della scena romana dei tempi di Plauto.

Mme Kabil: Le public de Plaute ne s'attendait pas à des « actes », mais il ne semble pas impossible qu'un certain public soit allé voir « du Ménandre », sinon à Rome, du moins en Italie grecque. Au cours du dernier siècle de la République, alors qu'on connaissait encore Plaute, certains Romains se rendaient probablement à Athènes, où Ménandre était joué !

M. Questa: Nel III e II sec. a. C. non credo che il pubblico della città di Roma — per cui Plauto scrive — andasse ad ascoltare Menandro. Certo a Roma non lo ascoltava, anche se qualche

spettatore poteva aver assistito in città greche dell'Italia meridionale o della Grecia stessa, a rappresentazioni comiche di testi della *véa* ad opera dei *τεχνῖται*. Queste, anzi, Plauto le ha viste egli stesso di sicuro, ma un conto è quello che facevano i Greci, un conto è quanto fa egli stesso. E poi: sappiamo noi forse *come* fossero rappresentati Menandro e gli altri dai *τεχνῖται* greci? Oggi molti testi classici del teatro europeo, divisi nei cinque atti creduti veramente 'classici' ed obbligatori dai loro autori (Molière o Goldoni, Racine o Alfieri), vengono rappresentati in 'due tempi'. Ricordo così uno splendido *Don Juan* di Jean Vilar, un *Avare* ancora di Vilar o l'*Oreste* di Alfieri quale lo presentò molti anni fa il Visconti. Menandro, dunque, sarà sempre stato rappresentato diviso nei cinque *μέρη* con intermezzi corali? Per i testi da leggersi il caso è diverso: il papiro del *Sikyonioides* (III sec. a. C.) mostra che Plauto poteva aver innanzi a sé copie di Menandro in cui già figurava l'annotazione *XOPOY*. Il problema, se vogliamo, si complica con la questione della rappresentazione dei testi plautini, da supporre avvenuta sino alla fine della repubblica, se Cicerone spesso allude a testi comici nelle sue orazioni; se Roscio era famoso come attore nella parte di Ballione, se a Ballione è paragonato Antonio da Cicerone nella *II Filippica* (6, 15). Considerando anche i mutamenti prosodici del latino, *come* avranno recitato Plauto?

M. Handley: I do think that Madame Kahil's question is an interesting one, especially if we think of it in terms of poets and theatrical tradition as well as in terms of audiences. After all, if we believe our traditional account, Livius Andronicus came from Tarentum, where he would have been well placed to know Greek theatrical practice; Naevius, with his epitaph *plenum superbiae Campanae*, is also someone who is likely to have known Greek plays in production as well as from copies—and both wrote tragedies as well as comedies. Moreover, might not guilds of actors, as at Tarentum, be expected to preserve theatrical tradition and possibly to pass it on to their Latin-speaking colleagues and

successors? But in general, on the elimination of act-breaks by Plautus and Terence, I find Professor Questa's discussion very satisfying, as I do on many other points.

M. Questa: Lei fa una domanda molta acuta. Certo, Livio Andronico e Nevio vengono da un ambiente o greco o vicinissimo ai Greci e quindi possono essere stati molto più sensibili alle abitudini della commedia greca, ivi compresa quella del coro. Non è chiaro per quale motivo il coro sia scomparso dalla *palliata*, ma non è meno sicuro che è scomparso. Potrebbero, forse, esserci state ragioni speciali: c'era, prima di Livio, Nevio e Plauto, una tradizione, non letteraria ma efficace, di teatro comico senza coro; in più, il χοροῦ μέλος non era connesso con l'azione, nella quasi totalità dei casi (Alessi è altra cosa), sì che si può concepire benissimo (l'ho detto prima) una rappresentazione di Menandro senza intervalli lasciati al coro. Invece i testi tragici avevano un coro che partecipava all'azione molto più direttamente, almeno fino a quell'Euripide tanto amato dalla scena romana arcaica; di contro, non esisteva una tradizione tragica nazionale (il cosiddetto teatro etrusco ha l'aria d'essere una favola, e comunque sarà stato anch'esso di origine sicuramente greca). Inoltre il coro sembra essere stato d'impaccio anche a un poeta come Ennio, se è credibile che questo poeta riservasse al coro il solo settenario trocaico (vedi però Skutsch, *Studia Enniana*, London 1968, p. 161). Del resto, abbiamo prove sicure di tragedie dei grandi Ateniesi rappresentate con coro più o meno ridotto: vedi quanto dice Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, ecc., Cambridge 1967, p. 19 n. 5. Il *PSorb* 2252 è istruttivo: è del III sec. a. C. (quasi contemporaneo di Plauto e contemporaneo di Livio Andronico e Nevio) e contiene l'*Ippolito* di Euripide senza parti corali.

M. Sandbach: I should very much like to hear Professor Questa's views on the passage in *Curculio* which is ascribed to *choragus*. Does this replace a χοροῦ μέλος in the Greek? If

so, why did Plautus abandon his usual practice of writing an undivided play?

M. Questa: La scena del *choragus* è qualcosa di eccezionale. Essa può aver benissimo sostituito un intermezzo corale (l'idea è di Leo, già ricordato rispondendo prima al collega Ludwig), ma certo non dimostra che Plauto dividesse in atti le sue commedie. La scena può trovare una sua ragione considerando che il *Curculio* è una della commedie più . . . noiose di Plauto, nel senso che essa presenta, senza rilievo particolare, i personaggi più risaputi nell'intreccio più risaputo. Plauto può aver sentito il desiderio di variare un po' il solito intreccio. In ogni caso, come nello *Pseudolus* l'intermezzo auletico, così qui la parte del *choragus* non corrisponde certo al *primo* intervento del coro. La scena ha un sapore aristofanESCO, di *παράβασις*, e probabilmente dovrebbe essere studiata in rapporto all'influenza che Aristofane ha qua e là su Plauto. Del resto niente vieta di credere che Plauto abbia adattato alle esigenze del suo teatro scene in cui il coro agiva veramente (questo però non avviene nel *Poenulus*: cfr. p. 211, n. 2) pur eliminandolo come intermezzo: sui problemi del *Curculio*, oltre a quanto detto a p. 215, n. 2 del mio 'exposé', si vedrà molto profitto la recentissima edizione di G. Monaco (Palermo 1969), per più ragioni ammirevole (utile anche il comm. di F. Bertini, Bologna 1969).

M. Handley: Among the problems in the *Δις ἑξαπατῶν* fragments which one would like to see cleared up, there is the number *TEΔ* (364) found at the foot of column II. My own inclination was to think of it as a total for verses in the act, but on any view there seem to be problems, and I wonder if anyone has arrived at an answer.

M. Questa: Nel mio *exposé* (p. 207, n. 1), esprimo chiaramente il mio imbarazzo di fronte alla nota sticometrica: esso non è inferiore a quello che ha provato Lei. Il problema non è molto diverso da quello del *Sikyoniōs* (cfr. Kassel, *Menanders Sikyonier*, *Eranos* 1965, pp. 12-13), ma, direi, è più complicato, in quanto la

cifra è, o vorrebbe essere, precisa. Si possono dare due interpretazioni: (a) la cifra rappresenta la somma dei versi dei primi *due* atti di Menandro, ma in questo caso dobbiamo supporre che Plauto abbia aggiunto molto, moltissimo al testo greco. Teniamo fermo che i versi greci corrispondenti a *Bacch.* 107 sgg. segnavano indubbiamente, in Menandro, fine del primo atto. Se diamo allora al II atto di Menandro la lunghezza media di 180 versi circa e sottraiamo da questo totale i 53 versi che in qualche modo si leggono nelle prime due colonne, restano per Menandro 130 versi circa, ai quali dovrebbero corrispondere i vv. 109-493 di Plauto, cioè 384 versi: il rapporto è del tutto insolito e poco credibile. Si può allora pensare: (b) che 364 sia la somma dei versi del *solo secondo atto* menandro. In questo caso, sottratti i 53 vv. superstiti, restano 311 versi, ai quali corrispondono i 384 di Plauto già calcolati. Questo mi sembra più facile e nel complesso preferibile come ipotesi, visto che non le si oppongono vere difficoltà, se non la inusitata lunghezza del secondo atto del modello greco.

M. Turner: The common view about stichometric letters or numbers (Kurt Ohly, *Ztschr. f. Bibliothekswesen* Beiheft 61, 1928) is that they represent the scribe's figuring of the number of lines/verses or *στίχοι* that he has copied so that he may be paid in full. It must be said that this view is a hypothesis only. Such numbers commonly appear in two forms: 1) as totals, whether of lines written on a single page (e.g. the Pierpont Morgan *Iliad*) or at the end of a book (e.g. of Homer, of Sappho, of Menander's *Sikyonios*, even a speech of Demosthenes); 2) as a running number, usually in the left margin. In the latter case, the numbers are normally rounded off to every hundred verses. There seems to be no parallel example as yet in an ancient manuscript, whether on papyrus or parchment, of a total of the number of verses in a particular section of a work. It would not, however, be repugnant to common sense or what is known of other stichometric notation to suppose that ΤΞΔ here meant "I have written 364 verses so far, and shall require to be paid for that number".

M. Ludwig: 364 Zeilen als Umfang der ersten beiden Akte bei Menander wäre an sich durchaus möglich. In der *Samia* hatten sie zusammen ungefähr diese Grösse. Beim $\Delta\lambda\varsigma \xi\zeta\alpha\pi\alpha\tau\omega\acute{\nu}$ ständen dem aber ca. 650 Verse in den *Bacchides* gegenüber. Es ist nicht zu sehen, wo und wie Plautus insgesamt 300 Verse hinzugefügt haben sollte. Vielleicht ist deshalb eher ein überlanger zweiter Akt des $\Delta\lambda\varsigma \xi\zeta\alpha\pi\alpha\tau\omega\acute{\nu}$ vorzuziehen. Auch der zweite Akt der *Συναριστῶσαι*, dem bei Plautus ca. 540 Verse entsprechen, war wohl schon bei Menander länger als gewöhnlich (dann aber von Plautus noch zusätzlich erweitert, s. oben).

M. Questa: Sono contento di vedere il collega Ludwig condividere la mia idea. Le sue cifre coincidono con le mie. Il 364 è il numero dei versi di due atti di Menandro; Plauto risponde, come Ludwig ha mostrato, con circa 650, cioè con i versi 35-525 (= 490), cui si aggiungono i 34 frammenti delle prime due (?) scene e poco più di un centinaio di versi del tutto perduti: come Ludwig dice, circa 650. Ripeto invece che credo il rapporto 364:650 (circa) del tutto ... allarmante e tale da costringerci a pericolosi voli di fantasia circa il modo di lavorare di Plauto, almeno in questa commedia. Sono grato a Ludwig per il suo prezioso riscontro con *Synaristosai* - *Cistellaria*.

M. Handley: I wonder if we are to make anything of the fact that our 364 stands at the same point as the critical signs *diple* and *coronis* to the left of the column? The question arises because one context in which we do meet exact totals for sections of a play is in metrical scholia, where the description does include references to critical signs and other "landmarks" of the text.

An example could be Schol. on Ar. *Clouds* 814: Κορωνίς ἑτέρα ὁμοία, οἱ δὲ στίχοι ἰαμβικοὶ τρίμετροι ἀκατάληκτοι οὐδ', ὧν τελευταῖοι

πρὸς πάντα τὰ δίκαι' ἀντιλέγειν δυνήσεται

ἐπὶ τῷ τέλει κορωνίς καὶ ἐξῆς τὸ χοροῦ.

At *Clouds* 889 (the point in question) we have: διπλῆ καὶ κορωνίς ἀποχωρησάντων τῶν ὑποκριτῶν· μέλος δὲ τοῦ χοροῦ οὐ κεῖται, ἀλλὰ γέγραπται μὲν ἐν μέσῳ χοροῦ, καὶ ἔπεται, κτλ.

Such a systematic description of Menander, if ever compiled, could hardly, one feels, have been of great *metrical* interest. But there may be room to keep our minds open to the possibility of a scholarly tradition of reckoning verses as well as a scribal one.

The problem, however, if we try to think of a second act (or two acts) of 364 lines based on Plautus, will partly be one of entrances and exits, will it not?

M. Questa: Io preferisco lasciare alla Sua competenza la questione delle note sticometriche, per la quale occorre, mi pare, quella specifica esperienza di papirologo che a me manca. Posso soltanto farle notare che — forse per caso — la tradizione manoscritta di Plauto conosce in un caso una nota colometrica (numero dei versi di un *canticum*): veda quanto, dopo Ritschl, osserva Leo in apparato a *Tri.* 275a circa il codice B. Si tratta forse di caso, come ho detto, ma l'annotazione sembra antica, perché A coincide con B nel dividere, in pratica, il *canticum* nello stesso numero di στίχοι, (nessuna nota colometrica è però in A). Ciò conferma tuttavia quello che Lei dice, perché per Menandro non si poneva il problema di scrivere e computare gli στίχοι di parti liriche dalla complessa disposizione ἐν εἰσθέσει ed ἐν ἐκθέσει. Per quanto concerne le entrate e le uscite dei personaggi, io penserei che un numero lungo di versi come 364 potrebbe facilitare le cose. Sembra essere legge che un personaggio, uscito ad un certo punto, non possa ritornare che nell'atto seguente (di Menandro o altro testo greco; per i Latini il problema non esiste poiché non conoscono atti). Ma il papiro ci mostra (v. 30) Demea-Nicobulo già di ritorno dal foro-agerà nel corso del secondo atto. D'altro canto io credo con Lei (l'ho detto nel mio exposé) che l'uscita di scena per il foro-agerà di Demea-Nicobulo in *Bacch.* 348 sia di Menandro e non di Plauto. *Bacch.* 107-109 riproducono, con i debiti adattamenti, la fine del primo atto di Menandro, nel quale

non si vede assolutamente come potesse comparire Demea-Nicobulo. Questi, infatti, esce di casa, comparendo in scena per la *prima* volta in *Bacch.* 235 (le sue sono, chiaramente, tipiche parole di autopresentazione di un personaggio), dunque già nel corso del secondo atto del modello greco. Stando così le cose, noi dobbiamo ammettere, almeno per il momento, che uno stesso personaggio potesse uscire di scena (annunciando l'uscita: *Bacch.* 348) e ritornarvi (*Δις ἑξαπατῶν* v. 30) nel corso dello stesso atto. La legge è dunque infranta? Parrebbe di sì, ma l'infrazione può essere giudicata tanto più tollerabile se l'atto è lungo, come è almeno lecito supporre fosse il secondo del *Δις ἑξαπατῶν*.

M. Handley: It is true that from the present state of the text one cannot be certain where the old man is coming from at *Δις ἑξαπατῶν* 30. At 89 f. in the new Act, it does seem that we have him going to the market with the words ταῦ[τ'] ἄπειμι πρὸς ἀγορὰν / [πρ]άττ[ων· ὅ]τι πράττης (-εις P) ἄ[λ]λο δέδοται τοῦτό σοι, and hence it is very likely that he is returning from there at the point represented by 768 ff. of *Bacchides*. Professor Questa must, I think, be right to recognize Plautine alteration at 768-769; and the following encounter with Syros-Chrysalus is interestingly parallel with the encounter with Sostratos-Mnesilochus (so far as one can follow it) at *Δις ἑξαπατῶν* 30-63—both, as it seems, on return from the market. It may then be that comic capital was made of the old man's repeated excursions, and that he is allowed—perhaps exceptionally in this play—the licence of going and coming back within the Act. The idea of an Act-break after the point represented by 384 has been supported on the ground that Lydus needs to fetch Philoxenus from off-stage between there and 405; but however little we trust the detail of the intervening monologue by Mnesilochus as a guide to the original, it is possible to imagine something like it which would resolve any apparent improbability in Lydus' movements.

M. Questa: Sono felice di vedere che Lei approva la mia ipotesi circa i vv. 768-769. Possiamo allora credere che Demea-

Nicobulo, in Menandro, tornasse dall' ἀγορά al principio del quarto atto e che incontrasse Siro-Crisalo davanti a casa propria. Il mutamento di situazione, quindi, è opera di Plauto, a ciò costretto dal contenuto dei suoi vv. 520 sgg.

M. Handley: Plautus' *uos me sequimini*, *Ba*, 525, suggests that in adding a retinue of slaves, he imagined the scene differently from Menander. I wonder if Professor Questa has a view of this? If he is right that at *Bacchides* 107 ff. Plautus followed Menander's words, but used them in a different function, we might think that he was doing the same with the repeated ἀκούθει of the Greek here.

M. Questa: La *pompa* che accompagna Sostrato-Mnesiloco può non essere un problema: o le comparse attendevano un po' appartate che il dialogo e poi il monologo finissero (il pubblico, in sostanza, li dimenticava nel frattempo), oppure Plauto si è ricordato solo alla fine della scena di un particolare del Δις ἑξαπατῶν e l'ha riprodotto più o meno alla lettera con la solita disinvoltura. Con Demea-Nicobulo ha fatto di peggio: talvolta si potrebbe concordare con Orazio!