

## Licina Ricottilli

### *Due aspetti della anagnorisis in Terenzio\**

#### **Abstract**

The mechanism of *anagnorisis* is present with different but comparable meanings both in prologues and in Terence's comedies.

Il meccanismo della *anagnorisis* è presente con valenze diverse ma comparabili sia nei prologhi che nelle commedie di Terenzio.

In un importante saggio dedicato alle commedie plautine, che ha inaugurato lo studio dell'antropologia dell'intreccio<sup>1</sup>, Maurizio Bettini ha dimostrato come le forme elementari della trama nelle varie commedie siano simili ed ha approfondito le modalità con cui agiscono vere e proprie regole di trasformazione che, sulla base del diverso ruolo dei personaggi, selezionano svolgimenti specifici per le singole *fabulae*. Pur arricchito dall'inserimento del ruolo, che consente all'autore di spiegare come mutino gli esiti della trama in corrispondenza ad un mutamento del ruolo svolto dai personaggi, lo schema attanziale resta quello di Greimas (1966) e Greimas (1970). Bettini riprende infatti da Greimas le tre categorie oppositive: destinatore/destinatario, soggetto/oggetto, aiutante/oppositore (o antagonista). Tali categorie sono da lui distribuite fra i personaggi della commedia plautina sulla base delle modalità diverse in cui essi partecipano all'azione.

Queste categorie si possono facilmente individuare anche nei prologhi terenziani, poiché in essi si parte da un danneggiamento attuato da Luscio Lanuvino e da altri denigratori (oppositori o antagonisti) nei confronti di Terenzio, attraverso mezzi scorretti (*maledicta, rumores* etc.); il discorso del *prologus* dell'*Andria*, la prima commedia di Terenzio rappresentata (166 a.C.) riferisce una situazione sicuramente critica per un giovane esordiente, in quanto giudizi negativi di un *vetus poeta* (Luscio Lanuvino) e forse di altri *adversarii* rischiavano di condizionare in senso negativo l'esito della *performance*<sup>2</sup>.

Tale situazione viene configurata dal poeta come una trasgressione alle leggi della *aequitas*<sup>3</sup>, in quanto al giovane commediografo è stata sottratta la possibilità, aperta a

---

\* Ringrazio i componenti della redazione ed in particolare il Direttore, Giusto Picone, per alcuni utili suggerimenti.

<sup>1</sup> BETTINI (1982).

<sup>2</sup> Maggiori informazioni su queste problematiche sono rintracciabili in RICOTTILLI (2008).

<sup>3</sup> Non a caso ricorre nei prologhi il termine *iniqui*, per indicare gli avversari del poeta: *Heaut. 27s.; Hec. 54; Ad. 2.*

tutti gli scrittori di commedie, di conquistare una buona reputazione come autore teatrale; non c'è dubbio che tale situazione ingiusta si situi nella categoria di quanto è vietato dal codice antropologico.

Terenzio reagisce sfruttando il prologo, uno spazio iniziale che un attore recitava rivolgendosi direttamente al pubblico, per neutralizzare l'impatto negativo di tali critiche. Non sappiamo se sia stato il primo ad usare il prologo per questo scopo, ma in ogni caso egli ha continuato ad impiegare in tal modo anche i prologhi alle successive cinque commedie (non considero un prologo gli otto versi terenziani tradizionalmente definiti come primo prologo della *Hecyra*<sup>4</sup>). La prima azione compiuta da Terenzio nei prologhi è quella di recuperare la possibilità di avere, all'interno della competizione per il successo, gli stessi diritti che hanno gli altri commediografi, quindi la possibilità di essere stimato ed apprezzato per la sua arte e di conquistare una buona reputazione come autore teatrale. Egli intraprende tale azione assumendo la funzione di soggetto<sup>5</sup> e destinatario per recuperare l'oggetto che gli è stato sottratto in modo scorretto dagli *adversarii* (antagonisti), cioè la possibilità di vedere riconosciuta la sua eccellenza artistica. Il personaggio che pronuncia il prologo svolge la funzione di suo aiutante: ciò avviene in modo particolarmente evidente nei prologhi della *Hecyra* e dello *Heautontimorumenos*, pronunciati da Ambivio Turpione che nella sua funzione di aiutante appoggia Terenzio, usando a suo favore i propri meriti verso il pubblico, oltre alla simpatia e alla stima di cui godeva. In questa azione, il poeta è quindi soggetto e destinatario, mentre il pubblico, in quanto investito del ruolo di giudice, è il destinatore<sup>6</sup>.

Nei prologhi, tuttavia, Terenzio intraprende contemporaneamente una seconda azione, strettamente intrecciata alla prima, in cui il suo ruolo resta sempre quello di soggetto e destinatario, mentre muta l'oggetto, che in questo caso consiste nel successo della rappresentazione della commedia introdotta dal prologo e quindi del riconoscimento del talento del poeta da parte del pubblico. Anche in questa seconda azione il pubblico svolge di nuovo la funzione di destinatore, perché solo a lui Terenzio assegna il ruolo di giudice della commedia stessa, del proprio *ingenium* e della propria *ars*; gli aiutanti sono naturalmente gli attori che recitano la commedia.

La seconda azione è possibile solo se la prima ha buon esito, cioè se il poeta è riuscito a convincere gli spettatori non solo del fatto che le critiche a lui mosse sono ingiuste e malevole, ma anche che bisogna concedere al giovane commediografo la

<sup>4</sup> Si veda a tale proposito RICOTTILLI (2007).

<sup>5</sup> A dire il vero, chi enuncia il prologo non è il poeta ma un giovane attore dalla voce potente e, in due casi (*Heaut.* ed *Hec.*) il capocomico Ambivio Turpione, ma ovviamente l'autore del loro discorso è Terenzio, come in caso viene addirittura ricordato (*Heaut.* 13-15 *sed hic actor tantum poterit a facundia / quantum ille potuit cogitare commode / qui orationem hanc scripsit quam dicturu' sum?*).

<sup>6</sup> Fondamentalmente, appartengono alla prima azione, pur avendo effetti positivi anche sulla seconda azione, l'autodifesa che Terenzio opera di fronte alle accuse del *malevolus* ed anche le minacce di rivelare a sua volta i difetti dell'antagonista, nonché l'attuazione di tali minacce; questi elementi sono facilmente individuabili all'interno dei prologhi, per cui non è apparso necessario fornirne una lista.

possibilità di gareggiare senza pregiudizi negativi che condizionino l'esito della *fabula*, così come è giusto fare silenzio, assistere con animo imparziale alla rappresentazione, quindi *noscere/cognoscere* le vicende messe in scena nella commedia. La preghiera agli spettatori di essere *aequi*, se accolta, comporta di conseguenza un impegno di questi ultimi alla cooperazione, all'*aequanimitas*<sup>7</sup> e alla conoscenza della commedia.

Al giudizio degli spettatori è abilmente collegata la possibilità o meno per loro di avere altre commedie nuove: se, infatti, tributeranno il successo alla *fabula*, si dimostreranno *aequi iudices*, contrasteranno l'azione degli ingiusti e perfidi avversari ed il poeta sarà incoraggiato a scriverne altre; se, invece, condanneranno la commedia all'insuccesso, non solo si schiereranno dalla parte dei *malevoli* ed *iniqui*, scoraggiando il poeta dal continuare a scrivere<sup>8</sup>, ma perderanno la possibilità di assistere alla rappresentazione di nuove *fabulae*<sup>9</sup>.

Nella seconda azione, intrapresa dal poeta per ottenere il successo nella *performance*, l'aiutante non è solo l'attore che recita il prologo, perché anche agli spettatori è chiesto (in particolare da Ambivio nei prologhi della *Hecyra* e dello *Heautontimorumenos*) di difendere con il loro giudizio il poeta, quindi di diventare aiutanti (o di continuare ad esserlo: si confronti *Phorm.* 34s.).

Il pubblico romano del periodo, pur assistendo volentieri alle riproposizioni di commedie famose come quelle plautine (come ci attesta il *retractator* nella sezione del prologo della *Casina* a lui attribuibile<sup>10</sup>), desiderava molto avere nuove commedie: lo dimostra anche il fatto che le commedie nuove venissero acquistate ad un prezzo più alto. Abilmente Terenzio nei prologhi, per avere l'aiuto del pubblico, fa leva proprio sul desiderio che quest'ultimo mostrava di poter assistere a *fabulae* nuove.

Nel momento in cui decide di esporre nei prologhi le relazioni in cui è coinvolto in quanto autore che sta per rappresentare una sua commedia, il poeta sceglie di ristrutturare tali relazioni secondo le costanti dell'intreccio della palliata, ben note agli spettatori, ed opera la ristrutturazione con una straordinaria abilità. L'operazione che egli compie propizia il buon esito della commedia in conformità alle regole dell'intreccio della palliata che prevedono il successo del soggetto e destinatario (che abbiamo visto essere il giovane poeta, così come nelle palliate è in genere l'*adulescens*) nelle modalità del lieto fine. Se il pubblico acconsente ad assumere la funzione di

<sup>7</sup> Il termine *aequanimitas* manca nell'opera di Plauto; in Terenzio è una "parola prologica" in quanto compare solo due volte, nel prologo al *Phormio* (v. 35) e nel prologo agli *Adelphoe* (v. 24).

<sup>8</sup> Cf. ad es. *Phorm.* 1-3 *Postquam poeta vetu' poetam non potest / retrahere a studio et transdere hominem in otium, / maledictis deterrere ne scribat parat*: tutte le citazioni di Terenzio seguono il testo di KAUER – LINDSAY (1958).

<sup>9</sup> Cf. *Heaut.* 28-30 *facite aequi siti', date crescendi copiam / novarum qui spectandi faciunt copiam / sine vitiis*; in *Hec.* 16-19 Ambivio dichiara, a proposito di Cecilio Stazio, che, se avesse voluto scoraggiarlo dallo scrivere altre commedie, come tentavano di fare i nemici del poeta, avrebbe potuto farlo facilmente e Cecilio non avrebbe scritto altre commedie; *Ad.* 24s. *facite aequanimitas / poetae ad scribendum augeat industriam*; etc.

<sup>10</sup> Sulla questione si veda RAFFAELLI (2009, 60s.).

aiutante di Ambivio Turpione, per difendere Terenzio, la sua riuscita come aiutante risulta assicurata, perché al pubblico il poeta ha anche affidato il ruolo di giudice della validità della commedia stessa, quindi la funzione di destinatore.

Da un punto di vista moderno, con tale operazione vengono proiettate sul livello dell'enunciazione e sui suoi soggetti le regole che operano al livello dell'enunciato della palliata, cioè le costanti dell'intreccio che disciplinano le relazioni fra soggetti dell'enunciato.

### *Le due facce del riconoscimento*

Nel caso di un giudizio favorevole della commedia da parte degli spettatori, avverrà implicitamente un riconoscimento del talento artistico di Terenzio, riconoscimento che varrà come piena riparazione e come rimozione del danno subito dal poeta. Il procedimento nell'insieme presenta analogie con le commedie plautine in cui compare l'elemento del riconoscimento, analizzato da Maurizio Bettini come un meccanismo che conduce alla riparazione di una ingiustizia consumata in precedenza<sup>11</sup>; ad es. tramite il riconoscimento, nella *Rudens* di Plauto, la fanciulla è sottratta al lenone, ma ella si trovava illegalmente in condizione di schiava e cortigiana, quindi il riconoscimento consente la restituzione alla fanciulla dello status giuridico di nata libera che le era stato sottratto ed insieme la sua vera identità che era stata nascosta dalla sorte. Nel riconoscimento all'interno delle commedie, naturalmente, il soggetto ed il destinatore è il Caso.

### *L'anagnorisis/riconoscimento nelle commedie terenziane*

Notissimo è l'interesse che Aristotele dedica alla *anagnorisis* nella *Poetica* (52a 30-32), interesse che lo porta a fornire anche una definizione del termine «il riconoscimento, come già il termine chiarisce, è un mutamento da ignoranza a conoscenza, che conduce ad amicizia oppure ad ostilità, riguardo alle persone designate per il successo o l'insuccesso» (Gallavotti 1974)<sup>12</sup>. Il filosofo dedica queste ed altre riflessioni al *mythos* (nel senso di racconto, connessione degli avvenimenti) della tragedia. Il fatto che le tragedie che ci sono rimaste, «ad eccezione di poche, appaiono piuttosto restie ad

<sup>11</sup> BETTINI (1991, 33).

<sup>12</sup> Si veda anche LANZA (1987, 69s.): «Aristotele considera due degli elementi costitutivi del racconto, il rovesciamento (*peripeteia*) e il riconoscimento (*anagnorisis*). “Il rovesciamento è il volgere delle cose fatte nel loro contrario” (52a 22-23), quello cioè che un linguaggio teatrale successivo ci ha abituati a definire colpo di scena: “riconoscimento è, come dice anche la parola, il volgere dall'ignoranza alla conoscenza” (52a 32-33). Annota quindi: “Il migliore riconoscimento è quello che si ha simultaneamente con il rovesciamento, com'è per esempio nell'*Edipo*” (52a 32-33). È chiaro che la simultaneità è per Aristotele sinergica: non si limita a sommare l'effetto dei due elementi, ma li moltiplica, stabilisce cioè quel fuoco dell'azione drammatica in cui la pietà e la paura si vengono a concentrare».

inserirsi nei moduli aristotelici» è ben chiarito da un ottimo contributo di Diego Lanza<sup>13</sup>.

Nella tragedia greca a noi rimasta ricorrono scene di *anagnorisis*, e lo stesso meccanismo del riconoscimento era assunto ad es. da Aristofane con piena consapevolezza della sua provenienza da un genere alto e quindi del divertimento che poteva offrire al pubblico lo scherzo o la parodia centrata su di esso. Si pensi ad es. alla scena delle *Tesmoforiazuse* in cui il Parente mascherato da donna e intrufolatosi alla festa delle Tesmoforie (riservata esclusivamente alle donne), una volta smascherato come uomo dalle donne che vogliono denunciarlo, per attirare Euripide (che deve venire a salvarlo) comincia a recitare, con alcune comiche deformazioni, (vv. 855ss.) un pezzo di una sua tragedia recente, l'*Elena*; all'arrivo di Euripide (che recita la parte di Menelao) la scena declamata è proprio quella del riconoscimento con Elena (la cui parte viene recitata dal Parente): ad accrescere il divertimento contribuiscono le reazioni di varie donne, inframmezzate alla recita.

Le scene di *anagnorisis* diventano un repertorio della Commedia Nuova (in particolare Menandro ne presenta diverse) cui attinge a sua volta la palliata di Plauto e Terenzio: il riconoscimento sulla scena in Menandro parte a volte con un esame attento dei segni che consentono l'identificazione del figlio o della figlia (così fa Pateco, ad es. nella *Perikeiroméne* menandrea, vv. 759ss.) e può anche mostrare l'abbraccio fra il padre e la figlia ritrovata (ad es. nel *Misoumenos*, vv. 212-14) come avverrà anche in Plauto. Un esame degli elementi presenti nei riconoscimenti menandrei è comunque reso arduo dalla natura spesso frammentaria del *corpus*<sup>14</sup>.

Che l'*anagnorisis*/riconoscimento sia presente in cinque delle sei commedie terenziane è un dato di fatto: sulla valutazione delle modalità con cui il poeta lo impiega gli studiosi non concordano<sup>15</sup>. Il confronto con l'uso del riconoscimento operato da Plauto permette di individuare una predilezione di Terenzio per il riconoscimento non rappresentato sulla scena, ma narrato, anche se non viene del tutto esclusa la modalità della rappresentazione diretta che compare infatti nell'*Andria* (vv. 904-56). Del riconoscimento tradizionale restano comunque ben evidenti i *signa*: oggetti (come gioielli, giocattoli, vesti) o nomi (della bambina, della madre e del padre) o circostanze

<sup>13</sup> LANZA 1987 (a p. 68 la citazione).

<sup>14</sup> Per maggiori particolari, si veda l'importante saggio di HUNTER (1985).

<sup>15</sup> Così, ad es., HAFFTER (1953, 82-84) punta l'attenzione sulla mancanza in Terenzio di una scena di riconoscimento analoga a quella presente nella *Perikeiroméne* di Menandro e sulla sostituzione nella *Hecyra* della narrazione alla rappresentazione presente nel modello greco e motiva tutto ciò con il desiderio del poeta di avvicinarsi alla realtà della vita; BIANCO (1962, 59s.) evidenzia un intento terenziano di eliminare la scena del riconoscimento, salvo che nella prima commedia, in cui il poeta non voleva manifestare un rifiuto reciso della tradizione; PERELLI (1973, 172-75) ritiene che Terenzio, anche se vi ricorre spesso, emargini e svaluti l'elemento tradizionale del riconoscimento; GOLDBERG (1986, 158s.) arriva a concludere che il poeta minimizza l'importanza che il riconoscimento acquista per la trama; CUPAIUOLO (1991, 54-60) parla di uno scarso rilievo riconosciuto da Terenzio a tale procedimento; ANDERSON (2002, 1) afferma che è proprio la commedia terenziana a preservare meglio i complicati riconoscimenti che scaturiscono dall'intrigo comico.

(luoghi, momenti in cui avvenne la separazione dalla famiglia etc.) e la sua funzione fondamentale di mezzo che consente di sciogliere i problemi a volte complessi che si frappongono al lieto fine tipico della commedia.

Le modalità con cui viene attuato il riconoscimento si riverberano nell'uso di specifici termini; il riconoscimento sulla scena in Plauto si esprime linguisticamente nel saluto e, a volte, nell'abbraccio, o nella stretta di mano, quando la figlia/il figlio ed il padre/la madre (o la sorella ed il fratello etc.) si trovano entrambi sulla scena. Cf. ad es. Pl. *Poen.* 1258 AG. *At me ita di servant / ut hic pater est voster. Date manus. ADE. Salve, insperate nobis / pater, te complecti nos sine; Rud.* 1173 *filia mea salve. Ego sum qui te produxi pater; Rud.* 1175 PA. *Salve, mi pater insperate. DA. Salve. Ut te amplector lubens!* Quando ci si rallegra per il riconoscimento o quando se ne parla, spesso lo si indica come un aver trovato/ritrovato una persona cara: cf. Pl. *Cas.* 1013 *haec Casina huius reperietur filia esse ex proxumo; Cist.* 774s. DE. *Quid hoc negoti est, quod omnes homines fabulantur per vias / mihi esse filiam inventam? Epid.* 715 EP. *Maxuma hercle iniuria / vincitus asto, quous haec hodie opera inventast filia.* D'altro lato, il riconoscimento implica un conoscere/riconoscere sia i *signa* che la persona che tramite questi ritrova la sua vera identità: Pl. *Curc.* 655-58 TH. *Pro Iuppiter! / hic est [scil. anulus] quem ego tibi misi natali die. / tam facile novi quam me. Salve, mea soror. / PL. Frater mi, salve; Men.* 1124s. MEN<sup>2</sup>. *Signa adgnovi, contineri quin complectar non queo. / mi germane, gemine frater, salve. Ego sum Sosicles.*

In Terenzio, nell'unica commedia in cui il riconoscimento avviene sulla scena, l'incontro fra il padre Cremete e la figlia Gliceria, che ha appena partorito, avviene dentro casa: *Andr.* 951s. CH. *propero ad filiam. Eho mecum, Crito; / nam illam me credo haud nosse*, di conseguenza gli elementi del saluto, dell'abbraccio, o della stretta di mano fra le persone che si sono appena ritrovate e riconosciute non sono presenti.

Compare invece, con una frequenza non molto diversa da quella plautina, la terminologia legata all'aver trovato/ritrovato la persona cara: Ter. *Andr.* 969 PA. *Glycerium mea suos parentis reperit; Heaut.* 846 ME. *Invenisti hodie filiam; Phorm.* 872 *patruo' tuos est pater inventu' Phanio uxori tuae.*

Straordinariamente frequente, a fronte dei pochi esempi plautini, è in Terenzio la terminologia che rinvia al conoscere/riconoscere sia i *signa* che la persona.

### **cognosco**

*Hec.* 811s. *cognosse anulum illum Myrrhinam / gnatae suae fuisse quem ipsus olim mihi dederat*; è ciò che Bacchide incarica Parmenone di riferire a Panfilo<sup>16</sup>;

*Hec.* 828-31 *homo se fatetur vi in via nescioquam compressisse, / dicitque sese illi anulum, dum luctat, detraxisse. / eum haec cognovit Myrrina in digito modo me habente[m], / rogat unde sit: narro omnia haec;*

<sup>16</sup> GOLDBERG (2013, *ad loc.*) osserva «the audience would by now be well aware that the climax was coming, and an increasing number would presumably be able to guess how it will come about».

*Eun.* 766s. *hoc modo dic, sororem illam tuam esse et te parvam virginem / amisisse, nunc cognosse* (Taide suggerisce a Cremete, che deve affrontare il *miles* Trasone, di dire questo, anche se il riconoscimento dei *signa*, che pure sono presenti sulla scena, non è ancora avvenuto);

*Eun.* 893 in *cognoscendo tute ipse aderis, Chaerea*;

*Eun.* 914ss. *PY. iamne ostendisti signa nutritici? CH. omnia. / PY. amabo, quid ait? cognoscitne? CH. ac memoriter. / PY. probe edepol narras; nam illi faveo virgini* (la nutrice ha riconosciuto i *signa* e di conseguenza Panfila è la sorella che Cremete ha perso, perché rapita dai pirati);

*Heaut.* 656s. *sed postquam aspexi [scil. anulum] ilico / cognovi, ad te exsilui* (Sostrata racconta al marito Cremete come lei stessa abbia riconosciuto l'anello della figlia);

*Heaut.* 682 *nil me fefellit: cognita est, quantum audio huius verba.*

#### ***nosco***

*Eun.* 521ss. *postremo, ecqua inde parva perisset soror; / ecquis cum ea una; quid habuisset quom perit; / ecquis eam posset noscere* (Cremete riferisce quello che gli ha chiesto Taide e poi ne fraintenderà comicamente le intenzioni).

Molto interessante è anche la presenza di un termine tecnico, probabilmente coniato da Terenzio stesso, sicuramente non attestato prima di lui, cioè ***cognitio***, che ricorda l'uso che Menandro fa del termine tecnico ἀναγνώρισις (ma il termine greco compariva già prima di Menandro):

*Hec.* 831 *inde est cognitio facta / Philumenam compressam esse ab eo et filium inde hunc natum*<sup>17</sup>;

*Eun.* 921 *ibo intro de cognitione ut certum sciam*<sup>18</sup>.

L'*anagnorisis* in Terenzio è fondamentalmente un conoscere/riconoscere una persona cara che sembrava persa per sempre, grazie ad uno o più *signa* che attestano la sua identità; il concetto è già presente nel termine greco, così come nel nostro termine "riconoscimento".

<sup>17</sup> Cf. GOLDBERG (2013, *ad loc.*) «the word here may be T.'s coinage; like Gk. ἀναγνώρισις, it eventually became a technical term of literary criticism, e.g. Euphrasius *ad An.* 904 *haec scaena cognitionem habet puellae, quod civis Atheniensium sit*».

<sup>18</sup> BARSBY (1999, *ad loc.*) «T. seems to have coined this word (cf. *Hec.* 831) to represent the Gk. ἀναγνώρισις ('recognition'), identified by Aristotle as a crucial element in a dramatic plot (*Poet.* 1452 a29); the allusion constitutes another mild example of metatheatre».

*L'anagnorisis/riconoscimento nei prologhi terenziani*

I prologhi terenziani segnano un deciso abbandono del prologo esplicativo, che cioè chiariva gli antefatti ed a volte preannunciava l'esito felice che avrebbero avuto gli eventi. Da questo punto di vista, tuttavia, la differenza con la prassi plautina è minore di quanto possa sembrare<sup>19</sup>.

Sugli influssi che potrebbero aver agito nella formulazione terenziana dei prologhi, gli studiosi segnalano molti possibili apporti. Per quanto riguarda in particolare un topos come l'affermazione del proprio talento di poeta i nomi possibili sono numerosi<sup>20</sup>, ad es. da Saffo a Pindaro agli *Aitia*<sup>21</sup> di Callimaco. Fra gli autori che vengono ricordati, per vari aspetti appare particolarmente importante Aristofane nelle sue parabasi<sup>22</sup>. In primo luogo infatti risulta importante in quanto autore di teatro, poi perché proprio nella *parabasis* il corifeo si rivolgeva direttamente agli spettatori a nome del poeta, di cui egli parla in terza persona. Una terza persona che parla del poeta, rivolgendosi direttamente al pubblico è esattamente la situazione scenica del prologo terenziano. Certo, lo statuto teatrale è diverso, come pure la collocazione (all'interno della commedia la prima, all'inizio della *fabula* i secondi), ma i procedimenti non sono molto diversi. Analogo è il carattere metateatrale, cioè il teatro che diventa oggetto di discorso all'interno del teatro stesso<sup>23</sup>: se Aristofane esalta il suo talento di poeta e si difende dagli attacchi, anche Terenzio compie entrambe le operazioni, se pure la prima in modo indiretto (cf. *Heaut.* 28-30 *date crescendi copiam / novarum qui spectandi faciunt copiam / sine vitiis*). Quando il discorso porterebbe ad una autolode, il poeta latino la dissimula (cf. *Eun.* 1-3 *Si quisquamst qui placere se studeat bonis / quam plurimi set minime multos laedere, / in îs poeta hic nomen profitetur suom*). Dei due aspetti della parabasi che Olimpia Imperio<sup>24</sup> approfondisce in modo correlato, cioè l'eulogia e l'apologia, solo la seconda (nelle due forme della difesa dalle accuse di Lanuvino e della denuncia dei difetti delle commedie dello stesso, prima minacciata e poi attuata) gode di un'enunciazione diretta e di uno spazio abbastanza rilevante nei prologhi terenziani. Analogia quindi di situazioni e di finalità, ma diversità sia per le modalità enunciative (che rinviano alla diversità dei due poeti) sia per il tono ed il carattere delle commedie (che rispecchiano il diverso codice antropologico ed il diverso gusto letterario).

Una suggestiva presenza del tema del riconoscimento compare tuttavia anche in Aristofane, nella parabasi alla seconda versione delle *Nuvole*, vv. 528-36:

<sup>19</sup> Un'ottima trattazione specifica è presente in RAFFAELLI (2009).

<sup>20</sup> Si segnala per la sua ricchezza, a tale proposito, il contributo di POHLENZ (1956).

<sup>21</sup> Recentemente riproposto, con approfondimenti interessanti, da PERUTELLI (2003).

<sup>22</sup> Rinviano alle parabasi di Aristofane, ad es., oltre al già citato POHLENZ (1956); ARNOTT (1985); EHRMANN (1985).

<sup>23</sup> Per il concetto di metateatro (con esempi tratti da Aristofane, Nevio e Plauto) resta fondamentale BARCHIESI (1969).

<sup>24</sup> IMPERIO (2004).

Da uomini che è un piacere anche solo nominare, il Virtuoso e il Pervertito ottennero un ottimo giudizio; a quel tempo io ero ancora vergine e non mi era lecito partorire, e dunque esposi la mia creatura e un'altra giovane la raccolse, e voi l'avete nobilmente allevata ed educata: da allora possiedo un patto sicuro della vostra considerazione. Dunque ora, come l'Elettra famosa, questa commedia viene a cercare se mai trova spettatori altrettanto competenti: non appena lo vede, riconoscerà il ricciolo del fratello (trad. D. Del Corno).

Tutta la scena è giocata sulla situazione che prelude ed infine porta alla *anagnorisis*. Aristofane non può presentare la commedia che ha composto (i *Banchettanti*), perché è troppo giovane ed un altro (Callistrato) la presenta a nome suo: il poeta si immedesima in una fanciulla che espone la propria creatura (la commedia), ma chi l'alleva e la educa nobilmente sono gli spettatori. La *captatio benevolentiae* rivolta al pubblico che qui Aristofane introduce è una strategia che Terenzio ha sviluppato in forme di grande raffinatezza ed efficacia. La commedia ora, come una trovatella, va alla ricerca... non della madre, ma degli spettatori veri intenditori che l'hanno allevata. Il *signum* (cioè il gusto raffinato del pubblico) viene trasposto nel ricciolo che permette alla commedia, novella Elettra, il riconoscimento<sup>25</sup>.

L'affascinante tematica del riconoscimento può ora essere approfondita con un'estensione che va dall'età antica a quella moderna e contemporanea, grazie all'importante monografia di Pietro Boitani<sup>26</sup>.

Possiamo ora tornare ai prologhi terenziani, da cui era partita la nostra indagine, ed osservare la terminologia ivi presente. Non sfuggirà a questo punto l'importanza delle ricorrenze dello stesso tema del conoscere/riconoscere, che compare in essi soprattutto in constatazioni e inviti rivolti al pubblico<sup>27</sup>:

### ***cognosco***

*Andr.* 24 *adeste aequo animo et rem cognoscite*<sup>28</sup>;

*Eun.* 42s. *qua re aequom est vos cognoscere atque ignoscere / quae veteres factitarunt si faciunt novi*;

*Hec.* 20s. *perfeci ut spectarentur: ubi cognitae, / placitae sunt. Ita poetam restitui in locum* (in questo passo Ambivio parla di ciò che accadde alle commedie di Cecilio Stazio, ma all'interno del contesto prologico Terenzio prefigura così, abilmente, ciò che avverrà alla sua *Hecyra*).

### ***pernosco***

<sup>25</sup> L'allusione, come rileva GUIDORIZZI (1996, *ad loc.*), è alle *Coefore* di Eschilo in cui Elettra, proprio tramite un ricciolo che trova sulla tomba del padre e che il fratello si era tagliato per il lutto, riconosce Oreste. Le *Coefore* furono rappresentate per la prima volta nel 458 a. C. ed è verosimile che fossero state riproposte qualche anno prima della rappresentazione (o della riscrittura) delle *Nuvole*.

<sup>26</sup> BOITANI (2014).

<sup>27</sup> Non ho inserito il cosiddetto primo prologo della *Hecyra* che, come ho già accennato, secondo me non è un prologo: cf. RICOTTILLI (2007).

<sup>28</sup> Su questa *unctura* tipica del linguaggio giuridico si veda FOCARDI (1972-1973, 77s.).

*Andr.* 25 *rem cognoscite / ut pernoscatis ecquid spei sit relicuom;*

*Eun.* 44s. *date operam, cum silentio animum attendite, / ut pernoscati' quid sibi Eunuchus velit;*

*Ad.* 12ss. *pernoscite / furtumne factum existumetis an locum / reprehensum qui praeteritu' neglegentiast.*

### ***nosco***

*Andr.* 10 *qui utramvis recte norit ambas noverit (qui si parla delle due commedie greche che Terenzio ha contaminato per comporre l'*Andria*, il discorso concerne l'identità delle commedie, anche se mira a consentire il riconoscimento del talento dell'autore);*

*Andr.* 22s. *ut quiescant porro moneo et desinant / male dicere, malefacta ne noscant sua (qui si tratta di un riconoscimento di un'immagine negativa di sé, perché è la minaccia rivolta a Lanuvino).*

Particolarmente importante è l'occorrenza in *Hec.* 20s. *perfece ut spectarentur: ubi cognitae, / placitae sunt. Ita poetam restitui in locum* in cui Ambivio racconta che appena le commedie di Cecilio Stazio furono conosciute dal pubblico piacquero ad esso, da cui si deduce che ciò che serviva alle *fabulae* del famoso e stimato commediografo (ma anche alla *Hecyra* di Terenzio, che è presentata nella stessa situazione delle commedie di Cecilio) per riscuotere l'approvazione degli spettatori era semplicemente... essere conosciute (*cognitae*). La sapiente formulazione terenziana mette in risalto i due termini *cognitae* e *placitae*, uno a fine verso e l'altro ad inizio del verso successivo ed insieme li accosta e li lega strettamente in una successione temporale che acquista una forte pregnanza. Dal conoscere scaturisce immediatamente il successo delle commedie ed il riconoscimento della bravura dell'autore (*Hec.* 21 *Ita poetam restitui in locum*): si noti che, prima che Terenzio iniziasse a scrivere commedie, Cecilio Stazio era il commediografo vivente più acclamato e stimato<sup>29</sup>.

La grande rilevanza che Terenzio attribuisce nei suoi prologhi alla conoscenza della commedia che sta per rappresentare e quindi conseguentemente al conoscere anche la sua bravura come poeta non trova corrispondenza nell'intero *corpus* dei prologhi plautini, dove riscontriamo una sola occorrenza, per di più di incerta lettura, in

<sup>29</sup> Al di là della inaffidabilità della *Vita* di Terenzio, scritta da Svetonio e premissa da Donato al suo commento (su tale inaffidabilità si veda l'ottimo contributo di HORSFALL 1994), appare significativo il fatto che, per riprendere l'aneddoto che illustra la successione letteraria, si sia pensato proprio a Cecilio Stazio; che poi l'incontro fra i due poeti fosse impossibile per motivi cronologici, in quanto Cecilio era morto due anni prima della composizione, nel 166 a.C., dell'*Andria*, non intacca la conferma che la *communis opinio* ritenesse Cecilio Stazio il più grande poeta comico immediatamente precedente Terenzio.

Vid. 10 *credo argumentum velle vos <pern>os<cer>e*<sup>30</sup>. L'importanza della conoscenza attenta prima della formulazione di un giudizio è un criterio generalmente valido, ma diventa essenziale quando, come nel caso del giovane poeta, si deve fronteggiare una denigrazione che può distogliere il pubblico dal prestare attenzione e concedere credito all'opera che viene presentata. Da questo punto di vista, l'occorrenza più significativa è quella che, come l'attacco di un tema portante, compare nel primo prologo (*Andr.* 24) *adeste aequo animo et rem cognoscite* e che rimanda alla terminologia del processo. Come l'*anagnorisis*, anche il conoscere le commedie e riconoscere l'arte di Terenzio è un procedimento che ha a che fare con l'identità; se tramite l'*anagnorisis* alla falsa identità di una persona subentra la vera identità, così, mediante il *cognoscere* a cui il poeta invita gli spettatori, alla falsa immagine del poeta contrabbandata dai suoi denigratori subentra la vera immagine dell'artista.

---

<sup>30</sup> Altre due attestazioni compaiono in un passo espunto dal Lindsay (*Poen.* 123 *vos aequo animo noscite*) ed in una sezione di prologo attribuita ad un capocomico contemporaneo a Terenzio (*Cas.* 15s. *nam iuniorum qui sunt non norunt, scio; / verum ut cognoscant dabimus operam sedulo*).

riferimenti bibliografici

ANDERSON 2002

W.S. Anderson, *Resistance to Recognition and "Privileged Recognition" in Terence*, «CJ» XCVIII 1-8.

ARNOTT 1985

W.G. Arnott, *Terence's Prologues*, in F. Cairns (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, vol. V, Liverpool, 1-7.

BARCHIESI 1969

M. Barchiesi, *Plauto e il 'metateatro' antico*, «il Verri» XIII 113-30 (rist. in M. Barchiesi, *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1981, 147-74).

BARSBY 1999

J. Barsby (ed.), *Terence: Eunuchus*, Cambridge.

BETTINI 1982

M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto*, «MD» VII 39-101 (ora in M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino 1991).

BETTINI 1991

M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino.

BIANCO 1962

O. Bianco, *Terenzio. Problemi e aspetti dell'originalità*, Roma.

BOITANI 2014

P. Boitani, *Riconoscere è un Dio. Scene e temi del riconoscimento nella letteratura*, Torino.

CUPAIUOLO 1991

G. Cupaiuolo, *Terenzio. Teatro e società*, Napoli.

EHRMANN 1985

R.K. Ehrman, *Terentian Prologues and the Parabasis of Old Comedy*, «Latomus» XLIV 370-76.

FOCARDI 1972-1973

G. Focardi, *Linguaggio forense nei prologhi terenziani*, «SIFC» XLIV 55-88.

GALLAVOTTI 1974

C. Gallavotti (a cura di), *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano.

GOLDBERG 1986

S.M. Goldberg, *Understanding Terence*, Princeton.

GOLDBERG 2013

S.M. Goldberg (ed.), *Terence: Hecyra*, Cambridge.

GREIMAS 1966

A.J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris (trad. it. Milano 1969).

GREIMAS 1970

A.J. Greimas, *Du sens*, Paris (trad. it. Milano 1974).

GUIDORIZZI 1996

G. Guidorizzi (a cura di), *Aristofane. Le nuvole*, introduzione e traduzione di D. Del Corno, Milano.

HAFFTER 1953

H. Haffter, *Terenz und seine künstlerische Eigenart*, «MH» X 1-20, 73-102 (trad. it. a cura di D. Nardo, Roma 1969).

HORSFALL 1994

N. Horsfall, *Problemi della biografia letteraria: Terenzio; Orazio; Virgilio*, «AAPel» CCLXIII 41-53.

HUNTER 1985

R.L. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge.

IMPERIO 2004

O. Imperio, *Parabasi di Aristofane*. Acarnesi Cavalieri Vespe Uccelli, Bari.

KAUER – LINDSAY 1958

R. Kauer – W.M. Lindsay (ed.), *P. Terenti Afri comoediae*, supplementa apparatus curavit O. Skutsch, Oxonii.

LANZA 1987

D. Lanza, *Come leggere oggi la Poetica?*, in Id. (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Milano, 5-96.

PERELLI 1973

L. Perelli, *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze.

PERUTELLI 2003

A. Perutelli, *Il prologo dell'Andria*, «Maia» LV 443-61.

POHLENZ 1956

M. Pohlenz, *Der Prolog des Terenz*, «SIFC» XXVII-XXVIII 434-43.

RAFFAELLI 2009

R. Raffaelli, *Esercizi plautini*, Urbino.

RICOTTILLI 2007

L. Ricottilli, *Il cosiddetto primo prologo della Hecyra di Terenzio*, «Dioniso» VI 108-25.

RICOTTILLI 2008

L. Ricottilli, *La costruzione della relazione fra poeta e spettatori nei prologhi terenziani*, in G. Picone (a cura di), *Clementia Caesaris: modelli etici, parenesi e retorica dell'esilio*, Palermo, 39-64.