
BOLLETTINO DI STUDI LATINI



Anno XXXIV - fascicolo II
Luglio - Dicembre 2005
LOFFREDO EDITORE - NAPOLI

Valenze etiche dell'opposizione città-campagna tra commedia plautina ed elegia augustea

1. Introduzione

La discussione critica sui rapporti tra elegia e commedia è stata, tra la fine del XIX e il primo cinquantennio del XX secolo, molto vivace e ricca di contributi e proposte contrastanti. A Friedrich Leo, com'è noto, va il merito di aver evidenziato per primo i punti di contatto dell'elegia latina con la commedia romana arcaica limitatamente a determinate tematiche, che hanno costituito di fatto, per gli studiosi successivi, il principale campo di indagine ancora per molti anni a venire¹. Nelle *Plautinische Forschungen* l'attenzione dello studioso si è rivolta – oltre ad una serie di riecheggiamenti isolati, per cui non si può far altro che rimandare direttamente alle sue pagine – ad aspetti quali le figure della *lena*, odiosa maestra di un'ars amatoria che si risolve a svantaggio dell'innamorato, ma anche dello stesso *adulescens*, sostituito nell'elegia dal poeta-amante, e della *meretrix*, 'progenitrice' della *domina* elegiaca². In successione di tempo, nella recensione al commento properziano di

¹ La prima trattazione organica del tema da parte dello studioso si trova nelle *Plautinische Forschungen*: F. LEO, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin 1912² (=Berlin 1895¹), pp. 140-157. Di seguito possono essere segnalati, tra i più importanti, i seguenti lavori: A.A. DAY, *The Origins of Latin Love Elegy*, Oxford 1938; P. FLURY, *Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz*, Heidelberg 1968; K. PRESTON, *Studies in the Diction of the Sermo Amatorius in Roman Comedy*, Chicago 1916.

² Ma andranno ancora citati almeno altri due *tópoi* comici confluiti nella poesia elegiaca, tra quelli messi in evidenza da Leo e ripresi dagli studiosi successivi: il soliloquio dell'innamorato deciso ad abbandonare la sua devastante passione, tema ricorrente prima in Catullo, nel celebre c. 8, e poi negli elegiaci (cfr. F. LEO, *Der Monolog im Drama. Ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, Berlin 1908, pp. 81 e 103; DAY, *op. cit.*, pp. 87-88; P. FEDELI, *Elegia e com-*

Rothstein³, e in un successivo articolo intitolato *Elegie und Komödie*⁴, lo studioso ha messo a fuoco tre elementi principali di consonanza tra i due generi: il *syngraphus* di Plaut. *As.* 751-807, messo in relazione con il *foedus amoris* elegiaco⁵; l'appello agli elementi naturali dell'innamorato ansioso di esprimere le sue pene d'amore, richiamato (e rifiutato) nell'*incipit* della *Mostellaria* plautina, rappresentato invece in Prop. 1, 8; la 'serenata ai chivastelli' di Plaut. *Curc.* 147-155, confrontabile col *paraklausithyron* elegiaco, specificamente in Prop. 1, 16.

Ben nota è la spiegazione che lo studioso proponeva per tali consonanze: escludendo che i poeti elegiaci latini possano aver fatto riferimento direttamente alla scena romana arcaica, egli li voleva lettori degli originali greci della commedia nuova, e immaginava che molti influssi fossero giunti loro tramite la mediazione di un'ipotetica elegia erotica soggettiva alessandrina. Appare chiaro come, essendo questo il punto di partenza, nel dibattito seguito alle considerazioni del Leo, la questione delle consonanze tra commedia romana e elegia augustea si sia strettamente legata a quella dell'origine di quest'ultima: la contestazione dell'esistenza dell'anello di congiunzione da lui individuato tra la *néa* e l'elegia latina ha rischiato di far dimenticare il dato di partenza analitico da cui lo studioso era partito, ovvero la dimostrabile presenza di quelle convergenze⁶.

Di recente, Paolo Fedeli è tornato a più riprese sulle problematiche sollevate dalle indagini del Leo in contributi che costituiscono un punto di riferimento fondamentale per chiunque voglia tornare oggi su questo terreno d'elezione.

Già nel 1974 Fedeli faceva i conti con l'ipotesi della genesi dell'elegia erotica latina da un analogo genere alessandrino in un fondamentale articolo ap-

media. Innamorato, meretrice e ruffiana, in AA.VV., *Lecturae Plautinae Sarsinates II. Asinaria*, a cura di R. RAFFAELLI - A. TONTINI, Urbino 1999, pp. 30-31; e il motivo dello schiavo inviato a vedere se la donna è in ansiosa attesa dell'innamorato (vd. LEO, *Plautinische Forschungen, cit.*, p. 129; DAY, *op. cit.*, pp. 89-90).

³ Cfr. F. LEO, recensione a M. Rothstein, *Propertius Sextus. Elegie*, «GGA» 160 (1898), pp. 722-750, ripubblicato in ID., *Ausgewählte kleine Schriften II*, Roma 1960, pp. 179-209.

⁴ F. LEO, *Elegie und Komödie*, «RhM» 55 (1900), pp. 604-611.

⁵ Si veda in particolare Prop. 3, 20, 13-30.

⁶ Non è il caso di soffermarsi qui a lungo sugli sviluppi di questa polemica tra lo scorcio del XIX secolo e l'inizio del XX: una agile e lucida sintesi al riguardo può essere trovata in FEDELI, *Elegia e commedia...*, *cit.*, pp. 25-30. Ulteriore bibliografia sugli interventi apparsi in quegli anni è rintracciabile in DAY, *op. cit.*, p. 86 n. 1.

parso su *Museum Helveticum*⁷, in cui liquidava sostanzialmente la teoria del Leo riguardo all'esistenza di una elegia erotica soggettiva ellenistica – di cui non è apparsa ad oggi alcuna traccia nei ritrovamenti papiracei –, e proponeva una visione più complessa degli influssi letterari che hanno contribuito a determinare tematiche e forme del genere elegiaco a Roma. Partendo dall'analisi di Prop. 1, 3, Fedeli dimostrava la presenza di un ventaglio di suggestioni letterarie assai ampio, in cui, accanto ai generi effettivamente attestati nella letteratura alessandrina (soprattutto epigramma, epillio ed elegia erotica non-soggettiva) e all'eredità della poesia neoterica, trovava posto anche un rapporto diretto con i testi della commedia romana arcaica.

Ed è proprio sugli apporti della commedia plautina al genere elegiaco che lo studioso è tornato in tre interventi, partendo dal presupposto che sia più proficuo esaminare i rapporti tra commedia ed elegia in primo luogo avvalendosi del contributo dato dalla prima alla creazione del linguaggio erotico romano, e in secondo luogo di tematiche e figure generali, piuttosto che di richiami e consonanze isolati⁸.

⁷ Vd. P. FEDELI, *Properzio 1, 3. Interpretazione e proposte sull'origine dell'elegia latina*, «MH» 31 (1974), pp. 23-41.

⁸ Vd. in particolare FEDELI, *Elegia e commedia...*, cit., pp. 29-30. Ugualmente condivisibile appare la prudenza cui fa continuamente richiamo DAY, *op. cit.* (ad esempio a 90-91 e nella conclusione del saggio, a 101) nel mettere in guardia dal rischio di confondere "commonplaces" di ascendenza genericamente letteraria ed influssi diretti. Lo studio di P. FEDELI, *La ruffiana letteraria*, in AA.VV., *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma. Atti del convegno di Pesaro 28-30 aprile 1994* (a cura di R. RAFFAELLI), Ancona 1995, pp. 307-317 evita un tal rischio concentrandosi sulla figura della *lena* elegiaca, di cui viene sottolineata l'ascendenza comica, mentre il successivo contributo dello stesso FEDELI, *Elegia e commedia...*, cit., pp. 25-48 si concentra dapprima su uno scenario elegiaco la cui derivazione comica appare dimostrabile, qual è quello dell'irruzione di Cinzia nel banchetto organizzato dal poeta e dallo schiavo Ligdamo in Prop. 4, 8, e poi soprattutto sui tre personaggi-chiave che l'elegia condivide con la commedia: ancora la ruffiana (con la sua odiata protodidassi amorosa), l'innamorato e la meretrice-etera. Nel successivo P. FEDELI, *Il remedium amoris, fra commedia ed elegia*, in AA.VV., *Dramatische Wäldchen. Festschrift für Eckart Lefèvre zum 65. Geburtstag* (a cura di E. STÄRK-G. VOGT-SPIRA), Hildesheim 2000, pp. 251-266, l'oggetto di indagine si approfondisce ulteriormente, rivolgendosi al motivo del *remedium amoris*, di cui viene ripercorsa la storia a partire dalla tragedia greca, attraverso la letteratura ellenistica, neoterica, augustea, fino alle elaborazioni elegiache e alla sua 'consunzione' ovidiana. In questo documentato dossier trova posto in modo convincente anche l'anello costituito dalla *Cistellaria* di Plauto, in cui sono largamente anticipati motivi elegiaci quali le rappresentazioni dell'amore come malattia, follia,

In particolare, nella sezione dello studio sull'*Asinaria* dedicato alla figura dell'innamorato⁹ è istituito un importante raffronto tra la figura dell'*adulescens* plautino-terenziano e il poeta-amante elegiaco, volto ad evidenziare il discrimine che li separa: il primo, pur ponendosi al di fuori del *mos* del buon cittadino, a cui infatti lo richiama il *super-ego* paterno, non mette in discussione quel sistema di valori da cui si distacca (temporaneamente), non si appaga della propria *nequitia*, di cui pure è consapevole, a volte dolorosamente. La sua condizione, insomma, non è proposta come paradigma totalizzante di vita, come invece avviene, con un 'rivoluzionario' rovesciamento di valori, all'interno del mondo elegiaco.

All'interno di tali considerazioni, il dato di fondo rimane comunque quello di un'opposizione morale tra il quadro di riferimento costituito dal *mos maiorum* e il comportamento di chi si estranea dalla vita attiva del *civis*: "O amante o cittadino: un'alternativa che resterà valida anche quando, *cambiate le sedi di valore*, gli elegiaci rifiuteranno impegni e guerra per vivere secondo una passione totale" (corsivo mio)¹⁰. All'interno delle correnti coordinate etiche romane, per cui la passione amorosa è comunque *nequitia*, semplicemente gli elegiaci ribaltano le sedi di valore, elevando la propria dissolutezza a sistema assoluto di riferimento.

Partendo da queste premesse, oggetto della presente analisi sarà lo studio di una delle principali articolazioni spaziali individuabili nel mondo della commedia latina, ovvero l'opposizione città-campagna, vista come proiezione di un discorso etico tendente a connotare la prima come il luogo dell'amore meretricio, e quindi della dissoluzione e dell'inganno, e la seconda come il luogo privilegiato in cui sopravvivono i valori morali tradizionali. Scopo primario dell'indagine sarà sottoporre a verifica un'ipotesi di fondo, ovvero che, se sostanzialmente sovrapponibili (per quanto 'ribaltati' l'uno rispetto all'altro) sono i sistemi etici di riferimento in cui si iscrivono a Roma le vicende amoroze dei protagonisti della *néa* e la vicenda pseudo-autobiografica del poeta elegiaco, una qualche consonanza potrà mostrarsi anche in alcuni aspetti delle simbolizzazioni spaziali del suddetto paradigma etico¹¹.

tortura, nebbia della mente, insieme alle quali fa la sua prima comparsa nella letteratura latina il tema della *medicina* contro il mal d'amore.

⁹ Vd. soprattutto FEDELI, *Elegia e commedia...*, cit., pp. 40-44.

¹⁰ Sono parole di G. PETRONE, *Il Trinummus, ovvero il valore dei soldi*, introduzione a Plauto, *Trinummus*, a cura di C. QUESTA - G. PETRONE - M. SCANDOLA, Milano 2003³, p. 88.

¹¹ Premetto sin d'ora che non sarà qui trattata una tematica che pure si potrebbe rivelare assai proficua, quale quella del viaggio lontano dall'amata, in quanto sul versante plautino, esistono già il noto studio di N. ZAGAGI, *Exilium amoris in New Comedy*, «Hermes» 116 (1988),

Nella prima parte del proprio studio sull'imitazione comica del *sermo rusticus* in Plauto e Terenzio, Hubert Petersmann ha evidenziato in modo assai accurato come, già dalla prima espansione di Roma ai danni delle popolazioni italiche e magnogreche, si vada creando nella capitale il concetto di una *urbanitas* linguistica e comportamentale. E con esso l'ovvio portato della condanna e, nel contesto della produzione comica, dello scherno di tutto ciò che appartiene alla sfera del *rusticum*, ivi inclusa quella che noi chiameremmo la 'provincialità' delle popolazioni italiche, e del *peregrinum*, categoria sostanzialmente riferibile, in quest'epoca, alla cultura magnogreca, che viene rispettata in quanto certo al di fuori della sfera della *barbaries*, ma è parimenti guardata, almeno a livello popolare, con una certa diffidenza¹².

All'interno del teatro plautino, risulta infatti innegabile la presenza di una rappresentazione parodica della campagna e dei *rustici*. In tal senso il primo personaggio da considerare è ovviamente il servo Truculento, araldo di una orgogliosa rusticità, insieme soggetto assai attivo di un dibattito etico, su cui varrà la pena di tornare più avanti, e oggetto di scherno da parte della *ancilla* Astafio¹³. Scherno che peraltro, come ha puntualmente dimostrato Petersmann, è *in verbis* non meno che *in rebus*, in quanto non è solo il comportamento 'burbero' del servo a sottoporlo al dileggio negli *a parte* di Astafio, bensì anche – e all'orecchio del pubblico latino in misura non minore – il suo linguaggio pieno di forme rustiche che coinvolgono tanto il livello fonetico, quanto quelli lessicale e sintattico. L'effetto comico risultante da una simile rappresentazione non manca di essere sfruttato, sulla scena plautina, ogniquale volta se ne presenti l'occasione, ovvero in tutti i casi in cui un personaggio venga connotato specificamente come proveniente dalla campagna. In tal senso due esem-

pp. 193-209 (limitato al tema dell'*exilium*), e il dettagliato contributo di E. CALDONI, *Il tema del viaggio nella commedia di Plauto*, in AA.VV., *Idea e realtà del viaggio: il viaggio nel mondo antico* (a cura di G. CAMASSA - S. FASCE), Genova 1991, pp. 271-331, mentre sugli sviluppi elegiaci del tema intendo tornare in modo più approfondito in altra sede.

¹² Cfr. H. PETERSMANN, *Die Nachahmung des «sermo rusticus» auf der Bühne des Plautus und Terenz*, «AantHung» 37 (1996-1997), pp. 199-211, in particolare a 199-202. Un primo quadro bibliografico sul concetto di lingua *urbana* è fornito dallo studioso a 199 n. 1.

¹³ Vd. il dialogo di Plaut. *Truc.* 256-321, e la (malriuscita) 'conversione' finale del servo alla raffinatezza urbana ai vv. 670-697. L'idioletto del servo, peraltro, è connotato a livello semantico da continui rimandi a doppi sensi osceni, che completano la caratterizzazione del personaggio: cfr. P.J. ENK, *Plauti Truculentus*, Lugduni Batavorum 1953, pp. 80 e 156-157.

pi assai significativi sono costituiti dalle scene iniziali della *Casina* e della *Mostellaria*¹⁴.

Quel che qui mi interessa soprattutto mettere in luce è piuttosto un altro aspetto che l'opposizione spaziale città-campagna assume nella commedia tanto plautina quanto terenziana: si potrebbe dire che i personaggi comici, muovendosi tra città e campagna, si muovano anche all'interno della contrapposizione etica che vede da una parte l'amore meretricio e i connessi raggiri, dall'altra il *mos maiorum*.

Ancora una volta converrà prendere le mosse dal *Truculentus*, come dalla commedia in cui la figura del *rusticus*, senza abdicare ad alcuna delle sue caratteristiche (se non nel divertito, e abbastanza slegato, finale del terzo atto), assume un ruolo da protagonista¹⁵.

¹⁴ Si tratta, naturalmente, dell'alterco tra servo di città e servo di campagna, che nella *Casina* (vv. 89-143) appare in certa misura funzionale alla trama (la coppia di servi costituisce la reduplicazione dell'opposizione padre-figlio), mentre nella *Mostellaria* (vv. 1-83) si rivela soprattutto utile, al di là dell'intrinseco effetto comico, per definire sin da subito la figura del servo Tranione come un dissoluto *cittadino*, il che non è affatto privo di senso all'interno della struttura, per così dire, ideologica del dramma, come cercherò di mostrare più avanti. All'interno della vasta bibliografia sull'*incipit* della *Mostellaria*, un punto di riferimento importante, almeno ai fini della presente analisi, resta lo studio di S. MARIOTTI, *La prima scena della Mostellaria di Plauto*, «MH» 159 (1992), pp. 105-123, che, affrontando anche i nodi di critica testuale del brano, fa luce su alcuni campi semantici presenti nel contrasto in esame. Per altro verso, la connotazione negativa di un aggettivo come *rusticus* affiora anche da passaggi come Plaut. *Merc.* 714, in cui il *senex* Lisitele rimprovera alla moglie inferocita di aver acquisito, in campagna, modi 'campagnoli' (ovvero sgarbati), o anche dall'uso dell'aggettivo in senso denigratorio in Plaut. *Pers.* 169. Naturalmente, non sono solo i contadini ad essere oggetto di scherno, ma tutte le categorie di non-cittadini, in un modo o nell'altro: se in *Bacch.* fr. 8 Lindsay i Prenestini sono bollati come *gloriosi* e in *Trin.* 609 è giocosamente richiamato il loro dialetto, le città italiche richiamate ai vv. 881-885 dei *Captivi* sono senz'altro bollate come *asperae*, laddove in *Miles* 648 l'Apulia e in particolare la cittadina di *Animula* sono elette a paradigma della provincialità. In ciascuno dei passi citati i rispettivi commenti propongono di vedere (ovviamente, data la natura 'italica' di tali frizzi) un'aggiunta plautina. Vd. rispettivamente J. BARSBY, *Plautus. Bacchides*, Warminster 1986, p. 96 per le *Bacchides*; W.M. LINDSAY, *T. Macci Plauti Captivi*, London 1900, p. 319 per i *Captivi*; M. HAMMOND-A.M. MACK-W. MOSKALEW, *T. Macci Plauti Miles Gloriosus*, Cambridge, MA 1963, p. 131 per il *Miles*. Un discorso a sé meriterebbe lo 'sfottò' dello straniero, in passaggi come *Poen.* 975 ss. e 1298-1306, o *Pers.* 547. Terenzio fa, in proporzione a Plauto, un uso assai minore della parodia dell'inurbano, tanto nella caratterizzazione dei personaggi, quanto dal punto di vista del plurilinguismo, come sottolinea alla fine del suo studio PETERSMANN, *art. cit.*, pp. 210-211.

¹⁵ A una tale affermazione autorizza, se non altro, la scelta plautina di farne il personaggio eponimo del dramma. Per altro verso, la commedia ha una struttura talmente complessa e pro-

Nella commedia troviamo un sistema di personaggi più complesso del consueto: sono ben tre i rivali a contendersi la meretrice. Citando l'*argumentum* (v. 2), potremmo definirli *rure unus, alter urbe, peregre tertius*. In effetti, se il 'forestiero' Stratofane incarna il modello del *miles gloriosus* e Diniarco quello dell'*adulescens* perfettamente a proprio agio nei piaceri della vita cittadina¹⁶, Strabace rappresenta una sorta di *outsider* nel mondo delle metretrici, provenendo dalla campagna¹⁷. Tutto il dialogo tra Truculento e Astafio, ai vv. 256-314, esplicita la chiave di lettura morale che sta dietro a questa strutturazione spaziale del sistema dei personaggi: da una parte è Truculento, metaforicamente l'incarnazione stessa della campagna (v. 269 *rus merum*), portatore dei valori etici tradizionali, dall'altra la donna, sfacciata portavoce di un *ethos* cortigianesco che trova la propria sede nella città corrotta. Tra i due poli si muove Strabace: per lui il percorso verso la *nequitia* dell'innamorato comico coincide, a volte letteralmente, con la distanza che separa la campagna dalla città¹⁸.

blematica, da non poterci far parlare di un 'eroe' la cui figura impronta di sé tutta l'opera. Sul tema vd. E. LEFÈVRE, *Truculentus oder Der Triumph der Weisheit*, in ID., *Plautus barbarus: sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübingen 1991, pp. 175-200.

¹⁶ Egli intrattiene peraltro un rapporto particolare, di complicità, con la prostituta Fronesio: cfr. *Truc.* 386 ss.

¹⁷ Sin dall'introduzione nella trama della commedia, tramite le parole dell'ancella Astafio, Strabace è presentato come un 'nuovo arrivato', uno dei *datores novi* di cui le meretrici devono continuamente andare in cerca, una volta prosciugate le finanze dei precedenti malcapitati (vv. 244 ss.). E allo stesso tempo, è continuamente rimarcata la sua origine campagnola, soprattutto in relazione ai diretti rivali. In primo luogo, come mostra PETERSMANN, *art. cit.*, p. 209, neanche lui è immune da ridicole pronunce extra-urbane (lo studioso propone di correggere il *perpera* dei manoscritti al v. 654 con *peparai*, forma 'rustica' del perfetto di *pario* testimoniata in ambiente falisco). D'altro canto, sin dalla citata presentazione da parte di Astafio egli è senz'altro indicato come *agrestis... adulescens* (v. 256), e in seguito egli stesso, quando si impossesserà fortunatamente della somma di denaro necessaria ad assicurarsi i favori della *meretrix*, esplicherà la propria sostanziale estraneità (e forse un sostanziale complesso di inferiorità) rispetto ai più raffinati rivali affermando che butterà fuori dalla casa della donna *istos mundulos amasios* (v. 658). La campagna torna poi nelle parole di Strabace al momento stesso della sua ricomparsa sulla scena dopo una lunga assenza, quasi una marca di riconoscimento (v. 915: *neque ruri neque hic operis quicquam facio*).

¹⁸ Ai vv. 246-254 Astafio descrive le fughe notturne del giovane dalla propria casa cittadina a quella, confinante, della *meretrix*, ma il fatto che casa di Strabace sia presidiata dall'*agrestis* Truculento, come è detto subito dopo, ne fa in qualche modo una roccaforte della condotta di vita rustica. Ben più esplicita è la seconda 'fuga' del giovane ai vv. 645 ss., laddove, inviato dal padre in campagna a svolgere i lavori contadini, lo turlupina indirettamente, impossessandosi di un pagamento a lui destinato – e comportandosi già in questo alla maniera dei furbi servi cittadini – ed immediatamente prende la via della città, alla volta della casa di

E quando Astafio, alla porta di Truculento, addurrà a pretesto della sua visita il voler vedere le donne di casa, il servo dirà alla cortigiana dove stanno le donne oneste (v. 285): *rus abierunt, inquam; abi*.

Ancor più esplicito, peraltro, appare il dibattito tra schiavo di città e schiavo di campagna nella prima scena della *Mostellaria*. Il contadino Grumione, dopo aver tentato – anche lui invano – di far valere le ragioni dell'etica tradizionale su quelle dell'edonismo cittadino, si ritira dalla contesa, lanciando al conservo la stessa minaccia con cui Truculento aveva lasciato Astafio: racconterà tutto al padre del ragazzo, confidando nella punizione degli empi. Ma giustamente scrive Mariotti, nella conclusione del suo articolo sulla *Mostellaria*: "Grumione resta fermo in quella sua candida fede nell'avvenire. Tranne, al contrario, è l'uomo del presente: *Dum interea sic sit, istuc 'actutum' sino* (v. 71). Del futuro non si preoccupa: conta sulla sua presenza di spirito, crede in un mondo dominato dall'intelligenza, si affida gioiosamente al ritmo incalzante e rischioso della vita. Lo spettatore può credere che questa sua baldanza sarà punita. E invece no: Plauto sta dalla sua parte. Alla fine della commedia, allo schiavo impudente ma sagace ogni colpa sarà perdonata"¹⁹.

Il servo Grumione, dunque, torna in campagna, al mondo etico cui appartiene. Lo stesso avevano fatto le donne oneste del *Truculentus*, seguendo un percorso inverso rispetto a quello stesso compiuto dal giovane Strabace. Accanto a questi personaggi è ancora possibile collocare il *senex* della *Cistellaria*, il quale trattiene il figlio in campagna per sei giorni, impedendogli così di incontrare la *meretrix* per cui si strugge d'amore²⁰, o il giovane Eutico del *Mercator*, nel momento in cui suggerisce la sua soluzione agli *erotikà pathemata* dell'amico Carino: laddove questi immagina prospettive di esilio e vagabondaggio, Eutico, partendo dal presupposto che sia indispensabile comunque per lui allontanarsi dalla città, gli propone piuttosto di *rus aliquo abire, ibi esse, ibi vivere*²¹.

Fronesio. Da ultimo, come è noto, sarà lo stesso Truculento, che, dopo aver identificato per l'ultima volta la città con il luogo della perdizione (vv. 670-671 *nisi si in clanculum / conlapsus est hic in corruptelam suam*), in contrasto con la campagna dove non ha trovato il padrone, si 'converterà' egli stesso ai piaceri urbani nella già citata ultima scena del terzo atto (*Truc.* 669-698).

¹⁹ Vd. MARIOTTI, *art. cit.*, p. 123.

²⁰ Cfr. *Plaut. Cist.* 225-227.

²¹ Vd. *Plaut. Merc.* 654-657. Come è noto, Calino preferirà comunque l'esilio amoroso. Per altro verso, già in precedenza nel corso della commedia lo stesso innamorato aveva raffrontato, spinto su questa strada dall'effetto fonico della paronomasia, le pene della sua condizione di amante con le fatiche del contadino: v. 356 *arare mavelim quam sic amare*. Ad ancorare lo spa-

Se non che i 'movimenti' dei personaggi, la loro collocazione spaziale a seconda delle loro attitudini morali, non contribuiscono ad individuare nella città solo il luogo dei piaceri illeciti, della raffinatezza corrotta, bensì più precisamente ancora il luogo dell'inganno.

Nel *Mercator* plautino si rinviene l'ennesima opposizione tra spazio urbano e spazio rurale, stavolta tutta interna ad una spassosa coppia di coniugi: all'inizio della commedia il vicino del vecchio 'ringiovanito' per amore, Lisimaco, è alle prese con certi ordini da dare ad un suo servo riguardanti gli affari in campagna²². Apprendiamo subito che sua moglie Dorippa lo aspetta laggiù, ma che lui ha deciso di restare in città per certe faccende che deve sbrigare. Non appena Lisimaco incontra il vecchio *septuennis*, però, viene trascinato all'interno dell'imbroglio che questi organizza per tenere celata la progettata *liaison* adulterina con la schiava Pasicompsa. D'ora in avanti, questo diventa il vero motivo che trattiene Lisimaco in città. L'intuito di sua moglie, dunque, avrà visto giusto quando, all'inizio del quarto atto, la richiamerà sulle tracce del marito, che invece di andare a fare il proprio dovere in campagna, è rimasto in città ad organizzare intrighi²³. Peraltro, quando Lisimaco prova a reagire al muso lungo della moglie 'attaccando' per primo, e l'accusa di aver acquisito i costumi rustici – ovvero scorbatici –, per un attimo Dorippa si appropria dell'argomentazione che era stata di Grumione e di Truculento: per quanto i villani siano rozzi, *pu-dicius / faciunt quam illi qui non fiunt rustici*²⁴.

Una situazione analoga si viene a creare in Plaut. *Pseud.* 547-554, là dove Callifone, finora semplicemente amico del *senex*, viene 'arruolato' anch'esso nelle macchinazioni di Pseudolo, e rinuncia al proposito di andare in campagna. E forse non sarà del tutto casuale anche il fatto che, nel *Trinummus*, il giovane innamorato in vena di dilapidazione ha dovuto aspettare che il pro-

zio cittadino allo stile di vita dei giovani gaudenti, e a contrastare ad essa la 'pura' campagna possono contribuire i contesti e le allusioni più disparate, dal quadro della visita notturna alla porta dell'amata nella prima scena del *Curculio*, che ha alle spalle quella tradizione greca (non solo letteraria) del *komos* cui probabilmente pensa anche Lisitele in *Trin.* 315, ai rimandi alla campagna come luogo in cui si costruisce, e non si dissipa come in città, il proprio patrimonio, quali quelli che possiamo trovare in *Merc.* 65 ss. o anche *Aul.* 13-14. Più difficilmente dimostrabile sarebbe la significatività attribuibile, in questo senso, alla metafora della meretrice come città in *Cist.* 60 ss.

²² Plaut. *Merc.* 272 ss.

²³ Vd. Plaut. *Merc.* 667 ss.

²⁴ Si tratta dei vv. 714-715.

prio *tutor* Callicle andasse qualche giorno nei campi, per portare a segno la vendita della casa paterna²⁵.

Chiaramente, spingersi troppo avanti in questo tipo di considerazioni comporterebbe il rischio di sovrainterpretare i singoli passaggi. Sarà dunque più opportuno limitarsi a sottolineare come le connotazioni morali dei poli spaziali si uniformino sempre in un orientamento di fondo, senza mai invertirlo, nonostante alcune parziali, e forse apparenti, eccezioni, costituite dai 'fattori imbroglianti' del *Poenulus* e della *Casina*.

Nella prima delle due commedie, è il fatto che il *vilicus* Collibisco si trovi in città a fornire l'occasione per il suo coinvolgimento, come è chiarito ai vv. 170 ss.: non essendo noto al lenone, egli potrà meglio, debitamente travestito, passare per uno straniero – si tratta in fondo di uno schema non dissimile da quello del Callifone nello *Pseudolo*, il quale viene strappato ai suoi doveri in campagna per essere posto a servizio dei raggiri organizzati dal servo cittadino.

Nel caso della *Casina*, poi, nelle prime scene si dà ad intendere che il fattore Olimpione intenda davvero portare subito con sé nella *villa* la serva contesa: in questo caso, nel piano del vecchio Lisidamo la campagna costituirebbe un secondo luogo dell'inganno e della relazione sessuale, una reduplicazione di quello che, per parte loro, e seguendo più da vicino le convenzioni del genere, l'*adulescens* assente e sua madre Mirrina vogliono fare della città²⁶. In realtà, è lo stesso *senex* innamorato a spiegare poi con la massima chiarezza al pubblico che il *rus* di cui si è parlato tanto altro non è che la casa del suo vicino, in cui in realtà intende portare Casina dopo le nozze con Olimpione: vv. 485-487 *tu rus uxorem duces: id rus hoc erit / tantisper dum ego cum Casina faciam nuptias. / hinc tu ante lucem rus cras duces postea*. Nelle parole del vecchio il *rus* si sdoppia: il primo *rus* è quello in cui si consumerà l'adulterio, lo spazio di manovra dell'inganno, e questo non può che essere collocato in città; un secondo *rus* è quello vero e proprio, in cui Olimpione porterà la schiava il giorno dopo, per farne poi effettivamente sua moglie. Tuttavia nella logica della commedia dell'inganno, il misfatto è 'condensato', temporalmente, nella notte dopo le nozze: il resto, in qualche modo, non conta più. La 'purezza' della campagna è salva²⁷.

²⁵ Vd. Plaut. *Trin.* 166-168.

²⁶ Cfr. Plaut. *Cas.* 52-57.

²⁷ È chiaro, ad ogni modo, che la collocazione del *rus* come spazio dell'adulterio nella casa di Alcesimo risponde anche ad una necessità di tipo puramente scenico: dato che il talamo nuziale sognato dal vecchio Lisidamo si trasformerà suo malgrado in una beffa a sorpre-

Se non che i 'movimenti' dei personaggi, la loro collocazione spaziale a seconda delle loro attitudini morali, non contribuiscono ad individuare nella città solo il luogo dei piaceri illeciti, della raffinatezza corrotta, bensì più precisamente ancora il luogo dell'inganno.

Nel *Mercator* plautino si rinviene l'ennesima opposizione tra spazio urbano e spazio rurale, stavolta tutta interna ad una spassosa coppia di coniugi: all'inizio della commedia il vicino del vecchio 'ringiovanito' per amore, Lisimaco, è alle prese con certi ordini da dare ad un suo servo riguardanti gli affari in campagna²². Apprendiamo subito che sua moglie Dorippa lo aspetta laggiù, ma che lui ha deciso di restare in città per certe faccende che deve sbrigare. Non appena Lisimaco incontra il vecchio *septuennis*, però, viene trascinato all'interno dell'imbroglio che questi organizza per tenere celata la progettata *liaison* adulterina con la schiava Pasicompsa. D'ora in avanti, questo diventa il vero motivo che trattiene Lisimaco in città. L'intuito di sua moglie, dunque, avrà visto giusto quando, all'inizio del quarto atto, la richiamerà sulle tracce del marito, che invece di andare a fare il proprio dovere in campagna, è rimasto in città ad organizzare intrighi²³. Peraltro, quando Lisimaco prova a reagire al muso lungo della moglie 'attaccando' per primo, e l'accusa di aver acquisito i costumi rustici – ovvero scorbutici –, per un attimo Dorippa si appropria dell'argomentazione che era stata di Grumione e di Truculento: per quanto i villani siano rozzi, *pu-dicius / faciunt quam illi qui non fiunt rustici*²⁴.

Una situazione analoga si viene a creare in Plaut. *Pseud.* 547-554, là dove Callifone, finora semplicemente amico del *senex*, viene 'arruolato' anch'esso nelle macchinazioni di Pseudolo, e rinuncia al proposito di andare in campagna. E forse non sarà del tutto casuale anche il fatto che, nel *Trinummus*, il giovane innamorato in vena di dilapidazione ha dovuto aspettare che il pro-

zio cittadino allo stile di vita dei giovani gaudenti, e a contrastare ad essa la 'pura' campagna possono contribuire i contesti e le allusioni più disparate, dal quadro della visita notturna alla porta dell'amata nella prima scena del *Curculio*, che ha alle spalle quella tradizione greca (non solo letteraria) del *komos* cui probabilmente pensa anche Lisitele in *Trin.* 315, ai rimandi alla campagna come luogo in cui si costruisce, e non si dissipa come in città, il proprio patrimonio, quali quelli che possiamo trovare in *Merc.* 65 ss. o anche *Aul.* 13-14. Più difficilmente dimostrabile sarebbe la significatività attribuibile, in questo senso, alla metafora della meretrice come città in *Cist.* 60 ss.

²² Plaut. *Merc.* 272 ss.

²³ Vd. Plaut. *Merc.* 667 ss.

²⁴ Si tratta dei vv. 714-715.

prio *tutor* Callicle andasse qualche giorno nei campi, per portare a segno la vendita della casa paterna²⁵.

Chiaramente, spingersi troppo avanti in questo tipo di considerazioni comporterebbe il rischio di sovrainterpretare i singoli passaggi. Sarà dunque più opportuno limitarsi a sottolineare come le connotazioni morali dei poli spaziali si uniformino sempre in un orientamento di fondo, senza mai invertirlo, nonostante alcune parziali, e forse apparenti, eccezioni, costituite dai 'fattori imbroglianti' del *Poenulus* e della *Casina*.

Nella prima delle due commedie, è il fatto che il *vilicus* Collibisco si trovi in città a fornire l'occasione per il suo coinvolgimento, come è chiarito ai vv. 170 ss.: non essendo noto al lenone, egli potrà meglio, debitamente travestito, passare per uno straniero – si tratta in fondo di uno schema non dissimile da quello del Callifone nello *Pseudolo*, il quale viene strappato ai suoi doveri in campagna per essere posto a servizio dei raggiri organizzati dal servo cittadino.

Nel caso della *Casina*, poi, nelle prime scene si dà ad intendere che il fattore Olimpione intenda davvero portare subito con sé nella *villa* la serva contesa: in questo caso, nel piano del vecchio Lisidamo la campagna costituirebbe un secondo luogo dell'inganno e della relazione sessuale, una reduplicazione di quello che, per parte loro, e seguendo più da vicino le convenzioni del genere, l'*adulescens* assente e sua madre Mirrina vogliono fare della città²⁶. In realtà, è lo stesso *senex* innamorato a spiegare poi con la massima chiarezza al pubblico che il *rus* di cui si è parlato tanto altro non è che la casa del suo vicino, in cui in realtà intende portare Casina dopo le nozze con Olimpione: vv. 485-487 *tu rus uxorem duces: id rus hoc erit / tantisper dum ego cum Casina faciam nuptias. / hinc tu ante lucem rus cras duces postea*. Nelle parole del vecchio il *rus* si sdoppia: il primo *rus* è quello in cui si consumerà l'adulterio, lo spazio di manovra dell'inganno, e questo non può che essere collocato in città; un secondo *rus* è quello vero e proprio, in cui Olimpione porterà la schiava il giorno dopo, per farne poi effettivamente sua moglie. Tuttavia nella logica della commedia dell'inganno, il misfatto è 'condensato', temporalmente, nella notte dopo le nozze: il resto, in qualche modo, non conta più. La 'purezza' della campagna è salva²⁷.

²⁵ Vd. Plaut. *Trin.* 166-168.

²⁶ Cfr. Plaut. *Cas.* 52-57.

²⁷ È chiaro, ad ogni modo, che la collocazione del *rus* come spazio dell'adulterio nella casa di Alcesimo risponde anche ad una necessità di tipo puramente scenico: dato che il talamo nuziale sognato dal vecchio Lisidamo si trasformerà suo malgrado in una beffa a sorpre-

Per parte propria, Terenzio dedica un'intera commedia, gli *Adelphoe*, al contrasto tra due sistemi educativi, o se si preferisce etici, che si collocano anch'essi spazialmente nel quadro della polarità tra *rus* e *urbs*, enfatizzando, rispetto a Plauto, l'aspetto problematico, dialettico: quella che nel Sarsinate aveva costituito l'occasione per mettere in scena parodiche contrapposizioni di personaggi (pensiamo agli scontri verbali di cui sono protagonisti i servi rustici), e insieme per riaffermare l'universo dei valori tradizionali, trasgrediti nella particolare situazione comica, ma mai veramente messo in discussione, diventa invece in Terenzio lo strumento di una parziale revisione di quell'universo di valori, che porta infine ad una proposta di revisione²⁸. D'altra parte, nell'*Heautontimoroumenos*, commedia ambientata essa stessa di fronte alle *villae* di campagna di Menedemo e Cremete, la sede della prostituta, ovvero il luogo da cui, tornato l'*adulescens* dall'esilio, il servo Siro va a chiamarla, rimane sempre la città²⁹.

Come anticipato nelle prime pagine di questo contributo, la domanda che possiamo porci ora è: quanto delle rappresentazioni dello spazio nella poesia elegiaca concernenti la contrapposizione città-campagna, è confrontabile con le strutture sin qui evidenziate all'interno della commedia plautina?

In primo luogo, ci si potrebbe chiedere in che misura anche l'uso parodico della rappresentazione del *rusticus* nella commedia possa aver influito, accanto all'ovvio precedente della tradizione epigrammatica e a quello della satira, sulla tematica catulliana del contrasto *urbanitas/inurbanitas* in contesti scoptici³⁰.

sa, che gli spettatori devono avere la possibilità di godere in tempo reale, era senz'altro più comodo fare di una delle porte che si aprivano sulla scena un accesso diretto al luogo della beffa, piuttosto che vedere vecchio e finta Casina avviarsi sulla strada per la campagna, per poi (quanto tempo dopo, verisimilmente?) vederli riapparire di ritorno da un cammino presumibilmente lungo.

²⁸ Assai ampia è la bibliografia sui modelli educativi proposti nell'*Adelphoe*. Particolarmente centrati, dal punto di vista qui preso in esame, appaiono A. GRILLI, *Educazione urbana ed educazione rustica in Terenzio*, in AA.VV., *La città antica come fatto di cultura. Atti del Convegno di Como e Bellagio (16-19 giugno 1979)*, Como 1983, pp. 23-34 e M. LENTANO, *Parce ac duriter: Catone, Plauto e una formula felice*, «Maia» 45 (1993), pp. 11-16.

²⁹ Vd. Ter. *Heaut.* 191.

³⁰ Il tema impronta di sé tutto il cosiddetto 'ciclo di Mamurra': in carmi come Cat. 41; 43; 57; 114; 115 l'oggetto degli strali del poeta è sempre connotato tramite la sua origine provinciale, o è comunque collegato, in un modo o nell'altro, al *rus*. Ma anche in altri epigram-

Ma il punto su cui vorrei avanzare qualche proposta di riflessione è proprio il ruolo che il paradigma, per così dire, etico-spaziale le cui emergenze abbiamo ricercato nella commedia può ancora giocare, secoli dopo, nell'elegia augustea. Va subito premesso come la polarizzazione etica dell'opposizione città-campagna, oltre ad essere presente nel genere comico già nell'ambito della commedia nuova greca³¹, si caratterizzi per certi aspetti come una sorta di costante della mentalità romana, che trova le sue prime e forse più esplicite espressioni in testi come il prologo del *De agricultura* di Catone o quello al secondo libro del *De re rustica* di Varrone³².

Ed è proprio all'idea di una *longue durée*, nella mentalità romana, di questo motivo che penso, prima ancora che ad una forma di influsso diretto della commedia, quando propongo di riflettere sulle forme della sua persistenza nella rappresentazione elegiaca della città come sede della vicenda amorosa elegiaca.

mi la categoria della *rusticitas* è utilizzata per raffigurazioni parodiche, nell'ambito di attacchi *ad personam*: si ricordino gli annali di Volusio, definiti sprezzantemente *pleni ruris et infictiarum* in Cat. 36, 19, come anche i *poemata* condannati nel c. 22, nel comporre i quali Sulfeno *infaceto est infacetiore rure*, o i *rustica semilauta crura* probabilmente rimproverati ad un cesariano in Cat. 54, 2.

³¹ Devo al prof. Sander Goldberg, della University of California at Los Angeles, oltre ad altri suggerimenti – ed inviti alla prudenza, nel tracciare un ponte tra testi e universi culturali così lontani nel tempo come quello della commedia arcaica, e quello della letteratura augustea –, l'invito a non dimenticare la presenza già nella *néa*, ad esempio nel *Dyskolos* di Menandro, del *topos* della purezza morale della campagna, contrapposta alla città corrotta. Non minore è, peraltro, il debito nei confronti dei modelli greci dell'altra forma di rappresentazione della campagna, legata al tipo ridicolo dell'*agroikos* (a questo riguardo lo studio classico è O. RIBBECK, *Agroikos, eine Ethologische Studie*, Leipzig 1885). Un punto desidero comunque mettere in evidenza: da una parte, nell'ambito della parodia della rusticità e della provincialità, Plauto ha innegabilmente 'romanizzato' le forme in cui essa si configura concretamente, e dall'altra, per quanto riguarda la valutazione morale del mondo contadino, egli inserisce senza alcuna difficoltà un tema già presente nella tradizione comica greca nel solco della mentalità romana, sicché esso, nelle sue mani, assume una nuova e particolare vitalità, legata alla specifica cultura del suo pubblico.

³² Accanto a questi testi, come testimonianza della persistenza di questo modello nell'età tardo-repubblicana, si veda anche Cic. *De off.* 1, 42, laddove, dopo aver collocato l'agricoltura al posto d'onore tra le attività produttive degne di un uomo libero, è lo stesso autore a rimandare al proprio *Cato maior*. Credo non sia troppo azzardato sospettare che dietro tale rimando 'bibliografico' stia la volontà di richiamare alla mente del lettore, insieme ad un'opera di cui Catone il censore gioca il ruolo di emblematica figura-chiave, il mondo di valori che a quest'ultimo personaggio era legato.

Nello studio che sto conducendo sulle simbologie dello spazio nell'elegia augustea, uno dei filoni portanti dell'indagine è la centralità della città di Roma come luogo del discorso amoroso elegiaco³³. I vincoli che legano il genere elegiaco alla metropoli di Roma sono innumerevoli: già a partire nel *liber catuliano*, precedente fondamentale per l'elegia latina, le raffinatezze letterarie, mondane e galanti che costituiscono la cornice dell'amore extra-coniugale con Lesbia si identificano intimamente con l'ambiente culturale, e anche fisico, della metropoli ellenizzata³⁴. Anche da questo punto di vista l'eredità catuliana è pienamente viva nella triade degli elegiaci latini, che per tale via giungeranno a creare un genere letterario la cui componente propriamente erotica si connota come assolutamente 'urbana', con la sola eccezione significativa del ciclo di Delia di Tibullo, su cui mi soffermerò tra poco.

Riprendendo ora le considerazioni da cui siamo partiti, riguardanti il *trait d'union* tra l'innamorato comico e quello elegiaco costituito dalla *nequitia*, ovvero dal porsi al di fuori dai valori quiritari, prenderò ancora una volta spunto dall'articolo di Fedeli apparso nel 1999: "Il modo elegiaco di concepire la vita costituisce un sovvertimento consapevole dei principi morali del *civis romano*, perché ai valori positivi su cui si fonda la vita civilmente impegnata il poeta d'amore sostituisce una serie di disvalori: dalla *desidia* all'*ignavia*, dall'*inertia* all'*infamia* e alla *nequitia* [...]. Anche l'*adulescens* della commedia si mostra consapevole di vivere nell'*otium*, ma ne sembra tutt'altro che soddisfatto e, oltre a prefiggersi chiari scopi di conquista amorosa, che solo raramente coinvolgono il lato affettivo, appare costantemente preoccupato di rimanere o di rientrare nella norma del vivere civile, di rispettare cioè gli obblighi del suo *status sociale*"³⁵.

La riflessione che intendo proporre in questa sede è che l'*adulescens* e il poeta elegiaco condividono anche *lo spazio* che, in perfetta sintonia con la tra-

³³ Un'altra categoria spaziale elegiaca di grande interesse, che avrebbe potuto essere confrontata proficuamente con il precedente dell'*exilium amoris* nella commedia latina, è quella del viaggio come scelta antitetica all'esperienza amorosa. D'altra parte ho già esposto le ragioni per cui non sono voluto tornare su un tema che ha goduto comunque già, sul versante comico, di un approfondimento critico (vd. *supra*, n. 11).

³⁴ Accanto ai numerosi carmi in cui sono presentati *Realien* urbani ben precisi (Cat. 10; 14; 15; 33; 37; 55), potremmo citare almeno Cat. 68, 27-40, in cui il poeta a Verona scrive assai chiaramente di essere privato, in quanto fuori da Roma, sia dell'amore - Lesbia è rimasta nella capitale, dove lo tradisce con *quisquis de meliore nota* -, sia della possibilità stessa di comporre poesia.

³⁵ Così FEDELI, *Elegia e commedia...*, cit., p. 42.

zione letteraria, la stessa mentalità romana assegnava all'amore adulterino: la città. Ma mentre nella commedia, la quale si iscrive sostanzialmente nella cornice di riferimento del *mos maiorum*, la raffigurazione di tale spazio porta con sé le connotazioni negative che in quel sistema di riferimento etico le venivano assegnate, ben più complessa è l'immagine della città nell'elegia, in cui vediamo in atto in modo peraltro assai problematico quel ribaltamento delle sedi di valore cui si accennava sopra: l'immagine di Roma oscilla, devo dire soprattutto in Properzio, tra una rappresentazione 'tradizionale' di impostazione moraleggiante, in linea tanto con la topica diatribica quanto con la mentalità quiritaria, e una rappresentazione simpatica, là dove il poeta presenta l'aspetto più gioioso della vita galante urbana in cui è immerso - rappresentazione quest'ultima che, affondando le sue radici già in Catullo, troverà la sua piena realizzazione nell'urbanissimo, e proprio in questo a suo modo rivoluzionario, Ovidio³⁶.

Naturalmente, in conclusione un discorso a sé andrà riservato alla parentesi costituita all'interno del *corpus* elegiaco dalle elegie tibulliane sviluppanti il tema del 'ritorno alla campagna' quale luogo di purezza primigenio. È mia opinione, infatti, che esso costituisca un'ulteriore proiezione sul piano delle coordinate spaziali della problematica riappropriazione, da parte del poeta elegiaco, di elementi del sistema di valori tradizionale³⁷: come all'interno delle rappresentazioni della città affiorano ancora in Properzio, e in parte in Ovidio, persistenze della tradizionale condanna morale, così la rappresentazione della campagna nel ciclo di Delia ha senz'altro alle spalle, oltre ai notissimi precedenti letterari bucolici e georgici, il legame particolare, direi identitario, che la cultura romana sente di avere con il mondo rurale³⁸. E chiaramente, al-

³⁶ Da una parte si può citare un certo numero di passaggi o di intere elegie di impostazione sostanzialmente diatribica, in cui prevale la lamentela per quei *mores* urbani corrotti dei quali a volte fa le spese il poeta stesso (Prop. 2, 6, soprattutto vv. 2 ss.; 2, 19; 3, 13); dall'altra, vi è un gruppo assai più folto di componimenti che rispecchiano l'entusiasmo del poeta per la città come fonte di occasioni galanti (Prop. 2, 22a; 2, 23; 3, 14; Ov. *Am.* 2, 4; 2, 7; 3, 2), o comunque come scenario della *liaison* amorosa (Prop. 3, 4; 4, 7). In alcune elegie, il moralismo dei tempi andati è addirittura apertamente rigettato: è il caso della controversa Tib. 2, 4, che contrappone un'attitudine 'diatribica' ad una più smagata - che finisce per prevalere -, o di Prop. 2, 32.

³⁷ Vd. ancora FEDELI, *Elegia e commedia...*, cit., pp. 42-43: "Certo, neppure il poeta elegiaco intende ignorare l'ampia parte di mondo da cui si considera escluso: anzi, è chiaro il suo tentativo di recuperarla, ma mutandone di segno i valori e accordando loro un senso nuovo".

³⁸ Fermo restando il rapporto privilegiato degli *arva* tibulliani con i precedenti letterari del genere bucolico (Teocrito e il Virgilio delle *Ecloghe*) e georgico (soprattutto le *Georgiche* vir-

l'interno di questa cornice, il legame amoroso con Delia non può più presentarsi nel solco della tradizione dell'amore cortigianesco, ma deve farsi, come si fa, tanto più vicino all'idea del rapporto legittimo, del *foedus* maritale³⁹.

PAOLO MONELLA

Summary: Within Latin Comedy's spatial polarity of country vs. city, the latter represents the place of vice and deception in connection with illicit love affairs, while the former maintains its traditional associations with the virtues of the *mos maiorum*. The comic *adulescens*, therefore, shares with the elegiac poet-lover the very place that both the literary tradition and Roman mentality assigned to adulterous love: the city. However, whereas Comedy implies a moral condemnation of the urban world, the representations of the city in Latin Elegy are much more complex: they range from the traditional moralistic view to a more sympathetic one, as when the poet portrays the joyful aspects of the elegant urban life that he and his mistress experience. This representation has its origins in the Catullan *liber*, and will come to its fullest expression in the most 'urban' Ovid.

La *crux* testuale in Lucr. 5,947: una nuova proposta di lettura

Il testo tramandato dei versi 945-947 di Lucrezio è il seguente:

945 *at sedare sitim fluvii fontesque uocabant,*
946 *ut nunc montibus e magnis decursus aquai*
947 *+claricitatie+ sitientia saecla ferarum.*

Prima di affrontare la conclamata *crux* del verso 947, proporrò due lievi, ma a mio giudizio necessari, miglioramenti del testo dei versi 945 e 946. Il verbo *uocabant* regge un infinito semplice (*sedare*) in un costrutto equivalente alla costruzione con il gerundivo preceduto dalla preposizione *ad* (cioè qui *sedare sitim uocabant* equivarrebbe a *ad sedandam sitim uocabant*). Di una tale costruzione sarebbe l'unico esempio nella latinità appunto questo passo lucreziano. Quando si presenta una situazione simile, è lecito nutrire qualche dubbio sulla sanità del testo tramandato. Io ritengo che qui *uocabant* sia l'esito finale di una corruzione risalente a un originario *ualebant*. Di fatto, il verbo *ualeo*, nel senso di 'essere capace di', 'potere', con la reggenza dell'infinito semplice, è presente in un altro (noto) passo dello stesso Lucrezio (1,108-9): *aliqua ratione ualeant / religionibus atque minis ob sistere uatum*. Si possono indicare vari paralleli per tale costrutto: Verg. *ecl.* 9,38 *si ualeam meminisse*. Aen. 2,491-2 *nec claustra nec ipsi / custodes sufferre ualent*. 5,509-510 *auem contingere ferro / non ualuit*. Hor. *carm.* 1,34,12-3 *ualet ima summis / mutare*. Prop. 1,14,7 *non tamen ista meo ualeant contendere amori*. Ouid. *her.* 12,168 *non ualeo flammis effugere ipsa meas*. *trist.* 3,6,18 *seu ratio fatum uincere nulla ualet etc.*

Nel verso 946 *ut nunc* introduce una sorta di limitazione di quanto si va affermando (che dai monti discendono corsi d'acqua etc.) al solo tempo pre-

giliane), insisterei sul fatto che essi intrattengono rapporti non meno stretti con gli aspetti più arcaici della romanità, rappresentati dalle attività e dai riti sacrali agresti.

³⁹ Su queste ultime considerazioni intendo tornare più dettagliatamente, all'interno di quello studio sulle rappresentazioni dello spazio nell'elegia augustea cui facevo cenno sopra.