

Leonardo Fiorentini

Perplexità drammaturgiche di Orazio (Ep. II 1, 79s.)

Abstract

Horace expresses with the nexus *crocum floresque* a critique of Atta's dramaturgy, because he has introduced excessively realistic elements, real *mimica*, in his comedies.

Orazio esprime col nesso *crocum floresque* una critica alla drammaturgia di Atta, perché ha introdotto elementi eccessivamente realistici, veri e propri *mimica*, nelle sue commedie.

Nell'epistola di apertura del secondo libro¹ Orazio affronta un tema augusteo per eccellenza, il ruolo della poesia e del poeta nel proprio tempo, nella convinzione che la poesia possa e debba riappropriarsi di un ruolo che ha avuto nella Roma arcaica – con risultati scadenti secondo Orazio – e in Grecia – con ottimi risultati, sempre nell'ottica del Venosino². Orazio intraprende pertanto una precoce *querelle* dei moderni con gli estimatori coevi degli antichi: stigmatizza, fra le altre cose, il gusto arcaizzante espresso dal popolo, propenso, a quanto si legge, a tributare il proprio plauso agli autori delle generazioni precedenti, non tanto per un sincero apprezzamento nei confronti della letteratura e della drammaturgia *d'antan*, ma sulla base di un pregiudizio verso quella coeva, come polemicamente osserva in forma interlocutoria all'inizio del componimento (vv. 36-38): *scriptor abhinc annos centum qui decidit, inter / perfectos veteresque referri debet an inter / vilis atque novos?* Ribadisce lo stesso concetto poco oltre (vv. 76-78): *indignor quicquam reperi, non quia crasse / compositum inlepideve putetur, sed quia nuper, / nec veniam antiquis, sed honorem et praemia posci*, non senza aver passato in rassegna (vv. 50-62) svariati poeti latini delle generazioni precedenti, specialmente drammaturghi, in un confronto infine (v. 62) avvilente coi loro modelli greci³. L'attenzione di Orazio si sofferma quindi su Atta, l'autore di *togatae*⁴ peggio conservato e per certi versi oscuro⁵ (vv. 79-82):

¹ L'epistola risale al 14 o al 13 a.C.

² Cf. FRAENKEL (1957, 383-99); BRINK (1963, 193).

³ Il confronto con la grecità attraversa tutta l'epistola, un po' come tutta la produzione di Orazio, tanto che non c'è necessità di esempi. Basterà segnalare che si tratta dell'epistola in cui il poeta sentenzia (vv. 156-59): *Graecia capta ferum victorem cepit et artis / intulit agresti Latio. sic horridus ille / defluxit numerus Saturnius et grave virus / munditiae pepulere; sed in longum tamen aevum / manserunt hodieque manent vestigia ruris*.

⁴ La *togata* è un versante dell'esperienza teatrale latina poco frequentato, se si considera che, a parte la raccolta ancora affidabile di RIBBECK (1898³, 157-266), esistono solo due edizioni critiche, una curata da Daviault nel 1981 – che raccoglie i frammenti dei tre poeti maggiormente noti (Titinio, Afranio e Atta) e

*recte necne crocum floresque perambulet Attae
fabula si dubitem, clament periisse pudorem
cuncti paene patres, ea cum reprehendere coner,
quae gravis Aesopus, quae doctus Roscius egit.*

L'elemento più complesso della pericope consiste nell'espressione dei vv. 79s., in quanto è oggetto di discussione il senso di *recte necne crocum floresque perambulet Attae / fabula*, e di conseguenza le ragioni delle perplessità in Orazio. Difficili sul piano esegetico dovranno dirsi il senso generale dell'espressione e, nel dettaglio, l'inedito nesso *crocum floresque* in relazione al teatro.

Si può cominciare da *perambulet*, per il quale Brink (1982, 127), nel suo ampio commento all'epistola, con aggiornata sensibilità, rimanda fra gli altri al caso famoso e sempre oraziano di Lucilio (*Sat.* I 4, 11): *cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles*, per ribadire l'inclinazione di Orazio a definire poeti e opere in modo «often highly metaphorical and graphic» (*ibid.*)⁶. E non per primo, ma sulla scia di illustri predecessori però non menzionati, Brink ritorna⁷ all'evocazione oraziana di Plauto in questa stessa epistola, dove del commediografo sarsinate si ricorda come la *fabula cadat an recto stet ... talo* (v. 176)⁸, nel disinteresse dello stesso Plauto, intento a comporre commedie per far soldi⁹. Quanto ad Atta in Orazio, Brink (*l.c.*) osservava sulla base di *Carm.* IV 5, 17 come verisimilmente in Orazio il verbo (*per*)*ambulare* indichi un incedere lento, perché nel menzionato passo lirico si legge *tutus bos etenim rura perambulat*. Aggiungerei che con *perambulare* si indica per lo più un andamento la cui direzione è piuttosto soggetta al caso (cf. *e.g.* Plin. *Iun.* VIII 20, 3, 4) o a volubilità (cf. *e.g.* Plaut. *Most.* 809, Catull. 29, 7). Da notare, infine, come l'impiego metaforico sia rarissimo, confinato a pochi esempi fra cui vale la pena di segnalare Ov. *Ep.* 9, 135

due adespoti – e una approntata da Guardì nel 1985, però parziale in quanto il completamento restava affidato a un secondo e mai pubblicato studio su Afranio. Dall'edizione di Ribbeck non si segnalano nuove acquisizioni, nonostante il tentativo di DINGEL (1973) di assegnare ad Afranio il *P. Hamb.* 167, giudicato poco convincente (cf. JOCELYN 1982, 154). Che con *togata* si individui la commedia di ambientazione romana appare fuor di dubbio (cf. da ultima MANUWALD 2011, 156s. n. 93), sebbene resti concorrenziale l'uso, per lo più erudito, di *tabernaria fabula* anche a causa di un impiego di *togata* per qualunque *fabula* propriamente romana, comica o tragica. Come ha ribadito, tradizionalmente, la Manuwald (2011, 157), *palliata* e *togata*, «in those systems, [...] correspond to each other in types of plot and rank of characters, while they are distinguished by their respective Greek or Roman settings and personages». Sempre sulla *togata* va segnalato lo studio esaustivo, ma in parte datato, di NEUKIRCH (1833), dove egli aveva contestualmente editato i frammenti a lui noti dei vari commediografi.

⁵ È nota la data di morte, fissata da Girolamo al 77 a.C., limite che ne fa il più giovane rappresentante della *togata* rispetto alla triade superstite (cf. WELSH 2011).

⁶ Brink (*ibid.*) rimanda anche a *Sat.* I 10, 4s., e si vedano i vv. 1s.: *nempe inconposito dixi pede currere versus / Lucili*.

⁷ Il parallelo fu sfruttato già da vari studiosi e specialmente da Crusius, però non ricordato da Brink.

⁸ Per questa immagine cf. *infra*.

⁹ Poco prima aveva sentenziato come il poeta sarsinate *non adstricto percurrat pulpita socco* (v. 174), con un'immagine di movimento.

(*frigus perambulat artus*), a evocare il brivido che percorre le membra di Deianira, secondo una memoria saffica; e lo stesso Hor. *Epod.* 17, 40, nella malevola palinodia di Canidia (vv. 39s.), dove il verbo segnala un moto fra gli astri: *tu pudica, tu proba / perambulabis astra sidus aureum*. Nel riconsiderare l'espressione di Orazio anche alla luce dei riferimenti oraziani a Plauto della medesima epistola, Brink (1982, 127) si risolve quindi a dichiarare: «what precisely these verbs convey ... is unknown». E se questa opzione di Brink è provvisoriamente condivisibile, dal momento che non si può circoscrivere nel dettaglio ciò a cui Orazio rivolge esattamente la propria attenzione critica, si potrà perlomeno acquisire che *perambulare* concorre assieme al resto dell'espressione, riconosciuta già dagli antichi come difficile, a delineare qualche aspetto della produzione del commediografo sgradita a Orazio, coerentemente col suo programma estetico.

E al verbo *perambulare* andrà collegato il *cognomen* Atta, prontamente sfruttato da Orazio: già il Lambinus nel 1561 (ricavo la notizia da Brink 1982, 126) individuava un *pun* attivato dal verbo in relazione al *cognomen* del drammaturgo, ipotesi suffragata grazie a quanto conservato da Paolo Diacono, nell'epitome di Festo (11, 17-19), a sua volta compendio di Verrio Flacco. Nello spiegare l'epiteto *Atta*, Paolo Diacono registra: *Attae appellantur qui propter vitium crurum aut pedum plantis insistunt et attingunt terram magis quam ambulant, quod cognomen Quinctio poetae adhaesit*. Si può ipotizzare che la notizia qui contenuta risalga, se non proprio *recta via*, all'inizio del I sec. d.C., dunque all'età in cui visse Verrio e non all'età, ancorché incerta ma successiva, di Festo: ciò agevola l'ipotesi sempre di Brink (1982, 126), secondo cui Orazio e i suoi lettori contemporanei «will have been aware, without learned assistance, that the meaning of the *cognomen* Atta contributed to the punning»¹⁰. Se ne potrebbe ricavare, pertanto, che il *cognomen* rimandi a un difetto fisico di Atta che ne determinava, forse, la camminata reale; ma ciò che va maggiormente preso in considerazione in questo caso è che il *cognomen* è servito a Orazio non solo per fare un gioco di parole ma per definire l'*allure* poetica e drammaturgica dell'autore di *togata*. Sarà questo l'elemento più significativo, soprattutto in considerazione del soggetto del verbo, che è *fabula* e non il poeta, come se la caratteristica somatica svelata nell'onomastica del commediografo si fosse tradotta in una cifra stilistica, ancorché non chiara, del suo prodotto poetico¹¹. E del resto, se il gioco di parole si fosse limitato a

¹⁰ Stando a CONWAY (1897, 224), *Atta* sarebbe una glossa osca non riconducibile a una qualche tribù specifica.

¹¹ Meno utile, per l'esegesi di *perambulet*, quanto si ricava dalla successiva ipotesi che della parola *atta* fornisce sempre Paolo Diacono (la sua fonte), allorché chiarisce (11, 20): *attam pro reverentia seni cuilibet dicimus, quasi eum avi nomine appellemus*, in quanto (13, 1) *atavus, quia atta est avi, id est pater, ut pueri usurpare solent*. WELSH (2011, 147), dopo aver ricordato come della *gens Quinctia* nessun altro è noto col *cognomen* Atta, ipotizza cautamente che «it seems just possible that the name was acquired after a long life». L'ipotesi di Welsh è suggestiva, ma poggia su elementi meno certi di quelli del *pun* su cui

colpire l'anomalia fisica di Atta, esso sarebbe stato poco efficace, considerato che Atta era morto da oltre sessant'anni al momento della probabile composizione dell'epistola¹². E in prospettiva di una sorta di reviviscenza metaforica operante in questo passo, meglio si chiarisce il senso di *recte*, che avrà diversi e compresenti significati come illustrato da Brink¹³; così si può giustificare la presenza di *necne* in quanto antifrastico rispetto all'espressione per cui qualcuno o qualcosa, un po' impropriamente, *recte perambulat*. Le ragioni dei dubbi di Orazio, tuttavia, rimangono poco precisabili, poiché non si coglie se ci siano motivazioni specifiche per le quali la *fabula* (una *fabula*?) di Atta sia di dubbio gusto per il classicismo oraziano.

Credo si possa suggerire che una possibile spiegazione dei dubbi estetici di Orazio su Atta risieda precisamente in *crocum floresque*. L'espressione, di fatto un *hapax*, non è certo sconcertante sul piano dei significanti, ma è nuova sul piano dei significati in quanto costituisce un'immagine inedita in ambito teatrale. Acceso forse già da Acrone, e rilanciato da Porfirione, il dibattito sul senso preciso dell'espressione *crocum floresque* ha coinvolto gli studiosi moderni, orientati per lo più (cf. *infra*) a conferirle un valore generale, nonostante il riconoscimento della sua forma sofisticata. Ed è da segnalare che, in quel che resta dell'esegesi antica e tardoantica, solo *crocum floresque* nel v. 79 è oggetto di vaglio:

1. Porph. *Attam in fabula quae inscribitur Materterae ita florum genera enumerasse ut reprehendus sit ob nimiam loquacitatem*¹⁴;
2. Ps.-Acr. *hoc est: in scaena recepta sit, ubi flores sparguntur, vel quia est Attae fabula, quae Matertera inscribitur, in qua flores enumerat (ΓαV)*;
3. Comm. Cruq.¹⁵ *quae inscribitur Matertera ... id est in scaena recepta sit quae floribus et croco spargitur*.

Si direbbe che la sistemazione che si trova negli scolî ricompresi nel materiale dello Pseudo-Acrone, in qualche modo, possa adombrare la situazione più antica

Orazio ha costruito i versi di questa testimonianza, né va trascurato che Paolo Diacono riferisce al *cognomen* del poeta solo la pericope 11, 17-19. DAVIAULT (1981, 48), pur non trascurando l'ipotesi suggerita dall'esegesi antica (*ibid.* n. 1) ipotizza anche che il *cognomen* potrebbe essergli derivato da una sua precedente professione di mimo (*planipes*), ciò che appare non verificabile.

¹² Cf. n. 1.

¹³ In relazione al verbo può indicare "dritto", creando così una sorta di antifrasi col *cognomen* del poeta; oppure "stabilmente" (cf. v. 176 *recto ... talo*); o anche "elegantemente", detto della composizione.

¹⁴ Non mi risulta sia stato notato che in tal modo interpretava il verso, però poeticamente, Petrarca in *Buc. X 202s.*: si tratta probabilmente di una delle giunte del 1364-1365, che il *Commentator Laurentianus* chiosava in questi termini: «Acta poeta, qui describit de natione florum eqs.», sulla scorta dell'esegesi antica.

¹⁵ Non è il caso di entrare qui nel dibattito valore da attribuirsi a queste note distrutte nell'incendio dell'abbazia di Blandigny nel 1566 ed editate da van Cruicke nel 1578 (Antwerpen), che le aveva collazionate. Certamente alcune di esse restano riconducibili a materiale inequivocabilmente antico. Nel caso in esame, forse non vale la pena di riportare la nota del *Commentator*, però essa fu sfruttata da CRUSIUS (1892) che evidentemente non conosceva tutte le versioni dello Pseudo-Acrone.

dell'esegesi oraziana con la presentazione di due interpretazioni difformi, recuperate separatamente in Porfirione e nel cosiddetto *Commentator Cruquianus*, la cui tradizione non è verificabile (cf. n. 15).

Come ha osservato fra gli altri Brink (1982, 126), una delle spiegazioni offerte dallo Pseudo-Acrone si riferirebbe all'abitudine romana di spandere profumi nei teatri, abitudine certamente nota anche in età tardo-antica per la sua vasta attestazione (cf. e.g. Mart. V 25, 7s. *rubro pulpita nimbo / spargere et effuso permaduisse croco*); non paiono esserci invece elementi che suffraghino l'ipotesi di una parallela tendenza a cospargere di fiori le scene (cf. opportunamente Brink *o.c.* 127). La spiegazione di Porfirione fu liquidata da Crusius (1892, 68), il cui autorevole parere singolarmente manca nei vari commenti oraziani che pure non paiono dar credito all'ipotesi dell'enumerazione, però presentata con certezza da Porfirione. Dopo aver liquidato Porfirione, sulla scia di Ribbeck, Crusius osservava come «*fabulam perambulare verba non ad certum quendam locum spectare, sed ad actionem scaenicam, vel ex eo consequitur, quod v. 82 praedicatur de Aesopo et Roscio*». Lo studioso preferiva quanto si legge nelle note che si ricavano nella *princeps* del *Commentator Cruquianus*: pertanto, dopo aver richiamato con qualche favore l'esegesi moderna di Ribbeck¹⁶, osservava: «*crocum floresque recte perambulare ita si explicetur, ut sit plausu excipi vel probari, totus locus sibi constet*» (p. 69). Si tratterebbe dunque di un'immagine che vuol adombrare il successo, e che certamente ha numerosi paralleli, ovviamente segnalati da Crusius (cf. p. 69), tuttavia non pienamente probanti perché non hanno a che vedere col teatro, dove l'idea del successo è espressa piuttosto col verbo *stare*, come si ricava dal v. 176 di questa epistola (cit. *supra*), nonché da Don. ad Ter. *Hec. prol. I, ad Phorm. prol. 9s.* Nel proseguire con la propria indagine, Crusius ribadiva come di fatto *crocum floresque* costituisca una metonimia per il teatro (*ibid.*), sicché il verso oraziano andrebbe inteso in definitiva con *rectone talo percurrat pulpita theatri Attae fabula necne*, con un'elegante parafrasi, allusiva per così dire, del passo in cui Orazio parla di Plauto (cf. v. 176, cit. *supra*).

Non pare, tuttavia, che l'esegesi di Crusius, intesa a precisare quella antica rappresentata da parte delle parole che si trovano nello Pseudo-Acrone (a Crusius forse non tutte note, cf. n. 15) e dal *Commentator Cruquianus*, sia del tutto soddisfacente: la prima parte della spiegazione dello Pseudo-Acrone (quindi del *Commentator Cruquianus*) risulterebbe troppo angusta, se Orazio avesse definito in tal modo semplicemente la scena, poiché l'espressione *crocum floresque* semplice non è, come non lo è la scelta del nesso *recte necne ... perambulet*; quanto all'esegesi promossa da Porfirione e presente in una delle proposte avanzate nello Pseudo-Acrone (perché già in

¹⁶ Così RIBBECK (1887, 205): «obwohl Horaz sie nicht für salonfähig hielt und nicht passend fand, dass ihr Duft sich in die Wohlgerüche der blumengeschmückten eleganten Bühne des damaligen Rom mische».

materiale precedente a Porfirione?), cioè che in una commedia ben specificata (*Meterterae* o *Matertera*) Atta avesse inserito un'enumerazione di fiori dagli intenti fin realistici e dai risultati poco entusiasmanti, non si può dir nulla di sicuro. Certamente essa può essere in parte autoschediastica, ma è possibile che un qualche elemento utile all'esegesi possa comunque esservi presente, ad esempio l'idea dell'enumerazione. Se la spiegazione di Porfirione fosse invece corretta, ne conseguirebbe che la comprensibilità dell'immagine per il pubblico di Orazio fosse un requisito necessario. Quanto all'affermazione per cui Orazio alluderebbe a una commedia di cui è noto il titolo, essa non può esser confermata in assenza di altri indizi, ma non può neppure esser esclusa per le stesse ragioni. Da segnalare però che con *fabula* Orazio, a quel che si legge, non intende opere specifiche. Tuttavia, in mancanza di oggettive prove che dissuadano dall'accogliere le ipotesi dei commentatori oraziani antichi, l'esegesi scoliastica non può esser liquidata *sic et simpliciter* come inaffidabile¹⁷.

Si possono riprendere, provvisoriamente, due dati certi ed evidenti, utili probabilmente a tentare di chiarire le questioni di fondo della pericope: cosa significa esattamente *crocum floresque*, e perché Orazio ha coniato questa espressione per delineare la drammaturgia di Atta? Innanzitutto, va ribadita la rarità dell'espressione *crocum floresque*; e poi il fatto che dalle parole di Orazio si coglie rigorosamente come il pubblico, con un gusto rozzo e superato per i canoni oraziani (cf. vv. 80s. *clament periisse pudorem / cuncti paene patres*), avesse apprezzato le commedie di Atta¹⁸.

Non è stata considerata un'ipotesi di Brink (1982, 127) avanzata *en passant* e senza troppa convinzione. Nel commentare *crocum floresque* di Orazio, lo studioso osservava: «the question can be raised but hardly answered whether this is a reference to the *Ludi florales*». I *Ludi florales* furono *festivals* che ricevettero un'organizzazione stabile nell'età repubblicana: si dovrà risalire al 238 a.C.¹⁹ al fine di circoscriverne una forma embrionale, quando gli edili della plebe²⁰ L. e M. Publicii Malleoli dedicarono un tempio a Flora sull'Aventino, vicino al Circo Massimo, e ne istituirono i giochi. Questi *ludi* notoriamente ospitavano spettacoli di mimi, almeno dal 173 a.C.²¹, e dunque ai

¹⁷ L'esegesi di DAVIAULT (1981, 259) è orientata a considerare il passo di Orazio una critica a «une reprise de la pièce à son époque», in quanto Orazio non si orienterebbe contro alcuni espedienti drammaturgici di Atta, ma contro i recenti riallestimenti di Atta, in particolare contro «la nouvelle costume d'arroser la scène de safran et de fleurs». A sostegno di questa ipotesi richiama Lucr. II 416, la cui cronologia però rimonta ad appena una generazione successiva ad Atta.

¹⁸ Non si può dire con la stessa sicurezza di Crusius che le *star* del periodo tardo repubblicano, Esopo e Roscio, presero parte alle commedie di Atta, perché dal solo testo di Orazio ciò non appare certo anche se probabile (cf. MANUWALD 2011, 88s.; GUARDÌ 1985, 20).

¹⁹ Si veda BERNSTEIN (1998, 206-23).

²⁰ Sul ruolo degli edili cf. anche *infra*.

²¹ Non risulta però chiaro da quando ai *Ludi florales* vennero chiaramente associati i mimi (cf. Val. Max. II 10, 8). Ovidio (*Fast.* V 331-34, 347s.) spiega l'associazione a Flora, venerata in quelle occasioni, con un'ipotesi rifiutata da Lattanzio (*Div. Inst.* I 20, 5-10).

mimi furono generalmente associati. Va chiarito però che i mimi non furono confinati ai soli *Ludi florales*, ma avevano una propria collocazione anche in altre occasioni, certamente nel periodo tardo-repubblicano, allorché sostituirono le *Atellanae* come dramma di chiusura in varie occasioni spettacolari²². Tuttavia, sono stati i *Ludi florales* quei *festivals* che più si configurarono come cornice festiva dei mimi. Tentativamente, si potrebbe dunque suggerire che in *crocum floresque* Orazio abbia compresso più significati in un significante, e abbia voluto stigmatizzare elementi presenti nei drammi di Atta estranei a una buona commedia, derubricando provocatoriamente questi tratti stilistici a elementi per certi versi inclini al mimo, o almeno, e più in generale, ai *mimica*, cioè a quella forma di realismo che in qualche maniera caratterizzò il teatro romano, quel medesimo realismo adombrato del resto fiduciosamente nell' esegesi di Porfirione, quando l'erudito dice che nella commedia *Materterae* Atta si è prodotto in un'enumerazione di fiori.

In un passo meritatamente celebre, nel commentare la versione che della *Collana* di Menandro restituì Cecilio Stazio, Aulo Gellio (NA II 23) chiosa: *quae Menander praeclare et apposite et facete scripsit, ea Caecilius, ne qua potuit quidem, conatus est enarrare, sed quasi minime probanda praetermisit et alia nescio qua mimica inculcavit et illud Menandri de vita hominum media sumptum, simplex et verum et delectabile, nescio quo pacto omisit*. Di questo giudizio Gentili (2006², 63s.) ha segnalato come con *mimica* l'erudito intendesse non già elementi peculiari del mimo, quanto «qualsiasi comportamento che si configuri come imitazione caricaturale di un fatto o di una persona atta a suscitare l'ilarità di un pubblico»²³. Aulo Gellio si soffermerebbe, pertanto, su elementi (eccessivamente) realistici²⁴, rispetto ai quali l'attore fu magari

²² Cicerone, in una lettera del 46 a.C., parla di questa prassi come di un fatto diffuso (*Fam.* IX 16, 7).

²³ Sempre Gentili ha difeso, al v. 5 del noto canone di Volcacio Sedigito, *mimico* alternativo a *comico*, in relazione a Cecilio (*Caecilio palmam Statio do mimico*), esattamente come stampa ora BLÄNSDORF (2011)⁴.

²⁴ Al fine di chiarire il passo di Gellio, si può inoltre tener presente come l'erudito si limitasse a una fruizione libresca dei copioni, dunque rivolta al solo testo verbale. L'esempio più eclatante è certamente la satira drammatica (Liv. VII 2, 6s. *vernaculis artificibus, quia ister Tusco verbo ludio vocabatur, nomen histrionibus inditum; qui non, sicut ante, Fescennino versu similem incompositum temere ac rudem alternis iaciebant sed impletas modis saturas descripto iam ad tibicinem cantu motuque congruenti peragebant*), diversa da quel che si può capire da quella letteraria di Ennio e Lucilio, pur sempre arcaica ma non spettacolare (cf. MANUWALD 2011, 33). Pertanto, alcuni tratti di realismo della recitazione saranno stati ricavati da Gellio direttamente dal testo verbale, come non manca di notare Gentili, allorché ha messo in luce la sequenza di Cecilio *ita plorando orando instando atque obiurgando me optudit* (150 R.³), che non c'è nell'antecedente greco. E realistico dovrà dirsi l'innesto del tratto dell'alito cattivo della moglie nel testo latino (161 R.³), anch'esso del tutto assente nell'antecedente menandro. Del resto, già Aristotele, nel riportare le disavventure occorse in scena all'attore Callipide, aveva riferito come questi fosse stato apostrofato dal più anziano collega e rivale Minnisco con l'epiteto "scimmia", in quanto *λίαν υπερεβάλλοντα* (*Poet.* 1461b 34), cioè perché aveva esagerato nell'imitazione (sembra essersene ricordato Lucian. *Salt.* 81, come notò già HERMANN 1802, *ad l.*).

indotto dal canto, che in latino ha sostituito il piano trimetro giambico²⁵.

È ormai un dato riconosciuto che non sempre siano ben distinguibili elementi tipici di uno dei generi che rientrano nel versante ‘comico’ dello spettacolo rispetto a generali andamenti della tradizione farsesca. A questa acquisizione condivisa²⁶ contribuisce del resto anche l’epistola di Orazio: per riprendere il passo già richiamato in cui Orazio critica la drammaturgia di Plauto, non si potrà trascurare l’identificazione²⁷ dei parassiti plautini con Dossenno (v. 173 *quantus sit Dossennus edacibus in parasitibus*), dunque con un personaggio peculiare di una forma di spettacolo popolare e comico propriamente italica, come dire che Orazio «intended to indicate that Plautus is so careless that he does not present a proper palliata parasite, but rather an Atellana character»²⁸. E altrettanto acquisito si potrà ritenere il fatto che il teatro romano ha avuto elementi inclini alla spettacolarità sin dagli esordi, elementi criticati già da Lucilio e tuttavia sempre più diffusi al punto di esser severamente censurati dagli intellettuali del periodo tardo-repubblicano (cf. e.g. Cic. *Fam.* VII 1, 2) e augusteo, fra cui lo stesso Orazio, specialmente in questa epistola (vv. 187-207). Si potrebbe dunque ipotizzare, provvisoriamente, che ad atteggiamenti stilistici di tal genere si rivolgano le perplexità di Orazio verso la produzione di Atta.

Dai pochi frammenti superstiti del commediografo si direbbe che Atta abbia coltivato un qualche interesse, per così dire metateatrale, nei confronti dei *festivals* romani, come paiono suggerire i titoli *Aedilicia* e *Megalensia*²⁹. E per stare ai titoli, poi, non andrà trascurato che quello della sua commedia *Aquae caldae*³⁰ fu titolo anche di un mimo di Laberio, titolo che non ha riscontri nella produzione comica latina. Proprio negli *Aedilicia* (1 R.³), e non a caso forse³¹, si trova un riferimento ai mimi (*daturin estis aurum? exultat planipes*): riferimento che è esplicito nel termine *planipes*, presente, in poesia, in un anonimo frammento di *togata* (IV R.³ *quisnam iste torquens faciem planipedis senis?*)³² e in Iuv. *Sat.* 8, 191 (*planipedes audit*

²⁵ Va da sé che il passaggio a un canto a solo, peraltro elaborato sul piano metrico-ritmico (cf. QUESTA 1984, 397: ma il lavoro risale in una prima versione al 1974), non può esser giudicato un tratto stilistico che avvicini la *performance* a una generica e astratta nozione di realismo, tanto più a fronte del carattere λεκτικόν del trimetro (cf. Arist. *Poet.* 1449a 24): ma al canto il pubblico romano era certamente abituato, se si pensa, di nuovo, alle forme autotone e antiche di spettacolo, come ad alcuni tratti comuni e indistinti fra i generi quale inclinazione intrinseca al teatro latino e non quale scelta poetica. A ciò va aggiunto, come osserva Gentili, il fatto che il canto «permetteva agli attori virtuosi di conferire un carattere più spiccatamente mimetico alle loro esecuzioni» (p. 65), come si ricava da Arist. *Probl.* 19, 15.

²⁶ MANUWALD (2011, 345).

²⁷ Significativamente, non l’associazione.

²⁸ MANUWALD (2011, 233).

²⁹ Anche Afranio compose una commedia dal titolo *Megalensia*, di cui restano due versi (219s. R.³) tràditi da Nonio (515, 12), su cui non si registrano dubbi di attribuzione.

³⁰ Così nella tradizione manoscritta, con una forma popolare in luogo dell’atteso *calidae*.

³¹ I magistrati che istituirono i *Ludi florales* furono appunto gli edili della plebe (vd. *supra*).

³² Assente nell’edizione di Daviault, senza spiegazioni, ma forse perché il testimone non dichiara che si

Fabios eqs.). Tutto ciò non basta a dimostrare che esistessero tangenze fra le commedie di Atta e il mimo, ma la distribuzione scarsa di *planipes* sembrerebbe adombrare qualcosa di più di un generico interesse.

Rispetto ai più generici *mimica*, non escluderei che fra essi vadano ricompresi anche alcuni aspetti eruditi, peculiari della poesia drammatica romana: avanzerei una simile ipotesi in quanto alcuni tratti di questo tipo sono una concessione al realismo. Per Atta basterebbe segnalare che egli dedicò, da quel che si coglie dai frammenti, una qualche attenzione ad elementi eruditi: in 15s. R.³ si trovano un aggettivo raro e qualche attenzione onomastica (*nucemque Thasiam adde et favum quantum libet*); inoltre, una discussione sul nome del primo mese dell'anno e sull'antico calendario romano è in 18 R.³ *annum novum voluerunt esse primum mensem Martium* e 19s. R.³ *maiores Martium / primum habuerunt*. Nell'impossibilità, pertanto, di chiarire se lo scolio di Porfirione (quindi dello Pseudo-Acrone) al luogo di Orazio, in cui si richiama l'enumerazione di fiori (cf. *supra*), sia fededeigno, si può comunque segnalare che ciò avrebbe una sua coerenza stilistica con quanto emerge dai frammenti appena considerati.

I versi di Orazio in questione (*recte necne crocum floresque perambulet Attae / fabula si dubitem*) saranno innanzitutto da annoverarsi fra le testimonianze su Atta all'interno di una futura edizione critica, quale che sia l'interpretazione che si dà dell'immagine inventata da Orazio. Quanto all'immagine stessa, ritengo che essa sia una sofisticata costruzione in cui oltre il livello più superficiale è possibile circoscrivere altri significati. La commedia di Atta che *recte necne* si aggira fra croco e fiori sarà da valutare assieme a quella delineata, sempre da Orazio e sempre in questa epistola, per la commedia di Plauto che cade o resta in piedi *recto talo* (v. 176 cit.). Se la commedia plautina nelle parole di Orazio apparirà contaminata, per così dire, da elementi dell'*Atellana* preletteraria (vv. 173s. cit.), cioè anche da quei diffusi *mimica*, che Aulo Gellio stigmatizzerà in Cecilio Stazio nell'implacabile confronto con Menandro, qualcosa di simile potrà esser ipotizzato per Atta. Sono tutti elementi realistici, lasciati dell'antica tradizione italica, e presenti, da quel che si coglie dalle fonti e certamente da quanto suggerisce nel corso dell'epistola lo stesso Orazio, in varie forme di spettacolo comico e più in generale nella poesia, non solo drammatica e non solo comica³³. Per Atta, nello specifico, l'inedita immagine della commedia che s'aggira *crocum floresque* può essere riferita alla drammaturgia di un poeta che ha avuto un'eccessiva indulgenza verso questi *mimica*, magari evocati e suggeriti proprio da *crocum floresque* per richiamare i *Ludi florales*, i *festivals* dei mimi, cioè spettacoli volgari per eccellenza³⁴.

tratta di un frammento comico (Quint. *Inst.* V 11, 24).

³³ Saranno i *vestigia raris* che si manifestano, secondo Orazio (cf. n. 3), ancora ai suoi tempi, nonostante la presenza ormai consolidata nel Lazio delle arti greche. Cf. il pionieristico RIBBECK (1887, 205).

³⁴ Come mi fa notare Angela M. Andrisano, forse la stessa allusione al croco, oltre al significato primario a indicare il profumo (cf. *supra*), può essere in qualche modo un elemento che richiama alcuni aspetti

Orazio può aver così operato un richiamo a gusti spettacolari presenti nella produzione comica di Atta e volti all'intrattenimento, dunque spiacevoli al poeta *emunctae naris*, pienamente moderno in quanto, programmaticamente, grecizzante.

spettacolari e per di più popolari del teatro, come sembrerebbe per certi versi ricavarsi dal successivo Apul. Ap. 13,19 *si choragium thymelicum possiderem, num ex eo argumentarere etiam uti me consuasse tragoedi syrmate, histrionis crocota, orgia, mimi centunculo?*. Forse non per caso il mimo fu uno degli ultimi generi che in un qualche modo divennero letterari, con la peculiarità della presenza in scena, non occasionale, di attrici. Ci si può chiedere se quello delle attrici nel mimo romano sia un tratto performativo che ha già qualche elemento embrionale nelle influenze sicule sul mondo greco (cf. Xen. Symp. 9, 5s., su cui ANDRISANO 2003), ma certamente l'idea che i mimi romani, segnatamente quelli non letterari, avessero elementi anche troppo realistici, tanto da apparire talora osceni, è un fatto acquisito dalla critica sulla base di numerose attestazioni. L'immagine dunque della commedia di Atta che si aggira fra croco e fiori in quanto attraversata da *mimica*, dunque anche da tratti propri del mimo, in *crocum* trova qualche ulteriore conferma, non solo e non tanto per l'associazione concettuale (del colore) del fiore alle donne in ambito greco, quanto anche per l'inclinazione nella commedia greca ad alludere a elementi osceni all'interno di evocazioni realistiche in una più generale *detorsio in comicum* delle donne. In quest'ottica si può inquadrare la sequenza di Ar. Nub. 51 ἢ δ' αὖ μύρου, κρόκου, καταγλωττισμάτων.

referimenti bibliografici

ANDRISANO 2003

A.M. Andrisano, *Lo spettacolo privato del Simposio senofonteo: riflessioni a proposito dell'esegesi di IX 5-6*, «Annali dell'Università di Ferrara-Sezione di Lettere» IV 13-30.

BERNSTEIN 1998

F. Bernstein, *Ludi publici. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung der öffentlichen Spiele im republikanischen Rom*, Stuttgart.

BLÄNSDORF 2011⁴

J. Blänsdorf (ed.), *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum*, post W. Morel et K. Büchner, Berolini-Novii Eboraci.

BRINK 1963

C.O. Brink (ed.), *Horace on Poetry. I. Prolegomena to the literary epistles*, Cambridge.

BRINK 1982

C.O. Brink (ed.), *Horace on Poetry. III. Epistles book 2: the Letters to Augustus and Florus*, Cambridge.

CONWAY 1897

R.S. Conway (ed.), *The Italic Dialects*, with a Grammar and Glossary, Cambridge.

CRUSIUS 1892

O. Crusius, *Ad scriptores Latinos exegetica*, «RhM» n. F. XLVII 61-73.

DAVIAULT 1981

A. Daviault (éd.), *Comoedia Togata. Fragments*, Paris.

DINGEL 1973

J. Dingel, *Bruchstück einer römischen Komödien auf einem Hamburger Papyrus (Afranius?)*, «ZPE» X 270-76.

FRAENKEL 1957

E. Fraenkel, *Horace*, Oxford.

GENTILI 2006²

B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico* (1976), Roma.

GUARDÌ 1985

T. Guardì (a cura di), *Fabula togata. Titinio e Atta. I frammenti*, Milano.

HERMANN 1802

G. Hermann (ed.), *Aristotelis De arte poetica liber cum commentariis Godofredi Hermanni*, Lipsiae.

JOCELYN 1982

H.D. Jocelyn, rec. a A. Daviault (éd.), *Comoedia Togata. Fragments*, Paris 1981, «CR» n. s. XXXII 154-57.

MANUWALD 2011

G. Manuwald, *Roman Republican Theatre*, Cambridge.

NEUKIRCH 1833

J.H. Neukirch, *De fabula Togata Romanorum*, Lipsiae.

QUESTA 1984

C. Questa, *Numeri innumeri. Ricerche sui cantica e la tradizione manoscritta di Plauto*, Roma.

RIBBECK 1887

O. Ribbeck, *Geschichte der römische Dichtung. I. Dichtung der Republik*, Stuttgart.

RIBBECK 1898³

O. Ribbeck (ed.) *Scenicae Romanorum poesis fragmenta* (1855, 1873²), I-II, Lipsiae.

WELSH 2011

J.T. Welsh, *The Dates of the Dramatists of the Fabula Togata*, «HSCPh» CXVI 125-53.