II

TOGATA D'EGITTO. PROPOSTE ESEGETICHE SU UNA FRAMMENTARIA *PIÈCE* LATINA

par Maria Chiara Scappaticcio

Professeur de langue et littérature latines à l'université de Naples "Federico II"

Résumé. – *Cette contribution propose une analyse renouvelée et détaillée d'un texte transmis par un rouleau fragmentaire (**P.Hamb. II 167 recto**; I ap. J.C.). Les possibles **indications scéniques**, des **noms des personnages**, des **lieux** et une trame narrative (en dépit de son caractère lacunaire) permettent de trancher entre les différentes hypothèses de reconstruction et de renforcer celle selon laquelle nous sommes face à un ancien **témoin direct** de **fabula togata**. Ce dernier mérite de faire partie du débat scientifique pour contribuer aux rapports complexes entre des genres littéraires difficilement définissables comme la togata et le **mime**.*

Sintesi. – *Il contributo offre una rinnovata e dettagliata analisi del testo trasmesso da un rotolo frammentario (**P.Hamb. II 167 recto**; I d.C.) al fine di illuminare come le possibili **indicazioni di regia**, i **nomi dei protagonisti** e dei **luoghi** e gli stessi pur lacunosi fili narrativi contribuiscano a disambiguare le differenti ipotesi ricostruttive finora avanzate, radicando la possibilità di trovarsi dinanzi ad un antico **testimone diretto** di **fabula togata**, degno di penetrare con maggiore efficacia nel dibattito scientifico ed utile documento per sondare ulteriormente i rapporti complessi tra generi letterari difficilmente definibili come la togata ed il **mimo**.*

Quando ad emergere dalle sabbie orientali è un nuovo testo della letteratura latina, è innegabile che ad una certa dose di entusiasmo faccia fronte un non insano scetticismo verso ogni forma di sensazionale unicità; gli entusiasmi vanno calibrati, ma gli scetticismi vanno smorzati se leggere il testo ne rivela l'indubbio contributo a tratteggiare il pur lacunoso quadro che della produzione letteraria antica è noto dalla tradizione. Che un frammento di poco più di venti linee da un antico *volumen* di provenienza orientale getti luce su un genere rimasto parzialmente in penombra come la *togata* può apparire entusiasmante, eccezionale che questo frammento sia l'unico testimone di tradizione diretta di questo sottogenere teatrale; eppure,

* Questa ricerca si inserisce nel quadro del progetto PLATINUM (*Papyri and LAtin Texts. INsights and Updated Methodologies. Towards a Philological, Literary and Historical Approach to Latin Papyri*), finanziato dallo European Research Council (ERC-StG 2014 n°636983) e di cui sono la responsabile scientifica e *Principal Investigator*.

trovarne menzione nelle moderne storie letterarie della Roma antica è cosa rara, se non fatta in modo approssimativo attraverso un veloce rinvio ad un paio di studi papirologici degli anni Settanta del secolo scorso e lasciando aperto l'interrogativo se si tratti di una *togata* o di un mimo, o addirittura di una declamazione.

Il contributo del *P.Hamb*. II 167 *recto* [1] alla storia della letteratura latina è significativo: non soltanto trasmette una *pièce* teatrale non altrimenti nota dalla tradizione, ma permette di illuminare ulteriormente elementi di contatto o discrasia tra due sottogeneri comici piuttosto oscuri quali la *togata* ed il mimo e di inseguirne forme della circolazione nell'Oriente - e verosimilmente nell'Egitto - romano antico [2].

I. Il *P.Hamb*. II 167, la *togata*, il mimo: *status quaestionis*, tradizione diretta, tradizione indiretta

Il *volumen* cui apparteneva il frammento del *P.Hamb*. II 167 è uno dei più antichi tra quelli che abbiano trasmesso testi letterari latini - in una capitale dal marcato effetto chiaroscurale ad opera di un calamo dalla punta flessibile, databile al I d.C. [3], anche in virtù della felice sovrapposizione cronologica di

1. *P.Hamb*. II 167 *recto* = inv. gr. 80; *LDAB* (http://www.trismegistos.org/ldab/): 5037; *MP*^{3} (http://promethee.philo.ulg.ac.be/cedopal/): 3011; *CLA* (E.A. Lowe, *Codices Latini Antiquiores* I-XI, Oxford, Clarendon Press, 1934-1966) VIII 1214; *CpL* (R. Cavenaile, *Corpus papyrorum Latinarum*, Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1956-1958): 65; una nuova edizione del testo del frammento viene restituita nell'*Appendice* a questo lavoro: si tratta del punto di partenza per rinnovate riflessioni che vanno a corroborare ed arricchire in dettaglio e dimostrazione alcune ipotesi precedentemente formulate. Per convenzione si parlerà qui genericamente di '*P.Hamb*. II 167', benché la presente analisi sia focalizzata sul testo del solo *recto*.

2. Sulla circolazione della letteratura latina nell'Oriente e, in particolare, nell'Egitto romano antico tra I a.C. e III d.C. si veda il quadro tratteggiato in M.C. Scappaticcio, «*Auctores*, 'scuole', multilinguismo: forme della circolazione e delle pratiche del latino nell'Egitto predioclezianeo», *Lexis* 35, 2017, p. 378-396, dove si troveranno ulteriori rinvii bibliografici. Il frammento in questione è paleograficamente databile al I d.C. e si tratta di un rotolo verosimilmente ricopiato in Occidente ed importato in Oriente (si confronti *infra*); è questo dato che informa sulla possibile circolazione del testo già all'altezza del I d.C. (o poco dopo) probabilmente all'interno di specifici *milieux* sociali romani in provincia dei quali escono enfatizzati i gusti letterari, benché non si possa categoricamente escludere che il *volumen* originario di I d.C. fosse appartenuto ad una biblioteca e circolato in Egitto più tardi. Non sarà ridondante sottolineare che del frammento, frutto di acquisto sul mercato antiquario, è ignota la provenienza, ragione per la quale non si può far altro che parlare di una generica provenienza egiziana.

3. Nonostante non siano mancati tentativi di datazione più recente - che hanno, poi, anche condizionato l'esegesi testuale: basti pensare a B. Bader, «Ein Afraniuspapyrus?», *ZPE* 12, 1973, p. 270-276 - quella del I d.C. è la cronologia più verosimile, discussa e difesa da ultima da S. Ammirati, *Sul libro latino antico. Ricerche bibliologiche e paleografiche*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015, p. 29, cui si rinvia per ulteriori riferimenti bibliografici relativi agli aspetti più squisitamente bibliologici e paleografici del frammento della *Staats- und Universitätsbibliothek* di Amburgo; ai paralleli scrittori lì forniti bisognerà affiancare il *P.Monac. Lat*. inv. 1, testimone verosimilmente di un testo letterario latino non identificato - ed estremamente frammentario per renderne l'identificazione possibile -, la cui capitale presenta analogie stringenti con quella del *P.Hamb*. II 167 *recto*. Significativa è la presenza nel frammento di Amburgo di *interpuncta* e di segni di accento acuto sulle vocali quantitativamente lunghe, ed ulteriormente significativo è che anche i segni di accentazione sono ricopiati dalla stessa mano che ha vergato la scrittura, probabilmente attingendo dal suo antigrafo tanto il testo quanto tutte le ulteriori componenti paratestuali. Il rotolo era stato reimpiegato in tempi non lontani da quelli della sua copia: al *verso* del *P.Hamb*. II 167 è trasmessa una *epistula commendaticia*, probabilmente una *exercitatio scribendi*, cui seguono due versi virgiliani, l'una e gli altri databili per scrittura non oltre la fine del I d.C.

fenomeni grafici ed ortografici [4] -, formalmente curato e probabilmente parte della sezione *Latina* di una biblioteca (fosse anche personale).

L'esegesi del primo editore del testo, Bruno Snell - era il 1954 -, fu orientata verso un testo declamatorio strutturato in forma dialogica, e la sua ipotesi ricostruttiva venne ripresa, ad un ventennio di distanza, da Bern Bader: i temi che emergono dal frammentario testo del *P.Hamb*. II 167 - dal viaggio alla malattia, e fino alla fuga - lo allineerebbero con le declamazioni senecane e pseudoquintilianee [5]. Questa interpretazione, però, era fondata su letture viziate: non aver letto un nome-chiave come *Numer(ius)* (l. 7) o una parola come *seiparium* (l. 9) [6] rappresentò senz'altro un limite all'individuazione di elementi costitutivi di un genere differente rispetto a quello oratorio, ma che viveva della vivacità delle strutture dialogiche e che dalla retorica era nutrito, il genere teatrale.

Parlare di teatro impone, innanzitutto, una riflessione sulle strutture metriche individuabili nel testo del *P.Hamb*. II 167: la frammentarietà con cui si è trasmesso è il primo impedimento per una ricostruzione certa di un possibile andamento metrico, insieme alla non coincidenza nel *volumen* di linea e verso [7]; nonostante ciò, la presenza di senari e settenari giambici nelle pur lacunose linee corrobora l'ipotesi di un testo teatrale [8], tanto più che si

4. Ridondante sarebbe sottolineare che la grafia poco potrebbe dire dell'autore del testo: trovare nel testo del *P.Hamb*. II 167 *recto* l'impiego costante di *-ei-* in luogo di *-ī-* (*e.g.* l. 8: *nateis* per *natis*; l. 21: *discipleina* per *disciplina*), lo sporadico raddoppiamento di alcune consonanti (*-ss-* per *-s-*, fenomeno sul quale Quint. *inst*. 1, 7, 20: l. 23: *ingeniossum* per *ingeniosum*; *-cc-* per *-c-*: l. 15: *reccidere* per *recidere*) e l'uso dell'occlusiva velare con appendice labiovelare in luogo dell'occlusiva velare sorda (*-qu-* per *-cu-*: l. 5: *qur* per *cur*) può essere tanto espressione dell'*usus* di un *auctor* quanto di forme artificiali e cristallizzate all'altezza di un determinato momento della trasmissione testuale e manoscritta. In merito si confronti già J. Dingel, «Bruchstück einer römischen Komödie auf einem Hamburger Papyrus (Afranius?)», *ZPE* 10, 1973, p. 33; l'unica certezza risiede nel fatto che queste peculiarità ortografiche non sono assolutamente esclusive del latino documentato (e dei testi latini ricopiati) in Egitto. Degno di rilievo è anche il *nuncquam* alla l. 19, forse da interpretare come *numquam* o come *nunc quam*.

5. Si vedano Br. Snell (Hrg.), *Griechische Papyri der Hamburger Staats und Universitäts-Bibliothek mit einigen Stücken aus der Sammlung Ibscher Hugo,* Hamburg, J.J. Augustin, 1954, p. 123-126 e Bader, «Afraniuspapyrus», art. cit. [n. 3], dove l'esegesi di Snell viene flessa sulla nuova lettura del frammento proposta da Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4].

6. Snell, *Papyri*, *op. cit.* [n. 5], p. 34, dove si osserva come l'indicazione del sipario e tutte le altre indicazioni 'di regia' attraverso l'uso dell'inchiostro rosso identifichino un volume non destinato alla lettura ma piuttosto ad un impiego in ambito teatrale; non sarà, però, superfluo sottolineare come l'inchiostro rosso avesse generalmente funzione paratestuale, come emerge dai libri di diritto.

7. La non coincidenza di verso e linea nella *mise en page* non costituisce un reale impedimento per la ricostruzione della struttura metrica del testo; il *P.Hamb*. II 167, infatti, non sarebbe l'unico caso, dal momento che, ad esempio, la stessa specificità lo allinea con i due più tardi testimoni terenziani dell'*Andria* su papiro, il *P.Oxy*. XXIV 2401 (*LDAB*: 3982; *MP*^{3}: 2934; IV d.C.) ed il *P.Vindob*. inv. L 103 (*LDAB*: 3983; *MP*^{3}: 2933.1; IV-V d.C.). Benché questi ultimi siano da inquadrare in un ambiente formativo, dato anche il ruolo che Terenzio rivestiva nella scuola come *auctor* della quadriga educativa di Arusiano Messio, non si può escludere che le scelte bibliologiche non siano da mettere in correlazione con la destinazione del testo. Nessun altro testo teatrale latino su papiro databile prima che al IV secolo sopravvive.

8. Un'analisi metrica di alcuni delle linee superstiti nel papiro è sperimentata da Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 38-39: senari giambici sono individuabili alle ll. 5; 19; 20; 21, mentre settenari giambici alle ll. 10; 12 (dove convive la possibilità di un ottonario); 14; 15; 17; alla l. 8 si trova un dimetro giambico catalettico o dimetro trocaico acatalettico. Sulle obiezioni di Bader, «Afraniuspapyrus», art. cit. [n. 3], p. 272-274 - dove ci si fonda su un'erronea datazione del papiro tra la fine del II e gli inizi del III d.C. - si confronti J. Dingel, «Zum Komödienfragment P.Hamb. 167 (Afranius?)», *ZPE* 14, 1974, p. 168.

tratta dei metri specifici dei discorsi e dei recitativi nella commedia *togata* e di quelli prevalenti nelle testimonianze note del mimo letterario di Laberio [9].

Tra l'idea di una *togata* e quella di un mimo letterario è in bilico la critica, quando il testo trasmesso dal *volumen* non sia sfuggito agli storici della letteratura latina [10].

Alcune di queste *pièce* ebbero successo almeno fino alla prima età imperiale [11], e l'originalità lessicale degli autori della *togata*, da un lato, e del mimo letterario, dall'altro, ha costituito anche la loro salvezza: della produzione etichettabile sotto l'uno e l'altro genere non restano testimoni diretti ma soltanto citazioni che nascono da interessi di tipo lessicale e grammaticale.

La creatività verbale della commedia *togata* fu, ad esempio, fonte di attrazione per molti maestri e lessicografi: un lemma come il *tentipellium* di Titinio ed Afranio non sarebbe potuto passare inosservato a questo tipo di tradizione [12]. È la tradizione scolastica ad aver garantito la trasmissione di frammenti dell'opera di Titinio, Afranio, ed Atta, da un lato, e di Decimo Laberio e Publilio Siro, dall'altro: *grammatici* e lessicografi lavorarono spesso di seconda mano, riprendendo frammenti di *togata* e mimo da autori che li avevano preceduti o, in ultima analisi, da glossari alfabetici [13]; soltanto alcuni di loro, come l'augusteo Verrio Flacco - frammenti del cui *De verborum significatione* devono la sopravvivenza a Festo (II d.C.) -, Giulio Romano - le cui Ἀφορμαί (III d.C.) sono note attraverso la ripresa, talora alla

9. Se i mimi di Laberio sono prevalentemente in senari giambici e settenari trocaici, questi due metri sono esclusivamente presenti nei frammenti noti del mimografo Publilio Siro; benché non manchino esempi di mimi letterari in prosa, è il metro a conferire a questo tipo di produzione un'ulteriore impronta di letterarietà. In merito si confronti L. Cicu, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari, Edizioni Gallizzi, 1988, p. 103-107, dove viene riattraversata la questione relativa all'uso di versi o prosa per i copioni dei mimi.

10. Decisamente superata è l'ipotesi di un testo declamatorio, nonostante questa sia la definizione che del testo viene proposta all'interno di alcune banche dati papirologiche. La ricostruzione che ha, a ragione, avuto più largo seguito è quella teatrale di Dingel; discussa è la possibilità che si tratti di una *togata* di Afranio all'interno dei manuali di letteratura latina che del rotolo diano notizia. L'idea che il testo del *P.Hamb*. II 167 sia un *Prosamimus* è, infatti, radicata in M. von Albrecht, *Geschichte der römischen Literatur: von Andronicus bis Boethius mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit* I, Bern-München, Saur, 1992, p. 81 n. 1; analogamente ad un mimo di età imperiale pensa J. Blänsdorf, in W. Suerbaum (ed.), *Handbuch der lateinischen Literatur der Antike. Erster Band: Die archaische Literatur. Von den Anfängen bis zu Sullas Tod. Die vorliterarische Periode und die Zeit von 240 bis 78 v.Chr. Handbuch der Altertumswissenschaft* VIII.1, München, C.H. Beck, 2002, p. 264; andrà, però, sottolineato che, in questi studi, oltre al rinvio ai già citati contributi di Dingel e Bader, non viene fornita un'ulteriore dimostrazione all'ipotesi testuale avanzata.

11. Cicerone, ad esempio, ricorda la performance del *Simulans* di Afranio ai suoi tempi (Cic. *Sest*. 118, su cui si vedano gli *Scholia Bobiensia*), ed è nota la messa in scena dell'*Incendium* dello stesso Afranio ad opera di Nerone (Svet. *Nero* 11, 2). In merito ci si limita qui a rinviare a J.T. Welsh, «The grammarian C. Iulius Romanus and the *'fabula togata'*», *HSCP* 105, 2010, p. 255-256. Dell'*Incendium* sono noti sette frammenti (A. Daviault, *Comoedia Togata. Fragments*, Paris, Les Belles Lettres, 1981, *Afranius* 193-203), mentre del *Simulans* nove (Daviault, *Comoedia*, *Afranius* 305-317).

12. Sul *tentipellium* si veda il recente contributo di E. Garasińka, W. Suder, «*Tentipellium* - An Ancient Facelift without a Scalpel?», *Lexis* 31, 2013, p. 273-275, dove si troveranno ulteriori rinvii bibliografici.

13. Che le citazioni da alcune *togatae* di Afranio provenissero da glossari alfabetici relativi a verbi e avverbi è ipotesi formulata da Fr. Della Corte, *Giulio Paolo studioso di Antipatro e Afranio*, «Studi Noniani» 7, 1982, p. 89-96 (in particolare, 92-96); glossari di tal tipo sarebbero stati redatti dopo il revival del II d.C., quando Gellio e Giulio Romano contribuirono significativamente alla rivitalizzazione della tradizione dell'autore più famoso di *togatae*.

lettera, nell'*Ars grammatica* tardoantica ed orientale di Carisio - e Nonio Marcello (IV d.C.), sembra abbiano consultato di prima mano i testi teatrali dai quali escerpivano esempi grammaticali e lessicali [14]. Tra le rappresentazioni che ebbero maggior successo e che furono consultate nella loro integralità da Giulio Romano c'erano, ad esempio, senz'altro l'*Emancipatus* ed il *Vopiscus* di Afranio [15].

Un'innegabile libertà espressiva e la creazione di nuove parole, l'impiego di parole volgari e deformazioni spinte, e la fusione di vena comica e satirica garantirono anche a Decimo Laberio successo all'interno di grammatiche e trattazioni lessicografiche [16]. Se c'è un autore di mimo - letterario, perché quello 'popolare' è per lo più legato all'improvvisazione - che promosse la pubblicazione delle proprie opere e che si vide garantita una certa circolazione libraria, del resto, questi è indubbiamente Laberio: illustrando l'uso del lemma di terza declinazione *adulterio*, *-onis* in luogo di quello di seconda *adulterium, -i* nel *Cophinus* di Laberio, Nonio Marcello sembra voler sfidare tutti gli scettici a verificarne la citazione, espressione questa del fatto che il grammatico stava attingendo direttamente da una versione scritta del mimo e che questo tipo di testi doveva costituire parte integrante di alcune biblioteche [17].

Una copia libraria - se non addirittura 'da biblioteca' - sembra essere quella nota dall'antico *volumen* frammentario del *P.Hamb*. II 167: commedia o mimo, un testo teatrale che raccontava di peripezie e intrighi d'amore di scena in area italica era circolato in Egitto all'interno di un *milieu* culturale (se non sociale) che doveva avere familiarità con la lingua latina, e forse essa stessa romana (e latinofona); d'altro canto, se la circolazione del latino (e della letteratura latina) nell'Egitto romano antico è da legare ad una cerchia militare romana lì stanziata o a quella di chi con l'Egitto intrattenne rapporti commerciali, il gusto per determinata letteratura si illustra non soltanto con l'importazione di tendenze probabilmente affermate nella propria

14. Si veda Welsh, «Grammarian», art. cit. [n. 11], p. 255-256, dove, poco oltre si afferma: «the picture that emerges from the scholastic traditions is that the *togata* was quoted only when an excerpt conveniently presented itself to an author, such that he did not have to work very hard to make us of it for his own purposes. Rare indeed were authors, like Nonius Marcellus, who actually read the scripts of *togata* plays» (p. 257); questo studio è focalizzato, in particolare, su Giulio Romano e sul suo ruolo per la trasmissione di frammenti della *togata*.

15. È dato questo illustrato da Welsh, «Grammarian», art. cit. [n. 11], p. 269. Del *Vopiscus* restano trentatré frammenti (Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 347-402) dai quali emerge che la narrazione scenica si sviluppava a partire dalla nascita di un neonato (un gemello sopravvissuto alla nascita, un *vopiscus*) che il padre non volle riconoscere, cosa questa che avrebbe portato la sposa ad abbandonare la dimora coniugale; sul frammento XIV del *Vopiscus* (Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 370-374) e per una rinnovata esegesi si veda J.T. Welsh, «The Charms of an Older Lover: *Afranius* 378-382 Ribbeck[3]», in A. Keith, J. Edmondson (edd.), *Roman Literary Cultures: Domestic Politics, Revolutionary Poetics, Civic Spectacle*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2016, p. 203-220.

16. In merito si confronti Fr. Giancotti, *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publilio Siro*, Messina-Firenze, D'Anna, 1967, p. 89; 106.

17. Non. Marc. 2, 12 (*Nonio Marcello. De conpendiosa doctrina. Edizione critica a cura di Paolo Gatti, Rosanna Mazzacane, Emanuela Salvadori I (libri I-III)*, Firenze, 2014 = 97, 3 Lindsay): *Laberius Cophino quem si quis legere voluerit, ibi inveniet et fidem nostram sua diligentia adiuvabit*; su questo luogo si veda C. Panayotakis, *Decimus Laberius. The Fragments*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 225; 229-230. Sulla circolazione libraria del mimo letterario di Laberio si ritornerà, con rinvii bibliografici, *infra*.

terra di origine ma anche con la fortuna che alcuni generi teatrali trovarono nella *pars Orientis* dell'Impero [18].

II. Le indicazioni di regia nel *P.Hamb.* II 167, e il delinearsi di un genere letterario: *Siparium*, *Numerius*, *Salvia*

Rotolo in una scrittura calligrafica e posata, c'è un ulteriore dettaglio focale che contribuisce a delineare la cura formale del *volumen* cui apparteneva il frammento del *P.Hamb*. II 167, l'uso, cioè, di inchiostro rosso ad opera della stessa mano che ha ricopiato l'intero testo [19]. L'uso dell'inchiostro rosso ha chiaramente un valore distintivo, funzionale all'introduzione di personaggi e dettagli scenici: comune denominatore, infatti, tra l'incerto nome proprio della l. 1, il *Numer(ius)* della l. 7, la lacunosa indicazione in cui si menziona un *seiparium* della l. 9, e la *Salvia* della l. 17, tutti in rosso, è il costituire indicazioni di regia che connotano un tipo di rappresentazione di ambiente italico - sia *Numerius* che *Salvia* sono nomi romani, il primo dei quali di origine osca [20] - e certamente comica, del sottogenere della *togata* o di quello del mimo, ma non della *palliata*.

II.1. *Seiparium* - *P.Hamb.* II 167, l. 9

Il riferimento ad un *seiparium* non è semplicemente prezioso per inquadrare ulteriormente il testo veicolato dal frammento all'interno di un genere letterario specifico, ma contribuisce anche a delineare una possibile specificità del genere stesso.

L'introduzione del sipario è generalmente ritenuta uno dei più significativi apporti romani alla tecnica teatrale [21]. L'impiego dell'*aulaeum* e del *siparium* come elementi scenici è, però, fortemente dibattuta e certamente posteriore alla commedia di Plauto e Terenzio, i cui personaggi sembrano dominare sulla scena dall'inizio alla fine della rappresentazione [22]: Evanzio, nel suo *de comoedia*, fisserà un rapporto di sequenzialità nell'introduzione dell'*aulaeum* e del *siparium*, il primo dei quali sarebbe stato utilizzato a partire dal 133 a.C. (circa); l'uno e l'altro avrebbero avuto per funzione quella

18. Sulla fortuna delle rappresentazioni mimiche in Egitto - dove all'espansione economica si accompagnò un'intensa attività di teatro ed intrattenimento popolare -, documentate certamente almeno a partire dal III a.C., si veda M. Andreassi, *Mimi greci in Egitto. Charition e Moicheutria*, Bari, Palomar, 2001; specifico sul pubblico del mimo popolare nell'Egitto tolemaico e sul lessico giuridico-amoroso del cosiddetto *Grenfellianum* è il contributo di E. Esposito, *Il 'Fragmentum Grenfellianum': (P.Dryton 50)*, Bologna, Pàtron, 2005, p. 41-43. Si veda, inoltre, il fondamentale lavoro di G. Tedeschi, *Intrattenimenti e spettacoli nell'Egitto greco-romano*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2011; sul pubblico del mimo, da una più ampia prospettiva, si veda L. Cicu, *Il mimo teatrale greco-romano. Lo spettacolo ritrovato*, Roma, La Sapienza, 2012, p. 279-283.

19. Sull'uso del rosso nel *P.Hamb*. II 167 *recto* si veda Ammirati, *Libro*, *op. cit.* [n. 3], p. 29.

20. In merito si confronti *infra*.

21. W. Beare, «The Roman Stage Curtain», *Hermathena* 58, 1941, p. 104: «the drop-curtain was perhaps the most notable Roman contribution to stage technique».

22. Si confronti Beare, «Curtain», art. cit. [n. 21] (nello specifico p. 104), dove ci si interroga - con il sostegno della pur scarsa evidenza archeologica - anche sulle forme in cui questo sipario avrebbe potuto comparire sulla scena.

di marcare la fine di un atto [23]. Dalla *pro Caelio* ciceroniana - è il 56 a.C. - emerge l'impiego dell'*aulaeum* a segnare la fine di un mimo [24]; dell'origine mimica dell'uso del *siparium* - come dell'*aulaeum*, cui è messo in parallelo come sinonimo, nonostante la loro dimostrata differenza strutturale - è testimone, prima che gli *excerpta* di Evanzio, anche Festo [25]: una volta introdotto come elemento scenico, il sipario potrebbe essere stato traslato dal mimo alle altre forme di rappresentazione teatrale [26], ma certamente non a quelle tragiche se si tiene conto della contrapposizione che Seneca illumina, nel *De tranquillitate animi*, tra il *siparium* mimico ed il *cothurnus* tragico [27]. Il legame tra il *siparium* ed il mimo appare stringente dai versi che Giovenale scaglia contro Damasippo che, dilapidato il suo patrimonio, dovette ingegnarsi per procacciare denaro prestando la sua voce al *Phasma* del mimografo Catullo [28]; all'*aulaeum tragicum*, invece, Apuleio opporrà il *siparium scaenicum* [29], la convivenza dei quali sulla scena è parimenti documentata nelle *Metamorphoses* [30].

Funzionale a nascondere agli sguardi degli spettatori i cambi di scenografia ed utilizzato dagli attori prima di entrare in atto, il *siparium* doveva presentarsi come un insieme di tende a scorrimento orizzontale, mobile e facilmente rimovibile dalla scena [31]. Traslato dal mimo alla commedia, *siparium* identificò, poi, anche una cornice mobile sulla cui tela erano dipinte

23. Evanth. *com*. 8, 8: *aulaea quoque in scaena intexta sternuntur, quod pictus ornatus ex Attalica regia Romam usque perlatus est; pro quibus siparia aetas posterior accepit. Est autem mimicum velum, quod populo obsistit, dum fabularum actus commutantur*; su questo passo si confrontino le osservazioni di G. Cupaiuolo, *Evanzio. De fabula*, Napoli, Loffredo, 1992 e, più recentemente, Chr. Nicolas, «À la recherche des fins d'acte et des fins de scène dans les comédies de Térence lues par Donat», in Br. Bureau, Chr. Nicolas (dir.), *Commencer et Finir. Débuts et fins dans les littératures grecque, latine et néolatine*, Lyon, Université Jean-Moulin/Lyon 3, 2008, p. 601-602. Si veda soprattutto Cicu, *Mimo*, *op. cit*. [n. 18], p. 101-102, dove il contesto di Evanzio viene fatto dialogare con tutti gli altri relativi al *velum mimicum*.

24. Cic. *Cael*. 65: *mimi ergo est iam exitus, non fabulae; in quo cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, deinde scabilla concrepant, aulaeum tollitur*. Sull'*aulaeum* e sul suo uso in ambito teatrale ci si limita a rinviare a *ThlL* II 1460, 57-1461, 16, dove si troveranno ulteriori occorrenze del lemma con questa valenza teatrale.

25. Fest. 458, 12-14: *si‹parium› . . . . . utuntur, dictum ait . . . . . ‹vesti›mento, quod vocetur ‹supparum›*; 459, 4 Lindsay: *siparium genus veli mimicum*.

26. In questa prospettiva si confronti Beare, «Curtain», art. cit. [n. 21], p. 106: «of course, once introduced, the drop-curtain would have been used not only for mimes, but also for regular drama».

27. Sen. *dial*. 9, 11, 8: *Publilius, tragicis comicisque vehementior ingeniis, quotiens mimicas ineptias et verba ad summam caveam spectantia reliquit, inter multa alia cothurno, non tantum sipario, fortiora et hoc ait: quivis potest accidere quod cuiquam potest*.

28. Iuv. 8, 184-185: *consumptis opibus vocem, Damasippe, locasti / sipario, clamosum ageres ut Phasma Catulli*. Su questo contesto giovenaliano ci si limita qui a rinviare a G. Dimatteo, *Giovenale, Satira 8. Introduzione, testo, traduzione e commento*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2014, p. 201-202, dove si troveranno ulteriori riferimenti bibliografici sulla questione e sulla controversa datazione del mimografo Catullo, a proposito del quale si confronti soprattutto Cicu, *Mimo*, *op. cit*. [n. 18], p. 59-60.

29. Apul. *met*. 1, 8, 5: *"Oro te", inquam, "aulaeum tragicum dimoveto et siparium scaenicum complicato et cedo verbis communibus"*, contesto sul quale si confrontino le osservazioni di W.H. Keulen, *Apuleius, Metamorphoses, Book 1: Text, Introduction and Commentary*, Groningen, Forsten, 2007 e Cicu, *Mimo*, *op. cit*. [n. 18], p. 210-211.

30. Apul. *met*. 10, 29: *at ubi discursus reciproci multinodas ambages tubae terminalis cantus explicuit, aulaeo subducto et complicitis siparis scaena disponitur*.

31. Su questa funzione del *siparium* si confronti da ultimo F. Sear, *Roman Theatres: an Architectural Study*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 8, dove si troveranno ulteriori dettagli e rinvii bibliografici sulla questione; quanto all'*aulaeum* sembra piuttosto che lo scorrimento delle tende che lo componevano fosse dal basso verso l'alto.

immagini - ritratti o scene - funzionali a supportare e caricare di efficacia visiva le argomentazioni sviluppate e contrapposte nelle corti giudiziarie [32].

Le pur sporadiche occorrenze di questo uso nella sola *Istitutio oratoria* di Quintiliano hanno animato la riflessione di Bernd Bader che, riprendendo l'ipotesi formulata nell'*editio princeps* del *P.Hamb*. II 167 - dove, però, non si restituiva *seiparium* ma piuttosto *]heṛṃum* -, ha visto nella menzione di questo sipario mobile un'indicazione di regia necessaria per completare un testo identificabile con una declamazione in forma dialogica [33]. Ritornare, però, alla ricostruzione di Joachim Dingel si impone, e non semplicemente perché il *siparium* era, per definizione, uno strumento scenico del genere teatrale, ma anche perché è nella prospettiva di questo stesso genere che confluiscono le altre indicazioni date, nel *P.Hamb*. II 167, in rosso, insieme ad una serie di elementi testuali [34].

Un ulteriore passo in avanti si impone: il *siparium* come elemento scenico nasce sotto l'egida del mimo e arriva ad identificarlo; a questa conclusione riconducono tutti i contesti letterari nei quali si fa riferimento al *siparium* stesso, benché sia, poi, penetrato anche nella commedia. La menzione del *siparium* tra le indicazioni di regia del *P.Hamb*. II 167 può guidare, perciò, lungo una duplice prospettiva: o il testo veicolato è quello di un mimo, o si tratta di un'eccezionale testimonianza di una non altrimenti nota specificità che la commedia (*togata*) avrebbe filtrato ed assorbito dal mimo [35].

Qualcuno o qualcosa (*] . . cus*) potrebbe, perciò, essere ritratto come allontanato dietro il sipario [36]; con cosa questo qualcuno o qualcosa sia da identificare è, data la frammentarietà del testo, impossibile a ricostruirsi. Qualora dietro il *] . . cus* si celasse un personaggio, bisogna rilevare che, tra i nomi documentati nel frammento, nessuno ha questa terminazione; né si può scartare l'ipotesi che *] . . cus* identifichi piuttosto un 'tipo' teatrale, forse il *cocus*, o, più verosimilmente, l'*amicus* - appellativo consueto nel linguaggio teatrale per identificare il prototipico *adulescens* innamorato - o il *rusticus*, e

32. Verso questa esegesi sono puntate le due sole occorrenze del lemma all'interno dell'*Istitutio oratoria* quintilianea 6, 1, 32: *sed non ideo probaverim, quod factum et lego et ipse aliquando vidi, depictam ‹in› tabula sipariove imaginem rei, cuius atrocitate iudex erat commovendus: quae enim est actoris infantia, qui mutam illam effigiem magis quam orationem pro se putet locuturam?*; 6, 3, 72: *refutatio cum sit in negando, redarguendo, defendendo, elevando, ridicule negavit Manius Curius; nam cum eius accusator in sipario omnibus locis aut nudum eum in nervo aut ab amicis redemptum ex alea pinxisset: 'ergo ego', inquit, 'numquam vici'*. A partire dalle osservazioni quintilianee sono articolate le riflessioni sul *siparium* di D. M. Gaunt, «*Siparium* in Quintilian, and the Frontispiece of the Vatican Terence», *CR* 14, 1964, p. 133-135; sugli espedienti visivi a supporto dell'oratoria nella tradizione romana si veda G. Moretti, «Il '*funus*', le '*imagines*', la '*laudatio*': alle origini dell'impiego di 'visual tools' a supporto dell'oratoria nella tradizione romana», in C. Pepe, G. Moretti (edd.), *Le parole dopo la morte: forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2015, p. 113-146, con ulteriori riferimenti bibliografici.

33. Bader, «Afraniuspapyrus», art. cit. [n. 3], p. 275-276.

34. Si veda l'argomentazione sviluppata da Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 39, il primo, tra l'altro a proporre la lettura *ṣeipaṛium* nel testo.

35. Sugli elementi che riconducono ad una commedia di ambientazione romana - e, dunque, ad una *togata* - si ritornerà *infra*.

36. Questa ricostruzione è ulteriormente avvalorata dalla plausibile integrazione *abị[t] p[ost] ṣeiparium*; per l'espressione *post siparium* si confronti Cic. *prov*. 14: *itaque ille alter aut ipse est homo doctus et a suis Graecis suptilius eruditus, quibus cum iam in exostra helluatur - antea post siparium solebat -, aut amicos habet prudentiores quam Gabinius cuius nullae litterae proferuntur*.

cioè l'altrettanto prototipico *servus* che anima il motore dell'azione comica (e mimica) [37].

II.2. *Ạ̣ỵẹ̣ı·[* (vs *Ạ̣ỵıḷ·[*, *Ṇụṃ·[*) - *P.Hamb.* II 167, l. 1

Che la prima indicazione scenica in rosso sia estremamente lacunosa, danneggiata e di complessa lettura è premessa necessaria. Ad ogni modo, nell'edizione del *P.Hamb*. II 167 curata da Joachim Dingel la lettura (incerta) *Ṇụṃ[* ha dato adito ad una duplice ipotesi esegetica: potrebbe trattarsi, come in seguito, dell'indicazione del nome del personaggio che sta per prendere la parola, un *Ṇụṃ[(erius)* o un *Ṇụṃ[(isius)*, forme nominali note alla *togata* di Afranio [38]. Le letture *Ạ̣ỵẹ̣ı[* ed *Ạ̣ỵıḷ[*, però, non si possono escludere e, se ci si trovasse davanti ad un nome, l'ipotetico ventaglio onomastico andrebbe di necessità ampliato ad *Ạ̣ỵẹ̣ı[(tus)* ed *Ạ̣ỵıḷ[(lius)* [39].

Non è possibile delineare il 'tipo' che questo personaggio rappresenterebbe: se è a lui che va ricondotta l'intera battuta che anticipa l'ingresso di Numerio - benché non si possa escludere che la sezione lacunosa del testo comprendesse un ulteriore cambio di personaggio e che sia, perciò, necessario immaginare uno scambio di battute più serrato -, dalle sue parole (ll. 2-7) non si coglie null'altro che la consapevolezza delle sorti infelici di una donna, malata e su una nave, probabilmente la protagonista femminile che prenderà la parola poco oltre, *Salvia*. Anche l'introduzione della figura del *pater* è piuttosto controversa per il fatto che la sua eventuale qualificazione - a meno che non si tratti di un termine indipendente e con altra funzione nell'architettura del periodo - non è determinabile (l. 6: *] . reinum patrem [p]raeponam*): da un lato, infatti, si può pensare all'introduzione in scena da parte di questo personaggio di uno nuovo (un *pater*, e probabilmente un *senex*), mentre dall'altro l'espressione potrebbe semplicemente rientrare nella descrizione del fatto e della volontà di mettere davanti (a qualcuno o qualcosa) un *pater peregrinus*, o forse *adulterinus*, o addirittura *marinus,* se non *sobrinus*.

Né la lacunosità del testo permette di esprimersi sull'ipotesi che questo personaggio sia il *socer* di qualcuno: se, infatti, è plausibile immaginare che, nella sua battuta, *me socero* costituisca un ablativo assoluto, altrettanto possibile è che *me* non vada congiunto a *socero*.

37. Sui 'segni' distintivi dei personaggi ricorrenti in tutte le tipologie di rappresentazione comica e mimica e sulle loro identità si veda il recente contributo di S. Hurbánková, «Repertoire of characters in Roman comedy: new classification approaches», *GLB* 19, 2014, p. 12-13, dove si troveranno ulteriori rinvii bibliografici sulla questione.

38. Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 31; 39-40. Su *Numerius*, che prenderà la parola poco avanti, si vedano le osservazioni *infra*.

39. *Avitus* è *cognomen* documentato, in realtà, a partire dall'età imperiale; basti pensare al dedicatario e destinatario del messaggio degli epigrammi di Marziale (1, 16, 1; 6, 84, 1-2; 9 *praef.* 1; 10, 96, 1; 13; 102, 3; 12, 75, 6; si confronti anche l'Avito menzionato a 12, 24, 9). *Avillius* è, invece, *nomen* noto già dall'età repubblicana; si confronti, ad esempio, Cic. *Cluent*. 36; 37; 38; 39. Meno probabile è che si tratti di un'ulteriore occorrenza del nome di *Numerius*; un impedimento è costituito anche dal fatto che, l'ipotetica lettura *Ṇụṃ·[* metterebbe di fronte ad una differente forma abbreviata dello stesso nome in rosso alla l. 7. La traccia di un *interpunctum* alla fine della sequenza di lettere è evidente, ragione per la quale - quale che fosse - il nome doveva essere dato in una sua forma abbreviata, al pari del *Numer(ius)* della l. 7.

II.3. *Numer(ius) - P.Hamb.* II 167, l. 7

Certa è, invece, la presenza sulla scena di tale *Numerius*, il cui nome, in forma abbreviata, è rubricato, evidentemente a significare il cambio di personaggio *loquens*. A Numerio era stata messa sulle labbra una battuta verosimilmente molto breve e sentenziosa - tanto più d'effetto per il fatto che la sigilla *supplodat* (l. 8) - che precede l'indicazione scenica che vede qualcuno o qualcosa collocarsi dietro il sipario; forse che sia Numerio stesso a scomparire dietro le quinte? Le tracce che precedono questa indicazione scenica sembrano ricondurre o ad un personaggio (che resta totalmente ignoto) il cui nome sarebbe finito con*ʃ . . cus,* oppure con un *cocus*, un *amicus* o un *rusticus*, e a nessuno di questi tipi sembrerebbe riconducibile Numerio.

Numerius è *praenomen* di origine osca, certamente in uso tra i Romani - e tra i patrizi, stando a quanto si legge nell'epitome di Festo - all'altezza della metà del III a.C. [40]; dal *de lingua Latina* di Varrone emerge anche che si trattava di un prenome esclusivamente maschile [41], e che rende perciò non plausibile l'ipotesi che la forma abbreviata *Numer*. che si legge nel *P.Hamb*. II 167 sia da intendere come il femminile *Numer(ia)* [42].

È stato proprio il *Numer(ius)* della l. 7 del *P.Hamb*. II 167 a costituire uno degli elementi-chiave per l'esegesi teatrale di Joachim Dingel: Numerio è personaggio comico, e della commedia *togata* di Afranio [43].

Se pure, infatti, la presenza di un Numerio è discutibile tra i personaggi noti dai frammenti dell'*Abducta* [44], Numerio è personaggio menzionato all'interno della battuta del solo frammento del *Prodigus*, dove qualcun

40. Fest. 174 Lindsay: *Numerius praenomen numquam ante fuisse in patricia familia dicitur, quam is Fabius, qui unus post sex et trecentos ab Etruscis interfectos superfuit, inductus magnitudine divitiarum, uxorem duxit Otacili Maleventani, ut tum dicebantur, filiam, ea condicione, ut qui primus natus esset, praenomine avi materni, Numerius appellaretur*. Il riferimento all'impiego del *praenomen* Numerio *in patricia familia* può essere inteso o immaginando che il riferimento sia alla specifica patrizia *gens Fabia* o che interesse dell'epitomatore fosse quello di far risalire ai *Fabii* l'impiego del *praenomen* all'interno di una (generica) famiglia patrizia. Il Numerio Fabio di Festo sarebbe l'unico *Fabius* che sopravvisse al disastro di Cremera (276 a.C.) e che, sposata la figlia del beneventano *Numerius Otacilius*, avrebbe approvato la decisione di dare al primogenito il prenome del nonno materno. Più di un esponente della *gens Fabia* è noto aver avuto il prenome osco *Numerius*; basti pensare al console del 266 a.C., Numerio Fabio Pittore (Cic. *Brut*. 81: *Numerius Fabius Pictor et iuris et litterarum et antiquitatis bene peritus*), o a quello del 247 a.C., Numerio Fabio Buteone. Dalle fonti letterarie sono, poi, noti più Numeri: Numerio Decimo (Liv. 22, 24, 11); l'*eques Romanus* Numerio Cluenzio (Cic. *Cluent*. 165); Numerio Furio (Cic. *de orat*. 3, 86); Numerio Numestio (Cic. *Att*. 2, 22); Numerio Suffustio (Cic. *div*. 2, 85). Si confrontino anche i riferimenti generici ad un Numerio in Cicerone (*Sest*. 82; 94) e quelli ad un tale Numerio Negidio all'interno delle esemplificazioni delle *Institutiones* di Gaio (4, 34; 40; 41; 43; 47; 50; 51; 86; 119; 131; 136; 137).

41. Varro *ling*. 9, 38: *sic esse Marcum, Numerium, at Marcam, at Numeriam non esse*.

42. È questa ipotesi avanzata da Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 34; 39.

43. Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 39: «auf die Togata weist einer der Personennamen, und zwar auf die Komödien des Afranius».

44. Dell'*Abducta* di Afranio si conservano tre soli frammenti che non permettono di ricostruire con certezza le fila del *plot*, benché sembri verosimile il tema di un ratto d'amore. La lettura *Numeri* in uno dei frammenti dell'*Abducta*, noto da Nonio Marcello, è fortemente controversa. Nell'edizione di Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 4 (*Abducta* III), infatti, si legge: *Nescis num eri mei omnes melius calluerint rem quam volo*, generando le seguenti traduzione: «tu ne sais pas s'ils ont mieux compris que je ne voudrais toute l'affaire de mon maître» (142) ed esegesi: «un esclave (meneur-de-jeu?) fait part à quelqu'un de sa crainte qu'on n'ait découvert le pot aux roses» (142). Differentemente lo stesso frammento era stato edito da O. Ribbeck, *Comicorum Romanorum praeter Plautum et Syri quae feruntur sententias fragmenta (tertiis curis)*, Lipsiae, Teubner, 1898, 194 (Afranius, *Abducta* III): *Nescis, Numeri, me omnem melius rem*

altro coinvolto nella vicenda - identificato da Friedrich Leo con il giovane protagonista stesso della commedia [45] - afferma di provare vergogna a far ricorso a qualche parola in greco quando a parlare con lui è Numerio [46]. La trama del *Prodigus* non è nota, ma il titolo riconduce ad un tema comico frequente, quello, cioè, della prodigalità del giovane innamorato; del *Numerius* del *Prodigus* non si sa null'altro di quanto emerge dall'unico già menzionato frammento da Nonio Marcello. La vena censoria che traspare, però, dalla battuta dell'anonimo personaggio della vicenda sembrerebbe addirsi più al 'tipo' del *senex* che a quello dell'*adulescens* innamorato; al contrario, se ad aver proferito la battuta di Nonio Marcello fosse proprio il protagonista *prodigus* - dunque, il giovane innamorato -, la sua vergogna e, perciò, il suo reverenziale timore nei confronti di Numerio si spiegherebbero perché inquadrati nel contraddittorio rapporto tra *adulescens* e *senex*.

Il *Numer(ius)* del *P.Hamb*. II 167 proferisce certamente una battuta breve e sentenziosa (ll. 7-8); incerto è se sia lui a continuare a parlare dopo che, nel testo, compare l'indicazione scenica relativa al sipario. La battuta del *Numerius* del *P.Hamb*. II 167 è estremamente frammentaria, ma pur in questa frammentarietà, il sentenzioso riferimento a dei figli (l. 8: *nateis*) potrebbe essere espressione di un parlante più maturo. Questo sarebbe tanto più possibile se il *socer* (l. 4) o il *pater* (l. 6) cui si accenna immediatamente prima che *Numerius* prendesse la parola sia proprio egli stesso - *pater* che, in qualche modo, ne introdurrebbe la presenza e le battute, e che riconduce inequivocabilmente a quel tipo comico che è il *senex* [47]. Né andrà lasciato in secondo piano che *Numerius* è *praenomen* osco, sì, ma diffuso e documentato tra *equites*, consoli e uomini di un certo rango sociale; la scelta del nome di questo personaggio nel *plot* del *P.Hamb*. II 167 - come anche certamente nel *Prodigus* e probabilmente nell'*Abducta* di Afranio - potrebbe non essere frutto del caso e modellarsi sull'essenza del tipo che avrebbe rappresentato. Il *Numerius* del *P.Hamb*. II 167 potrebbe, perciò, essere il *senex* di una commedia *togata*, al pari di quello del *Prodigus* (e forse di quello dell'*Abducta,* se si segue Otto Ribbeck) di Afranio: il testo trasmesso dal papiro si inquadra nel genere comico, e ci si trova davanti alla possibilità di riconoscere o che *Numerius* sia nome comune per uno specifico tipo comico (se non, addirittura, mimico), o che *Numerius* sia nome identificativo di un

callere quam volo; qualcuno (un *servus*?), perciò, apostroferebbe Numerio, invitandolo a meglio riflettere sulla sua *calliditas* e sul fatto che avesse un intuito più perspicace che la sua stessa volontà.

45. È quanto risulta evidente dalla traduzione brevemente commentata che si legge in Fr. Leo, *Geschichte der Römischen Literatur* I, Berlin, Weidmann, 1913, p. 382: «'wenn Numerius mit mir spricht, riskiere ich es nicht gern, ein Wörtehen griechisch einfließen zu lassen, er lacht mich gleich aus' sagte der 'Verschwender' des Afranius, ein modish halbgebildeter Jüngling, dem der catonisch gesinnte Römer gegenüberstand».

46. Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 276-277 (*Prodigus*): *Nam me pudet, ubi mecum loquitur Numerius / Aliquid sufferre graece: irridet me ilico*, per il quale viene proposta la seguente traduzione: «c'est vrai que j'ai honte, quand Numérius parle avec moi, de risquer quelques mots de grec : il se moque de moi aussitôt» (211); su questo frammento si confronti anche W. Beare, «The fabula togata», *Hermathena* 55, 1940, p. 46. Sulla duplice sfumatura di *sufferre*, come equivalente di *subponere*, da un lato, e di *pati*, dall'altro, si confronti Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], p. 211; ad ogni modo, l'uso stesso del verbo può essere espressione di un atteggiamento polemico nei confronti dell'uso smodato di lemmi greci nell'eloquio latino, come si osserva in Leo, *Geschichte*, *op. cit*. [n. 45], p. 382.

47. Hurbánková, «Repertoire», art. cit. [n. 37], p. 9 n. 19; 12.

tipo nella sola *togata* di Afranio. Se così fosse, bisognerà o aggiungere al campionario delle *togatae* di Afranio note quella parzialmente trasmessa dal *P.Hamb*. II 167, o ipotizzare che questa costituisca parte integrante di commedie di Afranio conosciute esclusivamente per tradizione indiretta ed in modo estremamente frammentario; in ultima analisi, perciò, il nome di *Numerius* potrebbe essere spia del fatto che le vicende note dal *P.Hamb*. II 167 costituiscano parte integrante del *plot* del *Prodigus* (o dell'*Abducta*) [48].

La presenza nella produzione di Afranio del nome di *Numerius* può, d'altro canto, non necessariamente implicare che il testo trasmesso dal *P.Hamb*. II 167 appartenga a quello della (o delle) commedia(-e) nei cui frammenti si trova esplicitamente menzionato [49]; al contrario il nome potrebbe essere quello comune a ritrarre un tipo comico, come il *senex* terenziano *Chremes* di *Andria*, *Heautontimorumenos* e *Phormio* [50]. La ricorrenza di uno stesso nome in più commediografi, però, non sempre implica l'identificazione con uno stesso tipo: se, ad esempio, l'*Antipho* dello *Stichus* plautino è un *senex*, quello dell'*Eunuchus* e del *Phormio* terenziano è un *adulescens* [51], e sembra emergere che ogni commediografo abbia strumentalizzato un determinato nome ricorrente per identificare un 'tipo' della sua produzione. Gli scarsi frammenti della *Thais*, del resto, non lasciano intravedere il ruolo che la fanciulla eponima dovette rivestire nella *togata* di Afranio [52], né se questo fosse coinciso con quello della *Thais* della *palliata*, una *meretrix* nell'*Eunuchus* di Terenzio e nel *Philopator* di Turpilio [53].

II.4. *Salvia* (vs *Saenia*) - *P.Hamb*. II 167, l. 17

Il personaggio femminile ripetutamente menzionato nelle battute di vari attori [54] sembra materializzarsi nel momento in cui viene introdotta sulla scena *Salvia* (l. 17) [55]: stando a quanto è ricostruibile dal testo superstite, il suo ruolo sembra determinante nell'articolazione della *pièce* del *P.Hamb*. II

48. Sulla questione si ritornerà ulteriormente *infra*.

49. In merito si ritornerà più dettagliatamente *infra*.

50. Si confronti in merito già Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 34. Sul valore dell'onomastica nella commedia gli studi sono numerosi ed autorevoli; basti qui il rinvio a C. Questa, «Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto», *MD* 8, 1982, p. 9-62; G. Petrone, «*Nomen/omen*: poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio)», *MD* 20-21, 1988, p. 33-70 e «La funzione dei nomi dei personaggi nella commedia plautina e nella tragedia senecana», in L. de Finis (cur.), *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del Convegno internazionale di studio (Trento, 28-30 marzo 1988)*, Firenze, Olschki, 1989, p. 233-252; focalizzato, invece, sui nomi dei servi è il contributo di P. Flobert, «Les noms des esclaves masculins dans la comédie latine», *REL* 88, 2010, p. 30-40.

51. Troppo frammentario è il contesto dell'*Epicleros* di Cecilio Stazio in cui viene menzionato un *Antipho* perché se ne possa interpretare il ruolo nella rappresentazione scenica.

52. Della *Thais* di Afranio restano soltanto due frammenti (Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 334-336), per la cui trasmissione il ruolo determinante dell'umanista Antonio Augustín e del suo soggiorno romano, tra 1544 e 1555, è compiutamente messo in luce da J.C. Miralles Maldonado, «Afranius' vv. 332-3 Ribbeck», *Mnemosyne* 49, 1996, p. 59-66.

53. Turp. 185 (Ribbeck 1873², 108).

54. Si vedano, ad esempio: *aegrotam* (l. 3); *mo]rtua* (l. 4); *partheno* (l. 11); nella stessa prospettiva sembrano anche confluire la menzione di un *socer* (l. 4: *socero*), di un *coniunx* (l. 12: *coniugis*) e di un *matrimonium* (l. 17: *matrimonio*), nonché quella della *pudicitia* (l. 16: *pudeicitia*); alla battuta pronunciata da *Salvia* sembra, invece, afferire l'allusione alla *disciplina* (l. 21: *discipleina*).

55. Alla lettura *Saenia* - proposta nell'*editio princeps* di Snell, *Papyri*, *op. cit.* [n. 5], p. 125 - Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 30 ha preferito *Salvia*, su cui si vedano le osservazioni a p. 34.

167 - caratteristica questa in linea con il ruolo ricoperto dalle donne tanto nelle rappresentazioni mimiche [56] quanto nella *togata* [57], benché in forme dichiaratamente differenti [58].

Come *Numerius*, anche *Salvia* è romano, *nomen* identificativo di una *gens* diffusa in area italica, tra l'*Apulia* e la *Cisalpina* oltre che nel Piceno e soprattutto, in età augustea, a *Urbs Salvia* [59]. L'occorrenza, però, del nome in un'epistola che, secondo Svetonio, Antonio avrebbe indirizzato a Ottaviano non fa escludere la possibilità che *Salvia* fosse anche impiegato come *praenomen* [60]; d'altro canto, *Salvia* è il nome della madre di Lucio, protagonista delle *Metamorphoses* apuleiane [61].

Ugualmente romano è il nome altrimenti letto da Joachim Dingel, *Saenia*, del cui impiego come *praenomen* dà testimonianza il solo Marziale [62]. Un brevissimo epigramma dal tono scherzoso e a contenuto erotico del dodicesimo libro si risolve, infatti, in un'apostrofe ad una certa *Saenia*: *A latronibus esse te fututam* / *dicis, Saenia: sed negant latrones* (12, 26) [63]. La *Saenia* di Marziale sosteneva di essere stata violentata dai briganti, briganti che, a loro volta, avrebbero negato: la circostanza descritta potrebbe essere allusione ad un episodio noto a Marziale perché spifferato ai suoi tempi, o mero frutto della sua inventiva poetica a partire da qualcosa di comune e assolutamente realistico che accadeva nel suo quotidiano; né si può negare che la sua *Saenia* fosse plasmata a partire da un modello consolidato di fanciulla o, in ultima analisi, ripresa antifrastica di un prototipo noto a tutti attraverso la tradizione teatrale. Del resto, innegabile è il rapporto tra l'epigramma comico-realistico di Marziale ed un sottogenere teatrale quale è il mimo [64]. Alle allusioni dirette al mimo come genere si affianca una serie di epigrammi che ritraggono situazioni generalmente riconducibili a questo

56. Cicu, *Problemi*, *op. cit.* [n. 9], p. 156: «essa (*scil.* la *callida nupta* del mimo) infatti sembra collaborare attivamente alla tresca e in prima persona»; Cicu si dilunga oltre sul ruolo attivo della donna nel mimo e sulla discrasia rispetto ai ruoli femminili nella *palliata*. In merito si ritornerà *infra*.

57. Hurbánková, «Repertoire», art. cit. [n. 37], p. 10: «it seems that the authors of *togatae* (Titinius, Afranius, Atta) let their female characters speak more on the stage; they were also more often protagonists of their pieces than in other comic forms». In merito si ritornerà *infra*.

58. Sul ruolo dei protagonisti femminili nella *togata* e nel mimo si ritornerà nel dettaglio *infra*.

59. Sull'odierna Urbisaglia, sulle sue origini e sul primo insediamento e sul processo di romanizzazione, sia qui sufficiente il rinvio a G.M. Fabrini, «Le origini di *Urbs Salvia*: il contributo delle più recenti indagini archeologiche», *Picus* 23, 2003, p. 109-137.

60. Svet. *Aug*. 69, 2: *ita valeas, uti tu, hanc epistulam cum leges, non inieris Tertullam aut Terentillam aut Rufillam aut Salviam Titiseniam aut omnes*; l'allusione di Antonio è evidentemente ai corrotti costumi sessuali del giovane Ottaviano.

61. Il nome della madre di Lucio è noto dalla battuta che la zia di questi, *Byrrhena*, pronunciò nel momento dell'incontro a *Hypata*; Apul. *met*. 2, 2: *'en', inquit, 'sanctissimae Salviae matris generosa probitas, sed et cetera corporis execrabiliter ad [regulam qua diligenter aliquid adfingunt] <amus>sim congruentia'*.

62. Come *nomen*, invece, è documentato il maschile *Saenius*: basti il rinvio a Sall. *Cat*. 30, 1, dove si parla del senatore *L. Saenius*, e a Fronto *ep.* 5, 49 (van den Hout 1988, 79, 2), con il riferimento alla difesa a Q. Senio Pompeiano.

63. Sull'epigramma si vedano le osservazioni di P.J. Galán Sánchez, «La 'antonimia léxica' y la 'antonimia gramatical' en los doce libros de Epigramas de Marcial», *Emerita* 79, 2011, p. 308, dove, però, la riflessione è piuttosto focalizzata sulla contrapposizione dei *verba dicendi* dell'epigramma; si confrontino anche le più recenti osservazioni di Cl. Craca, *Epigrammi del XII libro di Marziale*, Roma, Aracne editrice, 2018, p. 105, con ulteriori rinvii bibliografici.

64. Su questo aspetto sono di riferimento gli studi di A. Canobbio, «Epigramma e mimo: il 'teatro' di Marziale», *CGITA* 14, 2001, p. 201-228 e *M. Valerii Martialis. Epigrammaton liber quintus*, Napoli,

tipo di rappresentazioni, come il 'mimo dell'adulterio' cui danno voce alcuni versi di Marziale (*e.g.*: 5, 61; 11, 7) [65]; che i protagonisti di questi epigrammi abbiano nomi romani come *Marianus* (5, 61) e *Paula* [66] (11, 7) può essere o espressione dell'adattamento del poeta della materia teatrale a quella epigrammatica o, in ultima analisi, segno dell'assorbimento in un nuovo genere di una produzione comica nota che, per recare traccia di nomi romani, non può che identificarsi con la *togata*. Di qui a sostenere che la *Saenia* dell'epigramma di Marziale sia un personaggio comico - o personaggio di una specifica commedia, o nome indicativo di un tipo comico - e che la scena ritratta possa essere quella nota al pubblico che frequentava gli spettacoli teatrali, il passo da farsi è decisamente troppo lungo e, probabilmente, azzardato, soprattutto se si pensa alla mole di letteratura latina destinata a restare sommersa. L'esame diretto del papiro, d'altro canto, nonostante le sezioni in inchiostro rosso siano sempre di complessa lettura, sembra giustificare la lettura *Salvia* piuttosto che *Saenia*.

A meno che non siano riferibili a più di un personaggio femminile, è possibile rintracciare un comune denominatore tra le aggettivazioni con cui, nel *P.Hamb*. II 167, è probabilmente fregiata *Salvia*: che sia lei la παρθένος cui si allude alla l. 11 (*partheno*) può essere indicativo del fatto che sia riconducibile al tipo comico della *virgo*, alla quale si addice la virtù della *pudicitia* invocata alla l. 16, poco prima che sia introdotta la battuta della stessa *Salvia* [67]. *Salvia*, però, sembra essere una *virgo* che ha vissuto vicende complesse ed intricate, forse caduta vittima della *perfidia* di un uomo, certo protagonista di un lungo viaggio.

III. I luoghi della *pièce* del *P.Hamb*. II 167: *Roma*, *Brundisium*, *Sicyon*

Una sola certezza emerge dal pur frammentario testo del *P.Hamb*. II 167: nonostante l'ambientazione, di necessità, statica, la narrazione è fortemente dinamica ed i personaggi oscillanti tra terra greca ed italica, tra terraferma e mare. Le menzioni di *Roma* e del porto di *Brundisium*, da un lato, e della città costiera del Peloponneso di *Sicyon*, dall'altro, sono espressione di questa oscillazione e dell'importanza del tema del viaggio - e di un viaggio per mare - nella ricostruzione dell'articolazione narrativa della rappresentazione. Le città menzionate nelle battute dei personaggi, però, oltre che a delineare il *plot*, sono funzionali anche ad inquadrare la rappresentazione scenica: ai nomi tutti romani di due personaggi che si vedono interagire nel testo superstite si affianca, infatti, la possibilità che sia Roma a rappresentare

Loffredo, 2011, p. 131-134, dove si troveranno ulteriori - benché scarsi, data la novità dell'ambito di ricerca - rinvii bibliografici sulla questione.

65. Su questi due epigrammi e sui punti di contatto con scene proprie del mimo come genere teatrale si vedano le osservazioni di Canobbio, «Epigramma», art. cit. [n. 64], p. 203-206; specifico su Mart. 5, 61 e sul rapporto dell'epigrammatista con il teatro è, invece, Canobbio, *Epigrammaton liber quintus*, *op. cit*. [n. 64], p. 142-145.

66. Non va trascurato che *Paula* è nome registrato tra quelli della *togata* di Titinio; si veda, infatti, Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Titinius* 112-113 (*Setina* V).

67. Sul tipo della *virgo* in tutti i tipi di commedia latina si veda Hurbánková, «Repertoire», art. cit. [n. 37], p. 13, dove si troveranno altri rinvii bibliografici.

il punto di arrivo dell'articolato e sofferto itinerario di *Salvia* e luogo della sua narrazione.

III.1. *Roma* - *P.Hamb.* II 167, l. 2

Trovare l'accusativo *Romam* (l. 2) in un contesto fortemente lacunoso non è, di per sé, evidente segno di un'ambientazione romana della rappresentazione; potrebbe, infatti, trattarsi dell'oggetto di un'azione predicata da un ipotetico verbo caduto in lacuna, del soggetto di un'infinitiva i cui verbi costitutivi non sarebbero più leggibili, di un complemento di moto a luogo che rappresenterebbe il punto di approdo di un itinerario altrove predicato. Davanti alla plausibilità di tutte queste ipotesi, che Roma rappresenti la destinazione di qualcuno in movimento sembra, però, un dato che esce corroborato dalla presenza in scena di personaggi dai nomi romani (o, comunque, di origine italica), *Numerius* e *Salvia*: forse all'interno della stessa battuta nella quale si parla di una donna che viaggiava malata a bordo di una nave - probabilmente la stessa *Salvia*, che racconterà del suo itinerario, tra Sicione e Brindisi -, Roma avrebbe potuto rappresentare il punto di arrivo delle sue peripezie e del suo viaggio in mare, ed il luogo in cui queste peripezie sarebbero state narrate.

III.2. *Brundisium*, *Sicyon* - *P.Hamb.* II 167, l. 18

È *Salvia* a fare riferimento a Brindisi e Sicione, e lo fa nel momento in cui prende la parola e racconta il suo viaggio (l. 18: *a Brundisio hoc Sicyone iter facerem*): Sicione sembra rappresentare il punto di inizio del suo itinerario, Brindisi uno snodo importante, se non il suo luogo di origine.

A *Salvia* e al suo viaggio il lettore - o, meglio, lo spettatore - era stato introdotto già dalle battute dei personaggi che si erano alternati, prima che lei comparisse, sulla scena: se *Salvia* è la donna che sarebbe stata su una nave in uno stato di cattiva salute (l. 3: *aegrotam in nave*) e le tappe del cui itinerario l'avrebbero fatta soggiornare in terre abbandonate (l. 14: *in loceis deserteis*), è soltanto attraverso la sua stessa voce che i luoghi del suo *iter* si delineano ulteriormente.

Fin dall'*editio princeps* del *P.Hamb*. II 167 è stata formulata da Bruno Snell l'ipotesi che il testo fosse, in questo punto, da emendare: *hoc* non sarebbe un dimostrativo da concordare con *iter*, ma piuttosto avverbio per *huc*, mentre *Sicyone* non un ablativo, ma un accusativo attraverso cui si sarebbe espresso il moto a luogo che avrebbe subito la caduta della *-m* (dunque, *h{o}‹u›c Sicyone‹m›*) - analogamente a quanto congetturato per l'*in nave* della l. 3 (da leggere, secondo Snell e Dingel come *in nave‹m›*) [68]. Partita da un'isola (l. 19: *ex insula*), *Salvia* sarebbe giunta a Sicione, dove

68. Si vedano rispettivamente Snell, *Papyri*, *op. cit.* [n. 5], p. 125 e Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 31. Le argomentazioni di entrambi sono sostenute sull'analogia con il caso del successivo *Sicyone‹m›*. Benché la *-m* in fine parola sia elemento debole - si confronti in merito, ad esempio, Quint. *inst.* 9, 4, 40 - e la sua caduta sia documentata soprattutto in testi di natura documentaria, la buona qualità del rotolo originario cui appartiene il frammento e l'assenza di errori di copia possono deporre in favore di una copia corretta; d'altro canto, un complemento di stato in luogo è assolutamente plausibile nel caso dell'*in nave* della l. 3, analogamente all'ablativo di moto da luogo *Sicyone* della l. 18.

starebbe raccontando le sue vicende [69]. Sicione rappresenterebbe, così, il luogo dell'ambientazione della *pièce*, e la *togata* di Afranio ricostruita da Dingel risulterebbe essere stata rappresentata in Grecia, come avrebbe imposto, invece, la tradizione della *palliata*. Una differente interpretazione, che ha visto ugualmente accettare la correzione *Sicyone‹m›* ma concordare il dimostrativo *hoc* con *a Brundisio*, avrebbe ricondotto la scena in terra italica [70]. Sicione, da un lato, e Brindisi, dall'altro, sono luoghi in cui è nota l'ambientazione di rappresentazioni teatrali: Sicione è, ad esempio, la città in cui si articolano le vicende plautine della *Cistellaria* [71], mentre a Brindisi doveva svolgersi una *togata* di Afranio, la *Brundisina* [72].

Come si è anticipato, lasciare, però, il testo del *P.Hamb*. II 167 non emendato guida ad un'ulteriore ipotesi: che Sicione rappresenti il punto di inizio dell'*iter* raccontato da *Salvia* e Brindisi, se non il luogo delle sue origini, una tappa di questo viaggio, tappa necessaria dato il ruolo che *Brundisium* rivestiva come porto e punto di approdo per le navi che arrivavano in terra italica dalla Grecia e dall'Oriente e, soprattutto, una delle due estremità della Via Appia che, proprio da Brindisi, conduceva a Roma, meta soltanto ipotetica del viaggio di Salvia; nulla impedisce, poi, di immaginare che l'*insula* menzionata poco dopo sia o tappa ulteriore di un itinerario ignoto per l'eccessiva frammentarietà testuale, o, in ultima analisi, riferimento all''isola di Pelope', sulla cui costa c'era Sicione [73]. Se, però, punto di partenza dell'itinerario di *Salvia* era Sicione si apre l'ulteriore interrogativo sulla sua identità: benché il suo nome scenico sia romano, non si può escludere che si tratti o di una donna romana (o di *Brundisium*) arrivata a Sicione e di lì rientrata in patria o di una donna greca cui perfettamente calzerebbe il *partheno* della l. 11 (a meno che non ci si trovi dinanzi ad un puro vezzo retorico di uno dei parlanti), partita in nave verso terre italiche - tanto più che quasi proverbialmente è da Sicione che provengono le donne in alcune *palliatae* [74].

IV. Il *plot*: viaggio e intrighi

Come è già emerso tratteggiando personaggi e luoghi che ne animano le fila, il frammentario *plot* della narrazione che si articola nel *P.Hamb*. II 167

69. Snell, *Papyri*, *op. cit.* [n. 5], p. 126. Gli emendamenti e la ricostruzione di Snell, pur in un'esegesi della tipologia testuale differente, sono stati accettati e ripresi da Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 34-35: «Griechische Einsprengsel im Dialog - man kennt sei aus der Palliata - werden durch den Schauplatz erklärt, ja beinahe gefordert: Es ist Sikyon»; poco oltre, poi, osserva che «Salvias Fahrt von der Insel zum Schauplatz Sikyon ist zugleich ein Teil der Reise, die ihr Befreier (…) von Brundisium nach Sikyon unternommen und die er, so muss man schliessen, bei jener Insel unterbrochen hat» (p. 35).

70. È questa la ricostruzione di Bader, «Afraniuspapyrus», art. cit. [n. 3], p. 275.

71. Sull'ambientazione della *Cistellaria* e sul possibile modello menandreo di questa commedia plautina ci si limita qui a rinviare a N.W. Slater, «Men are from Lemnos, Women are from Sicyon: Space and Gender in the Cistellaria», in R. Hartkamp, F. Hurka (Hrsg.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Tübingen, Narr, 2004, p. 267-279.

72. Della *Brundisina* si conservano soltanto quattro frammenti di tradizione indiretta; su questa commedia ci si limita qui a rinviare a Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 147-148 dove i frammenti sono affiancati da una traduzione francese e sintetiche note di commento.

73. Viva, però, almeno all'altezza del I a.C. era la consapevolezza che il Peloponneso era una penisola; basti qui il rinvio a Liv. 32, 21, 26: *paeneinsula est Peloponnesus, angustis Isthmi faucibus continenti adhaerens, nulli apertior neque opportunior quam navali bello*.

74. Su questo motivo è sviluppato il contributo di Slater, «Men», art. cit. [n. 71].

vede intrecciarsi i due temi portanti del viaggio e dell'intrigo familiare [75]: benché la sequenza degli eventi non sia sempre evidente, data la presenza di lemmi riconducibili a sfere semantiche specifiche e di parole-chiave, una ricostruzione per grosse linee (e per nuclei tematici) è possibile.

IV.1. Il viaggio di *Salvia*

Il testo superstite si apre con il ricordo dell'infermità di una donna che viaggiava in nave (l. 3: *aegrotam in nave*), una donna che probabilmente aveva rischiato la vita e la cui salvezza avrebbe potuto essere stata legata all'intervento del suocero (l. 4: *mo]rtua o̩[. . . .] me socero*). Il ricordo di queste peripezie è messo sulle labbra di un personaggio dal nome illeggibile, che ammette di poter (o non poter) fare abbastanza in relazione a qualcosa che resta incomprensibile (l. 5: *satis facere possum*), e che probabilmente si interroga sulla possibilità di mettere davanti (a qualcuno di ignoto) un padre(ll. 5-6: *quid est qur i[|]reinum patrem [p]raeponam [*) [76]. Se questo 'anteporre' un *pater* serva ad introdurre un nuovo personaggio sulla scena - *Numerius*, che, anche per questo, potrebbe identificarsi con il tipo del *pater* - è impossibile a definirsi, dal momento che non si può escludere che l'allusione sia piuttosto o al padre della fanciulla protagonista del viaggio in mare o addirittura a quello di un suo eventuale figlio illegittimo.

Il tema del viaggio e della fuga fa da *Leitmotiv* anche alla lunga battuta che, dopo quella secca ed enfatica di Numerio e l'indicazione scenica che vede qualcuno scomparire dietro il sipario, sembra ripercorrere le sventure della fanciulla, probabilmente innescate da un inganno d'amore (ll. 7-17). La donna protagonista di tutte queste vicende doveva essere sulla scena e, prendendo finalmente la parola, racconta ella stessa del suo itinerario (ll. 17-22); la narrazione delle sue vicende è premessa alla verosimile difesa del proprio rigore morale (l. 21: *] meum nomen in haec discipleina[*).

IV.2. Intrighi d'amore e di famiglia

Quando, dopo la battuta dell'ignoto personaggio che aveva ricordato il viaggio in nave di una donna in un cattivo stato di salute e dalle cui parole cominciava a trapelare una forma di intrigo familiare che vedeva coinvolti un *socer* ed un *pater*, *Numerius* prende la parola, lo fa probabilmente attraverso un'esclamazione che fonde rabbia e sorpresa: *I [il]i̩co domum!*

75. Si confronti già Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 35-37, il quale ha identificato i due temi in quelli di «Familie und Ehe» e «Schiffsreise und Flucht» (p. 35).

76. Differentemente si potrebbe interpungere questa sezione: *quid est, qur i[|] . reinum patrem [p]raeponam [* oppure *quid est? qur i[|] . reinum patrem [p]raeponam [*. '*Quid est cur*' ('che ragione c'è perché…?') è frequente ad introdurre un'interrogativa - si vedano, ad esempio, Acc. *trag*. 147; Cic. *div*. 2, 67; *or*. 170; *Phil*. 10, 15; *prov.* 29 - e regge il congiuntivo, ragione per la quale il *[p]raeponam* della l. 6 potrebbe essere inteso come congiuntivo dipendente dal precedente *qur*/*cur* e non come futuro. L'interrogativa avrebbe potuto chiudersi con *[p]raeponam* o avrebbe potuto continuare oltre e chiudersi alla linea successiva (l. 7: *] . . . ler?*: il lemma è troppo lacunoso e resta aperta la possibilità che si tratti o di una forma aggettivale o nominale o di una forma verbale al congiuntivo). Sull'uso della locuzione *quis/quid est* in contesti comici si confronti R. Ferri, «Note on Afran. 95-6 R.[3]», *Philologus* 154, 2010, p. 144.

Neiquid iḍ[|] . . meis nateis su[p]plodat! (ll. 7-8) [77]. L'esclamazione di Numerio si traduce nel possibile invito a qualcuno - un *servus*? o piuttosto un *adulescens*? - ad andarsene a casa; che questo qualcuno sia il personaggio le cui battute lo avevano immediatamente preceduto (e, forse, introdotto) è verosimile, così come è altrettanto verosimile che questo invito a lasciare la scena si sia immediatamente concretizzato - se, alla l. 9, si accetta l'integrazione: *abẹ[st] p[ost]ṣeipaṛium*. Ma la battuta di Numerio è anche un auspicio perché nulla colpisca dei *nati*, *nati* cui doveva essere legato [78]: l'impiego di un verbo icastico, efficace e raro come *supplodo* in fine battuta è di rilievo e fortemente espressivo [79].

È impossibile a determinarsi con certezza se il personaggio che prende la parola subito dopo l'allontanamento dalla scena di un altro sia ancora Numerio. Dalle battute di questo personaggio si delinea ulteriormente la vicenda, e le sue parole sembrano indirizzate a *Salvia*, che di lì a poco si rivolgerà a lui: se, come sembra, è lei la donna trasportata malata su una nave e se è lei la donna cui, vittima della *perfidia* di un uomo, si rivolge direttamente questo personaggio che ne precede le battute (ll. 10-11: *]quod virei perfidia te in hun[c] ç̣assum[|]ẹṣṣẹ putes partheno non ut ṭ[. . . . .] . en[*), *Salvia* avrebbe potuto essere presente sulla scena prima ancora di prendere la parola. La *perfidia* di un uomo avrebbe trascinato *Salvia* nella situazione complessa in cui ora si trovava [80].

Partheno (l. 11) è indubbiamente tra i lemmi-chiave del testo superstite, per ragioni sia linguistiche e stilistiche sia narrative; non c'è nessun'altra attestazione nella letteratura latina nota di un pari impiego del calco dal greco. Il suo uso è stato ricondotto ad un personaggio che doveva avere una

77. Nella sua sezione iniziale, il testo si potrebbe altrimenti integrare, qualora si supponesse una maggiore spaziatura tra le lettere: *I[l]ị̣co domum!*; entrambe le varianti sembrano plausibili, vista la variabilità dello spazio lasciato tra le lettere, benché l'uso di una *i* dal modulo fortemente allungato all'inizio della battuta, piuttosto che mero vezzo decorativo, potrebbe avere una differente funzione (una *i longa*?). Ad ogni modo, il senso varierebbe poco: '(Vai) immediatamente a casa!'; si confrontino, ad esempio, Plaut. *Asin*. 921-925 (*surge, amator, i domum*); 939 (*I domum*). Che *domum* si possa intendere, più che come complemento oggetto, un complemento di moto a luogo, fa sì che *ilico* abbia una sfumatura temporale piuttosto che locale; su *ilico* si veda *ThlL* VII. 1 330, 11-332, 32 (in particolare, sul suo valore temporale si veda 330, 59-332, 32).

78. *Neiquid* equivale al *niquid* (*ne quid*) che si trova spesso in Plauto e che regge il congiuntivo: *Epid*. 339; *Most*. 412; *Pseud*. 654. La lacunosità del testo impedisce una chiara comprensione della battuta di Numerio; certo è che i figli di cui si parla non siano esplicitamente definiti come suoi, ma siano piuttosto qualificati con un aggettivo terminante in *-meus*/*-mus* (se *-meis* è da intendere, come spesso nel papiro, come equivalente di *-mis*).

79. *Supplodo* indica propriamente lo sbattere dei piedi e/o delle mani; la lacunosità del frammento impedisce di comprendere se nel testo sia impiegato in questo senso o piuttosto in quello derivato di 'colpire', 'esplodere' - come sembrerebbe - e di cui il testo del *P.Hamb*. II 167 costituirebbe una testimonianza unica nell'ambito della produzione letteraria latina antica. Prima che in rari luoghi della letteratura tardoantica, *supplodo* è attestato, infatti, in Cic. *or*. 1, 231 (*pedem nemo in illo iudicio supposit*) e Sen. *epist*. 75, 2 (*nec supploderem pedem nel manum iactarem nec attollerem vocem*). Il dativo (o ablativo?) che precede la forma verbale potrebbe essere di svantaggio.

80. Visto il coinvolgimento di un uomo ed una donna, la *perfidia* potrebbe qui rappresentare l'inganno proprio di una relazione amorosa; in merito, si confronti *ThlL* X.1 11386, 37-47. Quanto al *ç̣assum* del *P.Hamb*. II 167 l'esegesi può essere duplice: o si tratta di una forma equivalente a *casum*, con grafia geminata della sibilante - si confrontino *reccidere* per *recidere* alla l. 15 e *ingeniossum* per *ingeniosum* alla l. 23 -, o si tratta del neutro sostantivato dell'aggettivo *cassus* nel senso di 'vuoto', su cui si veda, nello specifico, *ThlL* III 522, 14-25. *Salvia*, perciò, avrebbe potuto essere stata trascinata dalla *perfidia* di un uomo o 'in questa situazione' o 'in questo baratro'.

familiarità maggiore con il greco piuttosto che con il latino - probabilmente uno schiavo - tanto più che questo tipo di commistioni si sarebbe imposto se l'ambientazione fosse stata in terra greca, a Sicione [81]; schiavi greci (o grecofoni) avrebbero, però, potuto muoversi anche su una scena italica. L'impiego di questo originale calco dal greco nel testo del *P.Hamb*. II 167 è stato anche elemento che ha permesso di rintracciare un punto di congiunzione con il Numerio altrove menzionato tra i frammenti teatrali attribuiti ad Afranio: nel *Prodigus* - come si è detto - un personaggio afferma di provare una certa vergogna nel far uscire dalla sua bocca qualche parola in greco alla presenza di Numerio, e nel frammento *partheno* non sembra essere posto sulle labbra di Numerio stesso. Sulla scena teatrale latina, calchi dal greco sono generalmente marchio per bollare personaggi provenienti da contesti sociali bassi (e soprattutto schiavi), e soltanto raramente si trovano all'interno delle battute di uomini appartenenti a classi sociali più elevate [82]; prediligere, però, la forma *partheno* a *virgo* potrebbe essere anche espressione di una specifica scelta stilistica da parte dell'autore della *pièce*.

Se è evidente che *partheno* sia un calco dal greco παρθένος, meno scontata è la forma in cui questo calco si sia concretizzato, e cioè la sua funzione grammaticale. La presenza di un accento acuto sulla vocale finale, conformemente all'uso che del segno è fatto nel *P.Hamb*. II 167, potrebbe indicare la sua quantità lunga; se, dunque, παρθένος fosse stato filtrato in latino come lemma di seconda declinazione - un ipotetico **parthenus* - potrebbe trattarsi o di un dativo o di un ablativo singolare [83]. Altamente ipotetico è che abbia assunto un valore avverbiale ('da vergine; come è costume di vergine') [84], o, che in ultima analisi (ma meno probabilmente), si sia delineato come interiezione [85].

Dal punto di vista narrativo, *partheno* riveste un ruolo indubbiamente più chiaro: l'allusione ad una *virgo*, ad una giovane donna, potrebbe ulteriormente rinviare a *Salvia*, sulla quale sembrano concentrate le battute del personaggio ignoto.

Il personaggio ricorda di essere venuto a conoscenza - se è con *ac]cepei* che si integra parzialmente la lacuna iniziale della l. 12 (dunque, *accepei* per *accepi*) - di tutto quanto si impose come necessità per la giovane, una

81. È questa l'ipotesi ricostruttiva di Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 34.

82. Sull'uso di calchi dal greco nella commedia latina di Plauto e Terenzio si vedano rispettivamente i contributi di R. Maltby, «The distribution of Greek loan-words in Terence», *CQ* 35, 1985, p. 110-123 e «The distribution of Greek loan-words in Plautus», *Papers of the Leeds International Latin Seminar* 8, 1995, p. 31-69; sui prestiti del greco in latino si vedano, più in generale, le osservazioni di Fr. Biville, *Les Emprunts du latin au grec. Approche phonétique. Tome II: Vocalisme et conclusion*, Louvain, Peeters, 1995, p. 141-154. Sui prestiti dal greco nella *togata* si vedano, invece, Beare, «The fabula togata», art. cit. [n. 46], 46 e, molto più recentemente, L. Stankiewicz, «La comédie de Lucius Afranius et ses liens avec les autres genres de comédies», *Eos* 88, 2001, p. 149.

83. Soltanto in epoca tarda è documentata la forma *parthena*; si confrontino le sintetiche osservazioni in merito raccolte in *ThlL* X.1, 491, 9-13.

84. Sugli avverbi in *-o* ci si limita a rinviare a D. Ricca, «Adverbs», in P. Baldi, P. Cuzzolin (edd.), *New Perspectives on Historical Latin Syntax. Volume 2: Constituent Syntax: Adverbial Phrases, Adverbs, Mood, Tense*, Berlin-New York, De Gruyter, 2010, p. 117-118, dove si troveranno ulteriori rinvii bibliografici.

85. Famosa è l'interiezione *spattaro* documentata tra i frammenti degli *Aequales* di Afranio, nota attraverso il commento di Giulio Paolo al commediografo e a proposito della quale ci si limita qui a rinviare a Welsh, «Grammarian», art. cit.[n. 11], p. 280-282.

necessità tanto più enfatizzata dalla ripetizione della locuzione *necesse fuit*: le si resero indispensabili qualcosa (forse una rinuncia) nei confronti di un suo possibile *coniunx* e la fuga (ll. 12-13: *]cepei necesse fuit te coniugis o[. .]ṛa . . [. . . . . .] . . [|] . . . . tem profugere necesse fuit ma[. . . . . .]*) [86]. Questa fuga potrebbe aver avuto come conseguenza l'esser giunta e l'aver soggiornato in luoghi deserti (l. 14: *]cum pervenisse[.] in loceis deserti et[. . . . . .]torum*); non è chiara, invece, l'allusione al far cadere (o allontanare) le mani dalle ricchezze altrui [87].

L'interruzione testuale con l'*opibus* della l. 15 potrebbe indicare un 'a capo' coincidente con un cambio di interlocutore o semplicemente una pausa nell'eloquio; il testo continua con l'allusione ad una virtù femminile, la *pudicitia* (l. 16: *]ṃ[.]ṃei̯ et tamen ṛetineat pudeicitia[ ]*) [88], e con l'idea della restituzione da parte del parlante di qualcosa all'interno di una battuta in cui compare la parola-chiave *matrimonium* (l. 17: *]c̣epṭo matrimonio fuei, restituei*). Che questa *pudicitia[-]* sia propria di una *virgo* (quella cui si potrebbe alludere alla l. 11), di *Salvia* o di un'altra donna è impossibile a determinarsi [89]; certo è che si tratta di una dote squisitamente femminile, spesso difesa ed ostentata attraverso le labbra degli attori comici, soprattutto a mettere in chiaro equivoci e malintesi [90].

86. È possibile che questa battuta sia stata formulata attraverso un'enfatizzazione in chiasmo dell'anafora del *necesse fuit*, per cui il verbo dipendente dal primo sarebbe caduto in lacuna e *profugere* sarebbe dipendente dal secondo, perfettamente inquadrato secondo la *consecutio temporum*. L'ipotetico infinito passato *pervenisse* della linea successiva, infatti, non può dipendere dal precedente *necesse est*, a meno che non si postuli un'impossibile anteriorità dell'essere giunta rispetto alla necessità stessa; non si può, inoltre, escludere che la lacuna immediatamente successiva a *pervenisse* contenesse un'ulteriore lettera che implicherebbe una differente voce verbale.

87. Alla l. 15, infatti, si legge: *m]anus reccidere alieneis opibus*; *reccidere* sta per *recidere*, e verosimilmente *recīdere* piuttosto che *recīdere* (perché, in quest'ultimo caso, il papiro avrebbe restituito *-ei-* in luogo di *-ī-*). Se a cadere nelle *m]anus* di qualcuno sia la stessa giovane *Salvia*, il fatto che abbia contributo ad arricchire l'opulenza altrui può essere spia del fatto che sia stata data in schiava; un'ipotesi del genere, però, non può che essere formulata in sordina.

88. La lacuna dopo *pudeicitia-* rende impossibile capire se si trattava di un nominativo, seguito forse da un segno interpuntivo (in lacuna), di un genitivo o dativo con l'ultima vocale del dittongo finale perduta, o di un accusativo, per cui la *-m* sarebbe caduta in lacuna; impossibile è, perciò, ricostruire se la *pudicitia* sia stata trattenuta o abbia trattenuto qualcosa o qualcuno, o se fosse complemento oggetto dell'idea del 'restituire' espressa alla linea successiva. Sulla *pudicitia* come virtù specifica della *virgo* si veda *ThlL* X.2, 2484, 4-37; si confronti anche la pertinenza di questa virtù alla *uxor* delineata all'interno di una serie di luoghi raccolti in *ThlL* X.2, 2484, 38-2485, 3; sulla grafia *pudeicitia*, soprattutto documentata in contesti scenici, si veda *ThlL* X.1, 2483, 37-39.

89. In merito si confronti già Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 36.

90. Si veda, in particolare, Plaut. *Capt*. 1033-1034: *et si placuimus neque odio fuimus, signum hoc mittite, / qui pudicitiae esse voltis praemium: plausum date*; si confrontino anche Plaut. *Amph.* 810 (*quia pudicitiae huius uitium me hi<n>c absentest additum*); 838-841 (*non ego illam mihi dotem duco esse, quae dos dicitur, / sed pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem, / deum metum, parentum amorem et cognatum concordiam, / tibi morigera atque ut munifica sim bonis, prosim probis*); 928-929 (*si non iubes, / ibo egomet: comitem mihi Pudicitiam duxero*), contesti in cui la virtù è fatta propria di Alcmena, sia che compaia sulle labbra altrui sia sulle sue, al punto tale che viene presentata nelle vesti di una divinità che le farà da compagna. Nella *Cistellaria*, invece, la *pudicitia* è segno distintivo della protagonista Selenio: *nisi quidem cum Alcesimarcho Nemine, / nec pudicitiam imminuit meam mihi alius quisquam* (86-87; a parlare è la stessa Selenio); la *pudicitia* è virtù che campeggia anche nell'*Epidicus* (108: *at pudicitiae eius numquam nec uim nec uitium attuli*; 403-404: *num<quam> nimis potest / pudicitiam quisquam suae seruare filiae*; 539: *plane hicinest, qui mihi in Epidauro primus pudicitiam pepulit*) e che ha voce nello *Stichus* (100: *pudicitiast, pater, eos nos magnificare qui nos socias sumpserunt sibi*). Si veda anche Ter. *Andr*. 283-285: *mi Pamphile, huius formam atque aetatem vides, / nec clam te est, quam illi nunc utraeque inutiles / et ad pudicitiam et ad rem tutandam sient* (con riferimento a Glicerio).

Pendant alla *pudicitia* rievocata dal personaggio anonimo potrebbe essere la *disciplina* cui sembra alludere la stessa *Salvia*, dopo aver tratteggiato le tappe del suo itinerario (l. 21: *] meum nomen in haec discipleina[*) [91]; la presenza nel testo di allusioni a valori come la *disciplina*, e soprattutto la *pudicitia*, da un lato, e di istituzioni come il *matrimonium* (cui si lega la figura del *coniunx*), dall'altro, può essere spia di un intrigo familiare ed amoroso sotteso allo sviluppo narrativo e scenico [92].

V. Mimo o *togata*, *togata* e mimo: frammentarietà e cortocircuiti

Una risposta alla duplice possibilità che il testo trasmesso dal *P.Hamb*. II 167 sia un mimo o una commedia *togata* si trova all'interno del quarto libro dell'*Institutio oratoria*: argomentando sulla seconda parte del discorso giudiziario - la narrazione -, Quintiliano enfatizza l'importanza delle sue proprietà fondamentali. Da ultima, infatti, viene enfatizzata la caratteristica della credibilità e delle sue forme, attraverso una trama distinta da uno sviluppo logico e verosimile dei fatti, *qualis in comoediis etiam et in mimis* [93]. Come la commedia, perciò, il mimo - letterario o drammatico che dir si voglia, ma non certo popolare - doveva avere un'articolazione distinta da sequenzialità narrativa e verosimiglianza, con un *plot* razionale e credibile ed un intreccio drammatico animato da più personaggi ed attori: il mimo drammatico di età cesariana che vide in Laberio uno dei suoi indiscussi protagonisti trasse certamente molto dal mondo della commedia menandrea e da quello della *palliata* [94], gli stessi serbatoi dai quali attinse, prima ancora, il sottogenere comico della *togata*.

Riflesso di convenzioni morali in un'epoca di trasformazione culturale, la *togata* dovette assorbire i cambiamenti che nascevano dall'innegabile

91. La lacuna immediatamente successiva all'ultima lettera leggibile della sequenza impedisce di determinare il valore sintattico del lemma, dal momento che è impossibile a dirsi se la parola fosse seguita da un segno di interpunzione (per cui si tratterebbe di un nominativo o di un ablativo, se non addirittura di un vocativo) o da un'ulteriore lettera (per cui avrebbe potuto essere un genitivo, un dativo o un accusativo). Poco plausibile sembra l'interpretazione di Snell, *Papyri*, *op. cit.* [n. 5], p. 126. Il contesto estremamente frammentario è di impedimento per l'esegesi del valore che il lemma potrebbe avere nella battuta di *Salvia*; sul valore primario di *disciplina* si veda *ThlL* V.1, 1317, 28-1318, 61, mentre sulla sua possibile sfumatura come *educatio* si veda V.1, 1323, 7-1324, 72.

92. Le ll. 22-27 sono estremamente frammentarie; lo spazio lasciato vacuo, dopo il *]tur* della l. 22 potrebbe, però, essere segno di un cambio di scena o di personaggio *loquens*. Integro è un *ingeniossum* (l. 23), con raddoppiamento consonantico; impossibile è ricostruire a chi si riferisse l'aggettivo, benché l'*ingenium* sia qualità spesso propria del servo delle rappresentazioni sceniche e virtù enfatizzata nelle commedie. Troppo lacunosa, inoltre, è la linea perché si possa essere certi che il *] . . . cuppes* della l. 24 rechi traccia del raro *cuppes* (Plaut. *Trin*. 237a).

93. Quint. 4, 2, 52-53: *credibilis autem erit narratio ante omnia, si prius consuluerimus nostrum animum, ne quid naturae dicamus adversum, deinde si causas ac rationes factis praeposuerimus, non omnibus, sed de quibus quaeritur, si personas convenientes iis, quae facta credi volemus, constituerimus, ut furti reum cupidum, adulterii libidinosum, homicidii temerarium, vel his contraria, si defendemus: praeterea loca, tempora et similia. Est autem quidam et ductus rei credibilis, qualis in comoediis etiam et in mimis. Aliqua enim naturaliter secuntur et cohaerent, ut, si priora bene narraveris, iudex ipse quod postea sis narraturus expectet*. Su questo passo quintilianeo sia sufficiente il rinvio a Cicu, *Mimo*, *op. cit*. [n. 18], p. 110-111.

94. Sulla relazione tra mimo e commedia si veda Cicu, *Problemi*, *op. cit.* [n. 9], p. 113-117, mentre sul rapporto specifico con la *palliata* 152-158; basti qui il rinvio al più recente Panayotakis, *Laberius*, *op. cit.* [n. 17], p. 5: «moreover, some scenes from the extant fragments of Laberius resemble closely story-lines from *fabulae palliatae*».

influsso ellenistico sulla letteratura di Roma [95]; allo stesso tempo, però, le sue origini sembrano restare fortemente legate al bisogno di romanizzare la commedia buffonesca e popolare che aveva preso vita attraverso la *palliata* [96], bisogno di cui rimane traccia nel nome stesso di questo sottogenere comico dal momento che l'aggettivo *togata* non fa che sottolineare l'elemento indigeno della rappresentazione scenica [97]. Il quadro delle origini e degli sviluppi della *togata* resta vago, vaghi e non esattamente delineabili i contesti in cui operarono il pioniere Titinio, Afranio ed Atta: la loro produzione sembra aver avuto vita tra il II e la prima metà del I a.C. [98].

Tra i tre commediografi di *togata* dei quali sono rimasti frammenti il più celebre dovette essere Afranio: ai suoi 434 versi trasmessi per tradizione indiretta fanno da *pendant* le parole di Cicerone, Orazio, Velleio Patercolo, Quintiliano, Aulo Gellio, Apuleio, Ausonio e Macrobio, talora enfatizzandone la grandezza poetica ed un'essenza patetica in bilico tra quella del retore e quella del tragediografo [99], talora criticando il contenuto delle sue commedie che avrebbero messo in scena episodi di amori dissipati se non addirittura

95. È questo tema discusso a partire da alcuni frammenti della produzione dei tre autori noti di *togatae* da L. Stankiewicz, «*Fabula togata*. Dydaktyzm w fazie transformacji kulturowej», *SPhP* 19, 2009, p. 159-167 (con riassunto in inglese).

96. A. Pociña Pérez, «Naissance et originalité de la comédie '*togata*'», *AC* 44, 1975, p. 87-88: «le but de la création de la *togata* par Titinius devient assez clair : c'est celui de donner à la scène romaine une comédie bouffonne et populaire, en suivant le chemin tracé par la *palliata* de son temps, mais en ajoutant un élément nouveau, cher à son public : le romain, l'italique, les choses connues». Differentemente dall'opinione consolidata - basti il rinvio a Beare, «The fabula togata», art. cit. [n. 46] -, lo studio di Pociña affronta la questione della nascita della *togata* illustrando come questa non sia originata dal bisogno di rimpiazzare la *palliata* ma le sia piuttosto parallela. Il tema dell'origine della *togata* in parallelo agli sviluppi della *palliata* e quello dei loro punti di contatto viene ripreso, più recentemente, in A. Pociña Pérez, A. López López, «Pour une vision globale de la comédie *togata*», *CGITA* 14, 2001, p. 177-199. Sulla *togata* restano di riferimento le panoramiche di T. Guardì, «La fabula togata: moduli formali ed evoluzione del genere», in C. Riggi, A. Traglia, B. Amata (curr.), *Cultura e lingue classiche* 3, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 1993, p. 271-277 e *La fabula togata: forme e limiti di un genere teatrale*, in M. Blancato, G. Nuzzo (curr.), *La commedia latina: modelli, forme, ideologia, fortuna*, Siracusa, Istituto nazionale del dramma antico, 2008, p. 41-53, più recenti rispetto alla bibliografia critica raccolta in A. López López, «Los estudios sobre *fabula togata* en el decenio 1970-80» e «Los estudios sobre *fabula togata* en el decenio 1970-80«», in A. López López, A. Pociña (edd.), *Estudios sobre comedia romana*, Frankfurt am Main, Lang, 2000, p. 377-383 e p. 385-393. Per un'edizione complessiva dei frammenti della *togata*, dopo Ribbeck, *Comicorum fragmenta*, *op. cit*. [n. 44], ci si limita qui a rinviare a Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], mentre i frammenti di Titinio ed Atta sono stati raccolti e riediti anche da T. Guardì, *Fabula togata: i frammenti (Titinio, Atta)*, Milano, Le Edizioni Universitarie Jaca, 1985.

97. L'ambientazione italica rappresenta indubbiamente una delle più significative innovazioni della *togata* rispetto alla *palliata*; sui contesti italici in cui erano contestualizzate le rappresentazioni sceniche di Afranio si veda A. Pociña Pérez, «Lucio Afranio y la evolución de la fabula togata», *Habis* 6, 1975, p. 104-105 e, più in generale sulla *togata*, Beare, «The fabula togata», art. cit. [n. 46], p. 43-44.

98. Le testimonianze dalle quali si possono derivare dati funzionali alla ricostruzione dei contesti in cui si mossero Titinio, Afranio ed Atta non sono sempre concordi, benché si possa approdare a qualche certezza: Titinio dovette presentare le sue commedie già prima del 166 a.C., mentre Afranio fu attivo negli ultimi decenni del II a.C., ed Atta dovette morire nel 77 a.C. Le fonti in cui sono tratteggiati particolari biografici dei tre commediografi della *togata* sono criticamente raccolte ed analizzate da J.T. Welsh, «The Dates of the Dramatists of the *Fabula Togata*», *HSCP* 106, 2011, p. 125-153, dove si troveranno ulteriori riferimenti bibliografici.

99. Si veda soprattutto Cic. *Brut*. 167, dove la poesia comica di Afranio viene accostata a quella dell'oratore e tragediografo Tizio; a partire da questo passo ciceroniano sono sviluppate le riflessioni di M.M. Bianco, «Gli *adfectus* di Afranio», *Maia* 58, 2006, p. 11-15, dove l'indagine viene spinta sulle tonalità 'patetiche' che emergono dai frammenti superstiti della *togata* di Afranio, della cui *dictio comica* viene illustrata una matrice tragica (p. 7-11). Sul caso illuminante di Tizio si veda ora A. Cavarzere, «*Titius*, *Orator* and *Poeta*. (Cic. *Brut.* 167 and Macrob. *Sat.* 3.16.4-16)», in C. Gray, A. Balbo, R.M.A.

pederasti [100]. Le allusioni a fatti e problemi contemporanei e, da una parte, i nomi romani o italici dei suoi personaggi e, dall'altra, i loro costumi, illuminano il carattere nazionale della commedia di Afranio, in bilico tra la scena e la letteratura; le commedie di Afranio non dovevano essere destinate alla sola platea ma anche ad una lettore erudito che potesse riflettere sulle vicende narrate e comprenderne, da un lato, la fusione di lingua quotidiana e *sermo urbanus* [101] e, dall'altro, il tono spesso sentenzioso [102].

Anche le *sententiae* che costellano i versi superstiti delle commedie del *perargutus* e *disertus* Afranio (Cic. *Brut*. 167) non sono altro che segno di continuità con la commedia menandrea e con la *palliata* [103], espressione di un sentire tragico che prende voce attraverso un teatro infarcito di retorica e che punta ad innalzare la materia comica [104]; né lo spessore sentenzioso della *togata* di Afranio implica necessariamente la sua attività oratoria, tanto più che non pochi furono gli autori che coltivarono parallelamente la pratica oratoria e quella teatrale, dal momento che sembra piuttosto trattarsi di uno dei segni distintivi del «'teatro retorico'» del *facundus*

Marshall, C.E.W. Steel (eds.), *Reading Republican Oratory: Reconstructions, Contexts, Receptions*, Oxford, Oxford University Press, 2018, p. 153-170.

100. Sulla percezione della produzione di Afranio che emerge dalle critiche degli *auctores*, tra Antichità e Tarda Antichità, si veda il contributo di L. Stankiewicz, «La *fabula togata* de Lucius Afranius vue par les anciens», *Eos* 84, 1996, p. 319-323; si confronti anche più brevemente Stankiewicz, «Comédie», art. cit. [n. 82], p. 147-148. A criticare Afranio per aver presentato nelle sue rappresentazioni un tipo di amore dissipato fu Quint. *inst*. 10, 1, 100: *togatis excellit Afranius: utinam non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus, mores suos fassus*; sul giudizio quintilianeo su Afranio è ritornato recentemente J.T. Welsh, «Quintilian's Judgement of Afranius», *CQ* 60, 2010, p. 118-126 - cui si rinvia per ulteriori approfondimenti sulla questione -, sradicando convenientemente la consolidata interpretazione per cui l'allusione di Quintiliano sarebbe ad un tipo di amore omosessuale e pederasta ed illustrando come il passo dell'*Istitutio* illumini piuttosto sul tema dell'amore dissipato e, talora, folle di giovanotti pronti a tutto per le loro amate, secondo la tradizione ben nota della *palliata*. Scelte contenutistiche orientate verso soggetti immorali sono anche constatate da Ausonio, senza riferimento alcuno alla vita privata di Afranio (*epigr*. 75, 1-4 Green: *praeter legitimi genialia foedera coetus / repperit obscenas veneres vitiosa libido, / Herculis heredi quam Lemnia suasit egestas, / quam toga facundi scaenis agitavit Afrani*).

101. Differentemente da Titinio, che aveva prediletto forme del parlato ed una creatività verbale non distanti da quelle plautine, Afranio «mostra una maggior ricercatezza ed eleganza e un più studiato ricorso a Wort- e Klanfiguren» (A. Minarini, «Il linguaggio della togata fra innovazione e tradizione: considerazioni sullo stile», *BStudLat* 27, 1997, p. 34). Sulla lingua di Afranio si confronti anche Stankiewicz, «Comédie», art. cit. [n. 82], p. 149-151, dove si sottolinea la presenza di prestiti dal greco (p. 149).

102. In questa prospettiva si confronti Stankiewicz, «Comédie», art. cit. [n. 82], p. 152: «les comédies d'Afranius n'étaient pas uniquement destinées à un public populaire, mais aussi à des *litterati cives*, comme le montre le fait que les personnages évoquent les noms de Térence ou de Pacuvius, ou que ses pièces amenaient le spectateur à réfléchir». Sulle *sententiae* e sulle battute dalle tonalità sentenziose che emergono tra i frammenti di Afranio, evidentemente derivate dalla commedia menandrea e dalla *palliata* di Plauto, Cecilio Stazio e Terenzio, è articolato il contributo di L. Stankiewicz, «*Locus sententiosus* w komedii rzymskiej Lucjusza Afraniusza», *Collectanea Philologica* 8, 2004, p. 193-203 (con riassunto in inglese); si confronti anche Bianco, «*Adfectus*», art. cit. [n. 99].

103. Si veda, ad esempio, Hor. *epist*. 2, 1, 57: *dicitur Afrani toga convenisse Menandro*; sulle forme in cui il modello menandreo entrò nella produzione di Afranio si confronti R. Degl'Innocenti Pierini, «Un prologo polemico di Afranio. *Compitala* 25-28 R.[3]», *Prometheus* 17, 1991, p. 242-246, dove, a proposito del modello menandreo e di quello terenziano filtrati nel togatografo, si approda alla conclusione per cui «Afranio mette sullo stesso piano modelli greci e latini, mostrando quindi che la sensibilità romana si sta aprendo a nuovi orizzonti e sente già come classici da imitare i poeti della generazione precedente» (p. 245); si confronti anche, più recentemente, A. Martina, *Menandrea. Elementi e struttura della commedia di Menandro* I, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2016, p. 262-263 (e, più in generale, sull'influenza di Menando sulla commedia latina arcaica p. 258-263).

104. Si veda Bianco, «*Adfectus*», art. cit. [n. 99], il quale ha parlato della *gnome* come di uno «strumento privilegiato per lo spostamento in alto della 'materia comica'» (p. 14).

Afranio [105]. D'altro canto, parlare di sentenziosità dell'eloquio scenico non può non richiamare alla mente quella che sembra aver contraddistinto la produzione dell'attore e scrittore di mimi Publilio Siro e che ne ha garantito la sopravvivenza e trasmissione testuale; accanto ai circa settecento versi della raccolta di sentenze monostiche, dei suoi mimi restano soltanto tre brevi frammenti, due dei quali appartenevano rispettivamente al *Mumurco* e ai *Putatores* [106].

Alla scarsa sopravvivenza di frammenti dai mimi di Publilio Siro fa da contraltare la più fitta dose di frammenti dalla produzione di un altro scrittore - e soltanto scrittore, perché di rango equestre - di mimi vissuto in piena età repubblicana che rese il mimo letteratura, non facendo altro che elevare un genere che aveva una propria e specifica solidità strutturale [107]: soltanto Decimo Laberio sembra aver pubblicato e visto circolare sul mercato librario le sue opere [108]. Dai frammenti di Laberio emerge una tendenza spiccata del mimo, quella, cioè, all'allusione a personaggi e fatti contemporanei, nel rispetto dell'essenza del genere mimico stesso e delle sue origini popolari, tutto fondato sull'imitazione, sul realismo, sulla più diretta esperienza della vita quotidiana [109]; la combinazione della tradizione mimica greca e della cultura rurale centro-italica (e soprattutto osco-sannita, della quale erano permeate anche le rappresentazioni dell'*Atellana*) [110] aveva garantito le basi per un prodotto teatrale innovativo [111].

105. M.M. Bianco, «La toga del *facundus Afranius*», in A. Bisanti, A. Casamento (curr.), *Res perinde sunt ut agas. Scritti per Gianna Petrone*, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo, 2010, p. 22; sul linguaggio gnomico e sulla sentenziosità della commedia di Afranio si vedano Bianco, «*Adfectus*», art. cit. [n. 99]. Quello della sentenziosità della *togata* di Afranio è tema che, rivitalizzato negli anni più recenti, era già stato messo in luce nella seconda metà del secolo scorso. Si confronti Stankiewicz, «Fabula», art. cit. [n. 100], p. 323: «par un choix judicieux de moyens d'expression (*elegantia*), il savait rendre ses oeuvres compréhensibles et convaincantes, ce qui témoigne de son talent d'orateur». *Facundus* è aggettivo attribuito ad Afranio nel già citato epigramma ausoniano.

106. Sulle *sententiae* di Publilio Siro si veda la più recente edizione di G. Flamerie de Lachapelle, *Sentences. Publilius Syrus*, Paris, Les Belles Lettres, 2011, dove si troveranno ulteriori rinvii bibliografici; sul mimografo si confronti anche il quadro tracciato da Cicu, *Mimo*, *op. cit*. [n. 18], p. 43-46.

107. Cicu, *Problemi*, *op. cit.* [n. 9], p. 99: «con Laberio il mimo 'drammatico' entra dunque nel mondo della letteratura e affronta con sempre maggiore sicurezza i turbamenti di un'epoca ricca insieme di fermenti culturali e di travagli politici»; su Laberio si veda Cicu, *Mimo*, *op. cit*. [n. 18], p. 39-43, dove si troveranno rinvii bibliografici sul mimografo. I due mimi rispettivamente intitolati *Tutor* e *Faba*, entrambi di autori anonimi e dalle trame ricostruibili soltanto a partire dall'eco tematica della commedia nuova, dovevano avere grossa fama fin dall'età di Cicerone, il quale ne dà testimonianza (rispettivamente: Cic. *de orat*. 2, 259: *Tutor, mimus vetus, oppido ridiculus*; *Att*. 1, 16, 13): per avere successo e per mantenere la propria *vis comica* questi mimi dovevano necessariamente essere radicati su un copione rispettato dagli autori; in merito si confrontino Cicu, *Problemi*, *op. cit.* [n. 9], p. 87-91 e *Mimo*, *op. cit*. [n. 18], p. 38-39.

108. Si veda, a proposito dei testi mimici, Cicu, *Problemi*, *op. cit.* [n. 9], p. 100: «difficilmente il testo varcava la soglia di un editore e sopravviveva come libro di lettura». Sulla testimonianza di Nonio Marcello in merito si confronti *supra*. Sul mimo a Roma nel I a.C. si veda Giancotti, *Mimo*, *op. cit.* [n. 16], p. 13-42. Altri mimografi, come Emiliano Severiano, Valerio e Nucula, sono noti; sui mimografi di età imperiale si confronti la panoramica di Cicu *Mimo*, *op. cit*. [n. 18], p. 55-65.

109. Differentemente da quello letterario (o drammatico), il mimo popolare era vincolato all'improvvisazione e al divertimento, proponendosi non di dare una morale ma soltanto di generare il riso; sulle specificità del mimo a Roma si vedano Panayotakis, *Laberius*, *op. cit.* [n. 17], p. 1-16.

110. Quanto all'elemento osco proprio dell'*Atellana* sarà sufficiente rinviare alle osservazioni di S. Monda, «La preistoria dell'Atellana nelle fonti storiche e letterarie», in R. Raffaelli, A. Tontini (curr.), *L'Atellana preletteraria. Atti della Seconda Giornata di Studi sull'Atellana - Casapuzzano di Orta di Atella (Ce) 12 novembre 2011*, Urbino, 2013, QuattroVenti, p. 95-124, dove si troveranno ulteriori riferimenti bibliografici sulla questione.

111. Sulle origini e sugli sviluppi del mimo romano si confrontino Panayotakis, *Laberius*, *op. cit.* [n. 17], p. 16-32.

Questa novità del mimo - e del mimo letterario di età cesariana -, però, non può che generare una serie di cortocircuiti nel momento in cui si riflette sulle (precedenti) novità della *togata*: indiscutibile è che l'uno e l'altra abbiano fondato la loro originalità sulla fusione di tradizione culturale greca (la commedia nuova di Menandro) e tradizione teatrale romana (la *palliata*) con specificità autoctone e tutte romane. Non pochi sono i titoli dei mimi di Laberio legati al mondo romano ed italico, soprattutto nel momento in cui alludono a festività religiose, benché la scarsità di frammenti impedisca di esprimersi con certezza in merito all'ambientazione romana di questi mimi: si va dall'*Anna Peranna* al *Lacus Avernus*, dai *Parilicii* ai *Saturnalia* e alla *Tusca* [112]; *Compitalia*, poi, è titolo noto sia per una *togata* di Afranio che per un mimo di Laberio [113], cosa questa che ha lasciato ricostruire un'articolazione modellata in parte sulla *togata* e sull'*Atellana* ad opera del mimografo [114]. Al contrario, alcuni dei frammenti 'osceni' della *togata* di Afranio - la cui oscenità, però, resta discutibile - sono stati ricondotti alle influenze che questo sottogenere comico derivava dall'*Atellana* e dal mimo pre-letterario (e, dunque, popolare) [115].

V.1. Il testo teatrale del *P.Hamb.* II 167: *togata* o mimo letterario?

In un testo teatrale costellato di elementi italici come quello trasmesso dal *P.Hamb*. II 167 leggere il nome osco, e, poi, romano di *Numerius* e trovarlo menzionato come personaggio di una (o, forse, due) *togata*(*-e*) di Afranio potrebbe costituire - come ha costituito per Joachim Dingel [116] - l'elemento

112. Recente è la riedizione commentata di tutti i frammenti di Laberio curata da Panayotakis, *Laberius*, *op. cit.* [n. 17].

113. Sui *Compitalia* di Afranio si vedano i frammenti raccolti da Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 27-34 ; su quelli di Laberio si veda Panayotakis, *Laberius*, *op. cit.* [n. 17], p. 202-224. Ulteriori coincidenze tra titoli di mimi e *togatae* sono registrate: basti pensare alle *Aquae calidae* di Atta e di Laberio.

114. Giancotti, *Mimo*, *op. cit.* [n. 16], p. 56-57: «se è vero (…) che dei titoli legati all'ambiente latino, specialmente a festività religiose, solo *Compitalia* ha un preciso riscontro, nella omonima togata di Afranio, si può tuttavia aggiungere che gli altri titoli fanno pensare a sviluppi di Laberio su una linea già seguita sia dalla togata, sia dall'atellana».

115. È in questi termini che si è espressa la Stankiewicz, «Fabula», art. cit. [n. 100], p. 321: «en se basant sur les critiques de ces auteurs (*scil*. Quintilien et Ausone), on rechercha dans les fragments des pièces d'Afranius des passages obscènes et on les traduisit en suivant les influences de l'*atellana* et du mime pré-littéraires». I frammenti in questione sarebbero soltanto due: Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 34 (*Compitalia* V) e *Afranius* 378-379 (*Vopiscus* XVI), sui quali si veda Stankiewicz, «Fabula», art. cit. [n. 100], p. 321-322, dove si insiste anche sul tema della pederastia che sarebbe stato assorbito da Afranio dalla commedia greca e che sarebbe già stato percettibile nella *palliata*; la presenza del tema della pederastia tra quelli affrontati nella *togata* di Afranio è, però, come si è visto *supra*, altamente discutibile. Quanto all'*Atellana*, sarà parimenti necessario un distinguo tra quella preletteraria (che dovette influenzare la *palliata*) e quella letteraria di Pomponio e Novio, autori la cui produzione è riconducibile al I a.C. e influenzata indubbiamente non soltanto dalla tradizione orale dell'*Atellana* ma anche da quella consolidata della *palliata*; sui caratteri dell'*Atellana* preletteraria, basti il rinvio all'esaustivo e sistematico contributo di Monda, «Atellana», art. cit. [n. 110], mentre su quella letteraria è di riferimento la raccolta di contributi curata da R. Raffaelli, A. Tontini (curr.), *L'Atellana letteraria. Atti della Prima Giornata di Studi sull'Atellana - Succivo (Ce) 30 ottobre 2009*, Urbino, QuattroVenti, 2010. In particolare, non sarà superfluo sottolineare che, al pari di mimo e *togata*, anche la sopravvivenza dell'*Atellana* letteraria deve molto alle citazioni dei lessicografi (e, solo in rarissimi casi, dei grammatici), come è stato sapientemente illustrato ed argomentato in M. De Nonno, «I grammatici e la tradizione dell'Atellana letteraria», in Raffaelli, Tontini, *Atellana*, p. 37-67.

116. Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 39-40.

cardine per inseguire la paternità afraniana del testo o addirittura per ricondurlo alla commedia di cui la tradizione indiretta ci informa che Numerio fu protagonista. Il solo frammento noto del *Prodigus*, però, non è, certo, sufficiente a ricostruirne il *plot* e ricondurre la vicenda narrata nel testo del *P.Hamb*. II 167 sarebbe operazione eccessivamente arbitraria e scarsamente fondata, benché il tema della prodigalità che doveva fare da *Leitmotiv* alla *togata* di Afranio potesse non essere estraneo alla vicenda che si articola nel frammento dal *volumen* papiraceo. Allo stesso tempo, però, la possibilità che Numerio fosse anche personaggio che animava le vicende dell'*Abducta*, oltre che a innescare una pari ipotesi ricostruttiva che guiderebbe ad identificare il possibile tema del ratto d'amore della commedia di Afranio con quello delle peripezie in mare e della fuga della *Salvia* del *P.Hamb*. II 167, potrebbe indurre a cogliere in Numerio non un personaggio specifico ma piuttosto un 'tipo' comico che avrebbe potuto prendere parte alle vicende di una, due, o più *togatae*.

Se, dunque, la paternità afraniana del testo del *P.Hamb*. II 167 si conferma come una possibilità, ricondurre il frammento a questa o quella *togata* altrimenti nota dalla tradizione indiretta sarebbe operazione filologica azzardata (se non infondata) e, allo stato attuale dei fatti, impossibile. D'altro canto, la menzione di *Brundisium* tra i luoghi che costellano le battute di *Salvia* non può escludere punti di contatto con la *Brundisina* di Afranio [117], ed i temi del viaggio, della malattia e del matrimonio allineano il testo del *P.Hamb*. II 167 con l'*Emancipatus* [118], mentre quello delle vicende in mare con l'*Exceptus* [119]. La *perfidia* di un'uomo che si sarebbe scagliato contro la donna della quale si descrivono le peripezie e che avrebbe potuto scaraventarla in una situazione complessa (l. 10) potrebbe, poi, essere espressione di un gesto nefando, al pari della violenza che avrebbe subito la *Virgo* di Afranio [120] o la donna il cui dramma è ritratto in uno dei frammenti delle *Materterae* [121].

117. Si confronti già Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 41; su questa *togata* si veda *supra*.

118. In merito si veda già Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 41-42, il quale aveva insistito sui soli temi del viaggio e della malattia. Questa commedia di Afranio sembra essere sviluppata intorno al rifiuto da parte di un giovane di un matrimonio impostogli; il protagonista potrebbe essere un giovane liberato dalla *patria potestas* per volontaria rinuncia del padre (l'*Emancipatus*) del titolo. A questa *togata* sono riconducibili ventiquattro frammenti (Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 71-106), dai quali, però, nulla emerge relativamente alle figure femminili coinvolte nella vicenda e, soprattutto, nel matrimonio forzato; in particolare, su Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 80-81 (*Emancipatus* VI) si vedano le osservazioni di J.T. Welsh, «Afranius 95-96 Ribbeck^3», *Philologus* 156, 2012, p. 181-187.

119. Si veda già Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4], p. 42. L'*Exceptus* sembra doversi identificare con il protagonista della commedia, che si sarebbe gettato in mare dopo una delusione amorosa e sarebbe stato tratto in salvo da un personaggio ignoto con l'aiuto dei pescatori; di questa *togata* di Afranio restano quindici frammenti (Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 136-159). Nonostante i punti di contatto tra i temi trattati, la differenza rispetto alla narrazione del *P.Hamb*. II 167 resta sostanziale: basterà pensare al fatto che in quest'ultima a trovarsi malata su una nave è una donna (e, probabilmente, durante un viaggio che avrebbe dovuto portare alla salvezza), mentre nell'*Exceptus* il mare è la via di fuga di un innamorato deluso.

120. Protagonista della *Virgo* sembra essere una fanciulla che, vittima di violenza, cerca di tenere nascosta la gravidanza che ne era derivata; di questa *togata* restano soltanto cinque frammenti (Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 338-346), uno dei quali testimone della rara e controversa parola *molucrum*, che aveva attirato l'attenzione di Festo e sulla quale ci si limita a rinviare al contributo di E. Zingg, «*Molucrum* bei Festus und die Zubereitung der mola salsa durch die Vestalinnen», *Glotta* 87, 2011, p. 236-271: *ferme virgini / tam crescit uterus tamquam gravidae mulieri: / molucrum vocatur, transit sine doloribus* (Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 338-340 - *Virgo* I).

121. Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 218 (*Materterae* VI): *inguen, plenum papulam, panem, tympanum*; il frammento sembra alludere al dramma di una donna incinta. Delle *Materterae* -

Il tema del viaggio, però, non è estraneo alla tradizione mimica: il *Charition*, un frammentario mimo noto da un rotolo ossirinchita, ha per protagonista una fanciulla che, rapita, viene portata fino ad un'immaginaria India [122]. Né al mimo era estraneo il tema del naufragio, se, all'interno del *de ira* senecano chiara è l'allusione ad un *mimicum naufragium* (2, 2, 5); prima ancora che teatrale, però, il tema del naufragio doveva essere un tema di evidente matrice retorica se non addirittura romanzesca, di cui resta traccia nelle *Controversiae* senecane e che non si può escludere essere stato di qui assorbito dalle narrazioni sceniche [123].

Un naufragio è in scena anche con l'*Epistula* di Afranio: i diciannove frammenti della *togata* non fanno trapelare nessun dettaglio sull'epistola del titolo, ma la scena sembra articolarsi intorno alle vicende di un amore contrariato che riesce ad affermarsi soltanto attraverso il ricorso ad astuzie. L'*epistula* avrebbe potuto essere quella con cui il naufrago (o presunto tale) chiedeva denaro attraverso cui riscattarsi o riuscire a rientrare a casa [124]. La narrazione di un naufragio e delle sorti dei suoi superstiti è parte integrante della narrazione teatrale, e l'allusione alla propria *pudicitia* da parte di uno dei personaggi femminili dell'*Epistula* non può non richiamare alla mente lo stesso valore predicato nel testo del *P.Hamb*. II 167 (l. 16) [125].

V.2 Chiudere il cerchio? Le donne di *togata* e mimo, e il ruolo-chiave di *Salvia*

Osceno e comico immoderato sono due caratteri salienti del mimo di età cesariana: i frammenti superstiti non permettono di ricostruire trame, ma si intravedono i personaggi che ne reggono le fila. Gli uomini e le donne dei mimi di Laberio, ad esempio, sono animati dalla molla dell'amore, un amore inteso e manifesto nella sua componente più libera e libertina, e

togata che doveva avere per protagoniste delle zie di parte materna - restano otto frammenti che, però, non permettono di tratteggiarne gli sviluppi narrativi (Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 210-221); su questa commedia e, in particolare, sul frammento III, si vedano le osservazioni di J. T. Welsh, «Correcting a Stutterer in Afranius 215 Ribbeck[3]», *Mnemosyne* 67, 2014, p. 100-107.

122. Si tratta del *P.Oxy*. IV 413 (*LDAB*: 4899; *MP*[3]: 1475; II d.C.), a proposito del cui mimo si confronti Cicu, *Mimo*, *op. cit*. [n. 18], p. 166-171, dove si troveranno ulteriori rinvii bibliografici.

123. In merito si veda Cicu, *Mimo*, *op. cit*. [n. 18], p. 165-166: «fortuna e naufragio stanno al centro anche delle bizarre situazioni inventate dai maestri di retorica e proposte agli allievi quali casi giuridici sofisticati da affrontare nelle esercitazioni oratorie. Più di una volta infatti i due temi compaiono accanto quelli dell'adulterio nella raccolta delle *Controversiae* di Seneca padre. Di solito sono storie estreme, improbabili, di fronte alle quali viene da chiedersi se echeggino trame di mimi, o se al contrario i mimeografi abbiano attinto dai repertori delle scuole» (165). Tra gli esempi senecani c'è Sen. *contr*. 5, 1 (*laqueus incisus*), il cui protagonista è un uomo che cade in disgrazia a causa di un naufragio che gli causa anche la perdita di moglie, figli e patrimonio e che, perciò, decide di impiccarsi; i suoi intenti, però, sono frenati da un passante, che si vede tirato in tribunale ed incriminato dall'intenzionato suicida per aver frenato la sua volontà senza che gli fosse stato chiesto.

124. È questo tema che si riscontra, ad esempio, in [Quint.] *decl. mai.* 5 e 6.

125. Sull'*Epistula* si vedano i frammenti tradotti e commentati raccolti da Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 107-135; al naufragio alludono i frammenti IV-VIII. Per il richiamo alla *pudicitia* si veda il frammento XVII dell'*Epistula* (Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 130-131): *nam proba et pudica quod sum, consulo et parco mihi / quoniam comparatum est, uno ut simus contentae viro*; su questi versi si confronti Welsh, «Charms», art. cit. [n. 15], p. 213-214, dove si sottolinea come i personaggi femminili di Afranio abbiano sulle labbra parole solitamente poste su quelle degli uomini.

dichiaratamente erotica [126]: si tratta di amori irregolari ed adulteri, dissoluti e carnali, di situazioni scandalose che coinvolgono donne sposate. La donna del mimo è agli antipodi di quella della commedia menandrea e della *palliata*, generalmente una *virgo* che conosceva soltanto modeste passioni e che si configura come una sorta di caricatura che molto rivela dei sentimenti degli uomini verso il sesso opposto; quello dell'adulterio è il tema dominante nei frammenti superstiti di mimo letterario [127]. Ad essere messi in scena sono affari extraconiugali che rendono *meretrix* la *matrona*.

Il mimo prevedeva che i ruoli di donna fossero recitati da donne senza maschera - una novità assoluta: il corpo della donna era come un'entità separata dalla personalità dell'attrice e costituiva una fonte stereotipa di divertimento - fino a culminare con quella consueta *nudatio mimarum* che l'austera presenza di Catone avrebbe impedito in un'edizione dei *Floralia* (Val. Max. 2, 10, 8) -, ma, allo stesso tempo, era richiamo alla mente della predicata decenza delle matrone [128].

La donna furba, falsa e appassionata del mimo esercitava, perciò, sullo spettatore una pressione opposta rispetto a quello che inscenava: resa prototipo negativo ed incline a tutto ciò che fosse illecito, la donna del mimo rappresentava un controesempio morale, dava visibilmente voce a valori negativi perché il pubblico, oltre l'immediato riso smodato, fosse indotto a riflettere su quelli positivi, dei quali nulla si percepiva sulla scena (e dalle battute degli attori) se non i loro opposti [129].

Come quella del mimo, anche la donna della *togata* calpestava la scena in modo più determinato rispetto alla scolorita donna della *palliata*: non si trattava semplicemente dell'oggetto di amori di giovani pronti a tutto e lanciati in peripezie d'amore, ma, in un *plot* plasmato su quello della commedia nuova di Menandro, assumeva un ruolo che valicava il presente, come moglie passata, presente e futura [130]. Sulla scena la donna aveva spazio, parlava ed interagiva in modo indipendente e determinante per lo sviluppo

126. Sulle tematiche del sesso e dell'amore nel mimo di Laberio si veda Giancotti, *Mimo*, *op. cit.* [n. 16], p. 65-70. Sulla *fabula* delle rappresentazioni mimiche ci si limita qui a rinviare a Cicu, *Problemi*, *op. cit.* [n. 9], p. 119-138; si veda, in particolare 134: «affiora un mondo senza lumi, dominato dal fascino della dissolutezza, dell'attrazione degli istinti più carnali, in cui si insinua con sempre maggiore forza la violenza».

127. Sul 'mimo dell'adulterio' si veda Cicu, *Mimo*, *op. cit*. [n. 18], p. 121-151 e, più recentemente, M. Andreassi, «"Adultery Mime": da pratica scenica a modello ermeneutico», *RhM* 156, 2013, p. 293-313, dove si troveranno ulteriori riferimenti bibliografici. Come si è già detto, tra le integrazioni possibili alla l. 6 del *P.Hamb*. II 167 c'è *adult]ęreinum patrem*; questa, però, non ha maggiore credibilità delle altre presentate *supra*, tanto più che nulla nel testo superstite della *pièce* farebbe pensare ad un amore adulterino.

128. Sulla figura femminile nei frammenti mimici è di riferimento il recente contributo di C. Panayotakis, «Women in the Greco-Roman Mime of the Roman Republic and the Early Empire», *Ordia prima* 5, 2006, p. 121-138; «the female character of Roman mime are as artificial and conventional in their behavior as their female counterparts in the other genres of popular theatrical shows. (…) (*scil.* They) were always compared with and contrasted to the chaste and decent wives, whose rôle was to be faithful to their husbands and produce legitimate children» (p. 124).

129. Panayotakis, «Women», art. cit. [n. 128], p. 128: «even mime-shows presenting female characters who had challenged the moral system imposed on them by society were expected to demonstrate that any kind of illicit behaviors (especially, illicit sex) would be punished».

130. Sulla figura della donna nella commedia di Afranio si vedano, in particolare, J.T. Welsh, «Roman Women in the *Fabula Togata*», in D. Dutsch, S.L. James, D. Kinston (edd.), *Women in Roman Republican Drama*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2015, p. 155-170 e «Charms», art. cit. [n. 15].

narrativo; non era semplicemente personaggio, ma protagonista ella stessa, espressione di valori rinnovati e di una differente percezione della realtà coniugale [131]. Benché non manchino allusioni a costumi adulterini, il tono che la *togata* mantiene è quello moralizzante [132] e non quello dissacratore e provocatorio che assumerà il mimo pur con la stessa finalità di denuncia. Il colorito sociale e, allo stesso tempo, morale della *togata*, del resto, le garantirono successo e stimolarono indubbiamente l'interesse degli spettatori se alcune delle commedie di Afranio continuarono ad essere messe in scena almeno fino alla prima età imperiale [133].

Il tema che più vistosamente segna una discrasia tra la *togata* e la *palliata* è quello del divorzio, espressione tangibile dell'indebolimento dei legami familiari e dell'autorità del *pater familias* [134]: il divorzio è rappresentato non come *repudium* ma come *divortium* [135], e non viene più inscenato come un tabù, ma come una seconda via verso un nuovo e più felice matrimonio [136]; la possibilità per la donna di vedersi lecitamente svincolata dal legame coniugale non le fa vivere amori clandestini ed adulteri, come nel mimo, e le permette di restare in scena come espressione di valori dichiaratamente positivi ed identitari di una società in trasformazione.

Parlare di *divortium* - e del *Divortium* di Afranio - significa, però, far emergere anche un'altra specificità della produzione comica della *togata*, la presenza, cioè, di problemi giuridici e giudiziari: il titolo di una commedia di Titinio, la *Iurisperita* [137], ne è, forse, l'espressione più eloquente, con la fusione di un'attenzione marcata verso questioni di tipo giuridico e il protagonismo di una donna che, per occuparsi di affari del genere, non doveva essere uno scolorito oggetto d'amore come nella tradizione della *palliata* né una provocatrice dissoluta come nel mimo, ma un'erudita protagonista della vita pubblica romana, nonostante la sottesa volontà del commediografo di

131. Welsh, «Women», art. cit. [n. 130], p. 157: «the theme that emerges is that in the *togata*, the lived experiences of women were more varied than the movement toward a 'happily ever after' marriage that shapes the comedies of Plautus and Terence, and the women represented in these plays in fact did enjoy a degree of power and independent agency surpassing that of their Greek-costumed counterparts».

132. L. Stankiewicz, «Les problèmes de société à la lumière d'une comédie d'Afranius: *'Divortium'*», *Studia minora facultatis philosophicae Universitatis Brunensis* 43, 1994, p. 131: «là où se font entendre des doléances sur l'évolution des moeurs des Romains, les remarques critiques sur la vanité des femmes et sur leurs bavardages ne manquent pas, de même que sur le manque de tempérance et sur les moeurs dépravées, et en ce qui concerne ces dernières on trouve mention d'accouchement, d'évolution du rôle politique et juridique de la femme, de dots et du partage des biens».

133. Si confronti Stankiewicz, «Divortium», art. cit. [n. 132], p. 132: «il y était question d'affaires sociales d'actualité, d'impressions sur la vie privée quotidienne, et principalement sur la famille romaine, d'obligations légales, et de vie religieuse que venaient remplacer petit à petit certains systèmes philosophiques».

134. Sul divorzio alla luce dell'omonima commedia di Afranio è focalizzato il contributo di Stankiewicz, «Divortium», art. cit. [n. 132].

135. Se il *repudium* prevedeva l'imposizione della volontà di uno dei due coniugi per la rottura del legame coniugale, il *divortium* esigeva un consenso dei due; sulla questione in relazione alla *togata Divortium* si dilunga ampiamente Stankiewicz, «Divortium», art. cit. [n. 132]. *Divortium* è titolo di una *togata* di Afranio, della quale si sono conservati tredici frammenti (Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Afranius* 49-70).

136. In questa prospettiva ci si limita a rinviare a Welsh, «Women», art. cit. [n. 130], p. 162-164, dove si troveranno esempi attinti dai frammenti noti della *togata* e, in particolare, da Afranio.

137. Della *Iurisperita* sono trasmessi soltanto due frammenti (Daviault, *Comoedia*, *op. cit*. [n. 11], *Titinius* 64-66).

enfatizzare la nuova passione delle donne di prendere parte attiva agli affari politici. È indubbiamente Afranio a dare maggiormente vita a questioni di ordine giuridico-istituzionale, e questo non emerge soltanto dai titoli di alcune sue *togatae* - oltre al già citato *Divortium*, basti pensare a *Crimen*, *Deditio, Repudiatus, Emancipatus*, *Talio* - ma anche dal linguaggio tecnico del diritto che si coglie nei frammenti superstiti [138].

Che i termini *coniux* (l. 12: *coniugis*), *matrimonium* (l. 17: *matrimonio*), *disciplina* (l. 21: *discipleina*) - e, in ultima analisi, *perfidia* (l. 10: *perfidia*) e *pudicitia* (l. 16: *pudeicitia*) - del testo trasmesso dal *P.Hamb*. II 167 gravitino tutti in un'area semantica riconducibile alla terminologia tecnica della giurisprudenza è innegabile e potrebbe costituire un dato non secondario nella definizione del genere teatrale sotto il quale il testo del *volumen* è etichettabile. Dato ulteriormente parlante, però, è la funzione ricoperta dal personaggio di *Salvia*, molto più vicina alla donna protagonista della *togata* che a quella dissoluta del mimo; presente e determinante per l'articolazione delle vicende sceniche, sembra aver sofferto e vissuto non poche peripezie dalle quali sarebbe potuta uscire fortificata ed è ritratta come espressione di una serie di virtù che si addicono alla *virgo* e alla *mulier*.

Il ruolo giocato da *Salvia* e l'importante funzione scenica di una donna esemplare, il nome stesso di *Numerius* (che sia tipo afraniano o più latamente comico della *togata*), la verosimile ambientazione in terra italica (se non proprio a Roma), ed un *plot* fondato su peripezie e intrighi familiari ed amorosi, da un lato, e una lingua che non rifugge da prestiti dal greco (ma che, al contrario, li rivitalizza e strumentalizza nella propria finzione scenica) e dal lessico tecnico della giurisprudenza, dall'altro, sembrano spingere il lettore della frammentaria *pièce* del *volumen* del *P.Hamb*. II 167 nel terreno di quella *fabula togata* che diede voce ad una Roma repubblicana in cambiamento e, senza suscitarne il riso smodato, guidarlo tacitamente alla riflessione su una serie di valori ed istituzioni sociali attraverso le alterne vicende dei protagonisti che animano la scena comica. Pronunciare il nome di Afranio potrebbe essere il passo successivo nello stringere le fila di questa ricostruzione testuale, se non altro perché questo rotolo importato in Egitto avrebbe potuto essere un *best seller* circolante nella madrepatria romana; cautela filologica e sospensione di giudizio, però, si impongono e si imporranno almeno finché il *volumen* lacunoso del *P.Hamb*. II 167 si arricchirà di un nuovo ed ulteriormente determinante frammento. Ma questa potrebbe restare soltanto una speranza.

138. Sulla questione si veda l'articolata analisi di Bianco, «Toga», art. cit. [n. 105], p. 25-31.

Appendice - *P.Hamb.* II 167 *recto*: il testo

Quella di seguito costituisce una nuova edizione del *P.Hamb*. II 167 *recto*[139], affiancata da un apparato paleografico ed uno critico, nell'ultimo dei quali vengono segnalate le differenze di lettura rispetto alle edizioni di Snell, *Papyri*, *op. cit.* [n. 5] e Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4][140].
Il testo non è restituito rispettando la *mise en page* del frammento, ma l'interruzione delle rispettive linee è segnalata attraverso l'uso di un'asta verticale ed il corrispondente numero di linea in apicatura. La punteggiatura è quella moderna e funzionale ad una prima esegesi testuale; non viene registrato il regolare uso di *interpuncta* del *volumen* (neanche nel caso in cui il segno sia verosimilmente stato nelle porzioni lacunose del frammento), mentre nell'apparato paleografico si dà conto della presenza dei segni di accentazione vergati dallo stesso scriba. L'uso del corsivo è convenzionale e funzionale a distinguere le indicazioni sceniche vergate in inchiostro rosso ad opera della stessa mano che ha copiato il testo. Le specificità ortografiche del papiro vengono rispettate.

[1] - - -]ṛ cogit.
Ạvẹị[- - - | [2] - - -]ẹị gratia Romam . . [- - - |[3] - - -]ṣuọ me[. . . .]ạṃ aegrotam in nave im[- - - |[4] - - - mo]rtua ọ[. . . .] me socero nec de feil[- - - |[5] - - -] satis fa[cere p]ossum. Quid est qur ị[- - - |[6] - - -] . reinum patrem [p]raeponam |[7] - - -] . . . ler.
Numer(ius): I [il]ịco domum! neiquid ịḍ[- - - |[8] - - -] . . meis nateis su[p]plodat!
|[9] *- - -] . . cụṣ abị[t] p[ost]ṣẹipaṛium*
|[10] - - -]quod virei perfidia te in hun[c] ṣassum[- - - |[11] - - -] ẹṣṣẹ putes partheno non ut ṭ[. . . . .] . en[- - - |[12] - - - ac]cepei necesse fuit te coniugis o[. .]ṛaṃ . [. . . . . .] . . [- - - |[13] - - -] . . . . tem profugere necesse fuit ma[. . . . . .] |[14] - - -]cum pervenisse[-] in loceis deserteis et[. . . . . .]torum |[15] - - - m]anus reccidere alieneis opibus |[16] - - -] ṃ[ ]ṃẹị et tamen ṛetineat pudeicitia[-] |[17] - - -]çẹpṭo matrimonio fuei, restituei.
Salvia: Ver . . [.] |[18] - - -]m a Brundisio, hoc Sicyone iter faceṛẹṃ et |[19] - - -] . tum exeissem nuncquam te ex insula |[20] - - -] . . tulissem nisi pervenissem fo[r]te u[.] |[21] - - -] meum nomen in haec discipleina[- - - |[22] - - -]tur.
|[23] - - -]m ingeniossum fa[ce]re[- - - |[24] - - -] . . . cuppes . [. . . .] . [- - - |[25] - - -]ṛas non [.] . . [- - - |[26] - - -] . [.] . ḟẹ [.] . . . [- - - |[27] - - -]ạcilius id [. . .] . . [- - -]

1 *cógit* pap. | *Ạvẹị[*: rubro colore || **3** *aegrótam* pap. | *innáve* pap. || **4** *soceró* pap. | *dé* pap. || **5** *p]ossum ·´* pap. || **6** *p]raepónam* pap. || **7** *Numer(ius)*: rubro colore | *]ịcó* pap. || **8** *su[p]plódat* pap. || **9** *] . . cụṣ abẹ[st post]ṣẹipaṛium*: rubro colore || **11** *parthenó nón* pap. || **12** *té* pap. | *]ṛáṃ* pap. || **13** *prófugere* pap. || **14** *]tórum* pap. || **15** *]anús* pap. || **17** *] çẹpṭó mátrimonio* pap. | *Salvia*: rubro colore || **18** *á Brundisió hóc Sicyóne* pap. || **19** *ex eissem* pap. | *insulá* pap. || **21** *nómen* pap. || **23** *ingenióssum* pap. || **25** *nón* pap.

139. La presente edizione è fondata sull'esame diretto e sull'analisi delle riproduzioni fotografiche ad alta risoluzione del *P.Hamb*. II 167 *recto* nonché sul riscontro con le ulteriori tavole, trascrizioni ed edizioni. Sono particolarmente grata a Giulio Iovine (Università degli Studi di Napoli 'Federico II' - Progetto PLATINUM) che ha ispezionato il papiro in tempi più recenti rispetto al mio primo esame e con il quale mi sono confrontata relativamente ad alcuni punti più complessi.

140. Accanto a Snell, *Papyri*, *op. cit.* [n. 5] e Dingel, «Bruchstück», art. cit. [n. 4] vengono segnalate le proposte avanzate da Thierfelder e da Schmid, le une e le altre registrate all'interno del pur sintetico commento al testo di Snell, *Papyri*, *op. cit.* [n. 5]; qualora siano significative, si registrano nell'apparato critico anche delle proposte testuali fatte nel commento di Bader, «Afraniuspapyrus», art. cit. [n. 3]. Quando accolte nel testo e da lui propostemi (*per epistulam*) in seguito all'ispezione autoptica sono anche segnalate in apparato le nuove letture di Iovine (si confronti *supra*). Dal momento che ricalca l'*editio princeps*, non si terrà conto del testo restituito da Robert Cavenaile all'interno del suo *corpus* (*CpL* 65).

1]ṭ *(vel*]i *vel*]c *in commentario) Snell*]i *Dingel* | Ạvẹị[*vel* Ạvịị[*potius quam* Ṇụṃ[*:* Ạṃ . [*Snell* Ṇụṃ[*Dingel;* Num[eri- *vel* Num[isi- *in commentario Dingel* || **2**]ẹị *Dingel*] . . *Snell* | romam[·]f[*Snell* romam [·] . . [*Dingel* || **3**]ṣuọ *potius quam*]ṃọ *Iovine*] . . ça . . [. . . .]ṃ *(vel* im[*vel* ta[*in commentario) Snell*]f . ça . [. . . . .]ṃ *Dingel* | innave*:* in nave *legendum Bader;* in navem *legendum in commentario Snell et Dingel* | ịṃ[*Snell* ịạ[*Dingel* || **4** ç[. . . .] *Snell Dingel;* c[oram] *in commentario Snell, dubitanter in commentario Dingel* | feil[*:* fil- *legendum* feiḷ[*Dingel* feig[*(vel* f[*vel* feic[*in commentario) Snell* | i[*vel* ḷ[|| **6**] . reinum*:* -rinum *legendum;]ṛẹinum Snell Dingel*]rfinum *in commentario Snell* | patre[m *Snell* patrị[. . *Dingel;* patre[*vel* patre[m *in commentario Dingel* | qur i[ndigenae matri pereg]reinum patrem preponam? *supplevit Thierfelder* || **7**]cer *(*so]cer *dubitanter in commentario) Snell*]ḷer *Dingel* | Numer . . *Dingel* Numen . *Snell* | [. .]co *Snell* [d]ụco *Dingel;* i[li]co *Thierfelder* | neiquid*:* niquid *(id est* ne quid*) legendum* | iṇ[*(vel* id[*in commentario) Snell* i . [*Dingel;* in[terea *Thierfelder* || **8**] meis *Snell*]ṛmeis *Dingel* | nateis*:* natis *legendum* || **9**] . . cụṣ abị[t post]ṣeịpaṛium *Cic. prov. 14 collato;*] . . cṛẹṣ ab . [. . . . . .]heṛṃum *(vel* cais … hemium *in commentario) Snell*] . . cṛịṣ ab . [. . . . .]ṣeipaṛịum *Dingel;* cris *vel* cres *et* ab *vel* as *in commentario Dingel* T]hermum *dubitanter Thierfelder* Ant]hemium *vel* Eup]hemium *dubitanter in commentario Snell* || **10**]qụọḍ *Dingel*] . ṇoṇ *(vel* ioi *vel* nor *vel* hop *in commentario) Snell* | cassum*: dubitanter an* casum *legendum in commentario Dingel* | [tua stultitia] *vel* [rerum adversarum iniquitas,] non virei perfidia te in hunc cassum [praecipitavit] *in commentario supplevit Snell* || **11** ẹṣṣẹ *Iovine*] . . . *Snell*]´ ç[·] *Dingel* | ṭ[. . . . .] *(vel* i[*vel* p[*in commentario) Snell* t[. . . .] *Dingel*| ạen[*Snell* ạen[. . . . . .] *Dingel;* S]aen[ia *Thierfelder* || **12**]cepeị *Snell Dingel* | o[. .]ṛaṃ*: incerta an* o[b i]ṛaṃ *potius qual* o[pe]ṛaṃ *supplendum;* o[. .]ṛa . . [. . . . . .]ạṭ[. .] *(*o[pe]ra *vel* o[.]ma *vel* o[. .]rm *vel* o[. .]am *in commentario) Snell* o . [.]ṛa . . [. . . . . .]ạṭ[. .] *Dingel* || **13**] . . . tem *(*] . . item *vel*] . . utem *in commentario; incertus an* salutem*) Snell*] . tem *Dingel* | ma[. . . . . .] *(incertus an* ma[trem *vel* ma[trimonium *supplendum in commentario) Snell* ma[.] . [. . . . . .] *Dingel* || **14**]çum *Dingel*]rum *Snell* | pervenisse[-]*: non supplevi, incerta an* pervenisse[·] *vel* pervenisse[m]*;* pervenisse[m] *Snell* perveṇẹịṛẹ *Dingel* | loceis deserteis*:* locis desertis *legendum* | grassa]torum *Thierfelder* [in rap]torum *Schmid*|| **15** m]anus *Snell; in commentario Dingel* | reccidere*:* recidere *legendum* | alieneis*:* alienis *legendum* || **16** redi]mei et praem[ei] *in commentario Snell*| ṭaṃẹṇ *Dingel* pṛạeị[. . ·] *(vel* praen[. ·] *in commentario) Snell* | pudeicitia[-]*:* pudicitia[-] *legendum; non supplevi, incerta an* pudeicitia[·] *vel* pudeicitia[m]*;* ṗuḍeịçịṭịạ[. .] *Dingel* çuṛẹṭ . . . a[. .] *Snell* || **17**]çepṭo *Iovine*] . ẹịṭọ *Dingel*] . ṗịṭo *(vel*] . . pio *in commentario) Snell* | fuei restituei*:* fui restitui *legendum* | Salvia *Dingel (incertus an* Saenia *in commentario)* Saẹṇia *Snell* | verum[*in commentario Snell* || **18**]m *Dingel* qu]m *Snell* | hoc*:* huc *legendum Thierfelder* | Sicyone*:* Sicyonem *legendum in commentario Dingel, Bader*|| **19**] . . . . a *(et* i]tal[ia] *supplevit in commentario) Snell*] . . . [.]a *Dingel* | nuncquam*:* numquam *(Snell, Dingel) vel* nunc quam *legendum* | insula[.] *Snell Dingel* || **21** discipleina*:* disciplina *legendum* || **23**]ṃ (*vel*]a *in commentario) Snell* | ingeniossum*:* ingeniosum *legendum* || **24**] . . ocupịṭ . . . [*Snell*] . . çcupẹṭ . . . [. . . .] . [*Dingel, incertus an* o]ccupet *in commentario* || **25**]ṛas *potius quam*]ṃas*;*] . aṣ non [.] . . [*Dingel*]ṃ . non . . [*(vel*]am *in commentario) Snell* || **27**]ạcilius*: non supplevi;* f]acilius *Snell Dingel, incertus an potius* f]acilius *in commentario* | in [. . .]ẹ[*Snell* iḍ [. . .]ẹ[*Dingel*