

2018.2 . Ano xxxv . Número 36

CALÍOPE

Presença Clássica

separata 6

2018.2 . Ano xxxv . Número 36

CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

separata 6

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro
REITOR Roberto Leher

Centro de Letras e Artes
DECANA Flora de Paoli Faria

Faculdade de Letras
DIRETORA Sonia Cristina Reis

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
COORDENADOR Ricardo de Souza Nogueira
VICE-COORDENADORA Arlete José Mota

Departamento de Letras Clássicas
CHEFE Fábio Frohwein de Salles Moniz
SUBCHEFE Rainer Guggenberger

Organizadores
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Fernanda Lemos de Lima
Rainer Guggenberger

Conselho Editorial
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basílio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira Tania Martins Santos

Conselho Consultivo
Alfred Dunshirn (Universität Wien)
David Konstan (New York University)
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UnB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrié (EHESS)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martin Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autónoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zélia de Almeida Cardoso (USP)

Capa e editoração
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Revisão de texto
Ticiano Curvelo Estrela de Lacerda

Revisão técnica
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas / Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
www.lettras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@lettras.ufrj.br

Alfieri *vertit* Terenzio: la scoperta del comico e il ruolo di Elio Donato

Corlito Noemi

RIASSUNTO

Con l'intento di plasmare un suo personale verso comico, a partire dal 1790 Vittorio Alfieri traduce, legge e postilla le commedie di Terenzio, dimostrando nell'occasione la sua natura di filologo, attento alle edizioni e ai commenti di cui esse sono corredate. In particolare, per recuperare la comicità latina, Alfieri plausibilmente legge e fa proprie le 'preziose' lezioni del commento esegetico di Elio Donato, riversandone le glosse nell'atto del tradurre l'*Eunuchus*.

PAROLE CHIAVE

Vittorio Alfieri; traduzione; Terenzio; Eunuchus; Elio Donato; commentario.

SUBMISSÃO 26 out. 2018 | APROVAÇÃO 29 dez. 2018 | PUBLICAÇÃO 08 jan. 2019

DOI: <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i36.23218>



e opere varie e pur troppe, che io mi prendeva a tradurre, sono tutte prodotti più o meno eccellenti de' più eccellenti Scrittori dell'antichità. Sallustio, Virgilio, Terenzio, Eschilo, Euripide, Sofocle, Aristofane, e Cicerone [...]. Io intraprendeva già questi lavori per impossessarmi dell'intelligenza delle due lingue classiche, per imparare sempre più a conoscerne il valore, ed a maneggiare la mia,¹ e per isfuggire e l'ozio ed i tristi pensieri [...]. Si vedrà forse da chi le

esaminerà bene, che, se io non sempre ho perfettamente intesi i testi, almeno per lo più li ho certamente al vivo sentiti;² il che talvolta equivale, se pur non sorpassa, l'intendere».³

Di primo acchito, non si prospetta come insolita la scelta di Vittorio Alfieri, «primo signor dell'italo coturno»,⁴ di istituire un 'dialogo' maturo e consapevole con i 'prodotti' dei tragediografi, greci e latini, o degli storici e dei poeti che, a modo loro, hanno affrontato temi e rappresentato personaggi tragediabili - a voler riutilizzare il conio alfieriano⁵. Qui il richiamo è alle *Tragedie* di Seneca, a *La Guerra di Catilina* e a *La guerra di Giugurta*⁶ di Sallustio, all'*Eneide* di Virgilio, senza voler trascurare i 'pilastri' della letteratura greca, con particolare attenzione alla triade Eschilo-Sofocle-Euripide.⁷ In questo *excursus* sommario tra le sue traduzioni,⁸ c'è una tappa - direi quasi insperata -, in cui vale la pena 'sostare', per apprezzare una volta in più il peculiare laboratorio in cui opera Alfieri. E' appunto singolare che egli, che si è affermato con innegabile successo nell'arte tragica del Settecento, abbia scelto contestualmente di rivolgere le sue attenzioni verso chi, della commedia latina è uno dei 'maestri': Publio Terenzio Afro.⁹ Vero è che l'Astigiano con convinzione confessa la sua fervida passione per il genere comico,¹⁰ al quale, però, non riesce totalmente ad aderire a causa di una natura volta al pianto più che al riso.¹¹ Impregnato di cultura e di ambizioni, stimolato dalle letture che lo accompagnano fin dall'adolescenza, il

Nostro porta avanti un progetto ben più rivoluzionario per riuscire a dar sfogo alla sua «doppia vocazione»: ¹² tentare «l'ingresso in Parnasso col socco e coturno ad un tempo». ¹³ Un progetto, questo, che porterà a termine solo nel 1800, ¹⁴ mettendo per iscritto sei commedie (oggetto poi di varie critiche), che vedono il loro autore segnato da una inclinazione al tragico piuttosto che al comico. ¹⁵ Egli, prima di comporre secondo il suo 'genio', sentendosi inappagato dal teatro comico contemporaneo, ¹⁶ tenterà, infatti, «l'arte del verso comico», ¹⁷ attingendo da quello che gli piacque definire un «purissimo modello», ¹⁸ ossia Terenzio: lo fa sfruttando a suo vantaggio la pratica della traduzione, convinto com'è che «nulla insegna quanto il tradurre». ¹⁹

Ad una prima fase di apprendistato (1790-1793), che lo vede impegnato nelle traduzioni delle sei commedie terenziane, ²⁰ ne segue, in maniera sorprendente, una - di sola lettura - risalente al 1797. ²¹ A prescindere dall'effettiva funzione di modello svolta dal commediografo latino, ²² non possono passare inosservate le riflessioni elaborate da Alfieri in fase di lettura e apposte di proprio pugno, sotto forma di postille, al termine di ciascuna commedia. Da tali giudizi si coglie innegabilmente un elogio convinto e ribadito dell'eleganza di Terenzio, ²³ che, però, lontana dai *sales* di Plauto e di Aristofane, ²⁴ fa trapelare una certa freddezza, cifra identificativa, questa, di tutta l'opera terenziana - secondo l'interpretazione alfieriana. ²⁵ La *summa* del giudizio di Alfieri su Terenzio si sostanzia nella postilla relativa all'*Hecyra*: *Sex istae Comoediae, una sola prorsus sunt, perelegans semper, et perfrigida. Me poenitet vertisse totas: satis erat una, superque.* ²⁶ Insomma, egli ha tradotto, letto e annotato a fatica questi versi e il risultato di questo lavoro è sostanzialmente deludente: si è pentito di essersi esercitato in maniera indefessa su queste commedie, a tal punto da negar loro la funzione principe del genere, ossia il *movere risus*. Per la precisione, va segnalata un'unica eccezione: essa riguarda - almeno per alcuni aspetti - l'*Eunuchus*, il cui commento recita: *Idem ac de Andria, de hac sentio; nisi quod haec calidior mihi aliquantulum visa.* ²⁷

Per Alfieri, ‘coturnato’ per natura ed esperienza e che tuttavia desidera addentrarsi nei meandri del ‘teatro del sacco’, l’*Eunuchus*, la commedia più plautina nella produzione terenziana - diremmo a questo punto ‘più calda’ -, si profila come ideale ‘palestra’ in cui esercitarsi. Tra tutte, le prime due scene dell’atto III si prospettano particolarmente adeguate a fornire l’‘essenza’ del comico, incentrate come sono su un innegabile ‘gioco delle parti’ - s’intende quello tra l’*infans miles*, l’*edax parasitus*, la *faceta meretrix*, il *callidus servus* -, costruito con maestria attraverso un ricercato ‘gioco’ linguistico e retorico. Nell’approntare la traduzione di queste scene, Alfieri dà prova della sua sensibilità intellettuale e artistica, cogliendo gli ‘escamotages’ comici e finendo con l’identificare i singoli fili della commedia intrecciati ad arte dall’autore. L’abilità drammaturgica del Nostro spicca nei ‘luoghi’ più intriganti di queste scene, specie lì dove Terenzio, costruendo le sue ‘maschere’, ha creato meccanismi di comicità niente affatto scontati. Un comicità, questa, che sovente prende l’avvio dal ‘solito’ Trasone, *gloriosus* e *stolidus*, e, per questo, ignara vittima delle moine del suo parassita Gnatone. Il soldato, infatti, si lascia abbindolare dalla retorica persuasiva messa in atto dal ‘mangione’, che entra in scena recando al suo padrone i ringraziamenti da parte dell’amata Taide, oltremodo entusiasta per l’apprezzabile suonatrice di lira che le è stata concessa in dono.²⁸ La prevedibile reazione di riconoscenza della *meretrix* è, a detta del *miles*, la dimostrazione di una sua rara capacità, ossia quella di riuscire gradito a tutti con le sue ‘imprese’: *Est istuc datum / profecto ut grata mihi sint quae facio omnia*.²⁹ Questa attitudine, mette in chiaro Alfieri, non è affatto studiata e artificiosa: «Ell’è una mia / Propria sorte, che in tutto quel che imprendo / A tutti piaccio».³⁰ Il sostantivo ‘sorte’, che contribuisce sensibilmente al ‘gioco’ di cui sopra, giacché amplifica la natura straordinaria di Trasone, non si ritrova nel testo di partenza, né peraltro nelle traduzioni che precedono quella alfieriana: che il *miles* sia apprezzato da tutti per le sue azioni è un «un dono di natura», secondo la Bergalli, un «privilegio», per Forteguerra.³¹ In maniera inaspettata e inedita, Alfieri dunque dilata l’aura di eccezionalità attorno a questa

‘maschera’, valendosi della ineludibile ‘fatalità’, connessa all’evocazione della sorte, in virtù della quale il ‘fortunato’ arriva a farsi apprezzare massimamente da tutti, perfino dal re. Senza dubbio si tratta di una sorte che, già benigna nei suoi confronti, è rinvigorita - secondo le parole del parassita — da un non comune *sal*, ossia dalla *sapientia*.³² Di fronte a una tale lusinga, a Trasone, ormai ‘pieno di sé’, non resta che asserire, replicando compiaciuto: *Habes*.³³ Alfieri non si accontenta di recuperare il significato immediato del verbo o di ricorrere alle espressioni «Oh, apposto tu ti sei» e «Così è», come i suoi ‘predecessori’,³⁴ ma, tralasciandoli, si spinge oltre, risolvendo diversamente questa battuta e conferendole maggior enfasi: «L’hai detta». Con questa specifica traduzione, l’Astigiano attribuisce una inconsueta sfumatura al verbo, grazie alla quale non presenterà unicamente un soldato che condivide, ‘glorioso’ com’è, l’elogio che gli viene tributato: accolla infatti la responsabilità esclusivamente al parassita, che schiettamente intesse la lode.

Queste assidue, eppure minime, ‘intromissioni’ da parte di Alfieri concorrono a tratteggiare, con il ricorso a strategici dettagli, la ‘maschera’ di Trasone, che, come ogni *miles gloriosus* che si rispetti, vanta le sue azioni. Infatti è con l’evidente proposito di essere elogiato che chiede al suo ‘lacchè’ di parassita: *Quid illud, Gnatho, / quo pacto Rhodium tetigerim in convivio, / numquam tibi dixi?*³⁵ Il Nostro, da par suo, ha ben inteso che, per esprimere l’effettivo valore semantico di *tetigerim*, così come è adottato da Terenzio, non sarà sufficiente il ricorso al verbo italiano ‘toccare’: il termine latino in questione, tra le altre, abbraccia infatti anche l’accezione di ‘prendere in giro con le parole, ridicolizzando’: «E di quell’altro, / Del Rodiotto,³⁶ non tel dissi io mai, / Gnatón, come io al convito il bezzicava?». Il verbo ‘bezzicare’,³⁷ selezionato scrupolosamente per questo ‘luogo’, è atto a riconsegnare al pubblico il senso più confacente al ‘quadro’ appena delineato, un quadro in cui si iscrive un violento motto di spirito, scagliato contro un giovane incauto come se fosse un’arma d’offesa. D’altronde Alfieri, ogniqualvolta verrà alle prese con il *miles*, anche quando costui sarà in compagnia dell’amata *meretrix* Taide,

emergerà come consapevole e mai scialbo interprete della comicità sottesa a questa scena, imperniata sulle millantate imprese del *miles gloriosus*³⁸ e l'*adsentatio parasitica*; si tratta di una comicità che si dispiega altresì mediante le battute degli altri personaggi. I loro abietti tentativi di nobilitare il nome e il mestiere del soldato 'fanfarone', per ottenere i favori che egli elargisce, sono del tutto vani, considerato che la sua natura viene fuori in maniera prorompente tramite la sua 'lingua'. Il soldato è, come sempre, gretto e poco elegante, anche nelle occasioni in cui dovrebbe persuadere Taide, affinché non ceda alle lusinghe del rivale Fedria. Infatti, anziché sfruttare il *sermo eroticus*, il *miles* ricorre grossolanamente ad un linguaggio triviale, rivolgendosi all'amata con l'appellativo, dai chiari connotati sessuali, *meum savium*.³⁹ Talmente è *agrestis*⁴⁰ Trasone, che, non solo accompagna le parole ai gesti - un bacio -, ma pone alla donna da sedurre una domanda alquanto scomoda o, almeno, poco signorile: *Ecquid nos amas / de fidicina istac?*⁴¹ Questa interrogativa, nelle 'mani' di Alfieri, viene lievemente ritoccata - «un pocolin più m'ami, / Da ch'io la bella cantatrice in dono / T'inviati?» - almeno in relazione ad *ecquid* con valore avverbiale, reso ora con un avverbio di significato non difforme: 'pocolin'. Come per gli *exempla* precedenti, questa lieve modifica è operata esclusivamente da Alfieri,⁴² che di fatto sta imponendo una delimitazione al sentimento; delimitazione, questa, che ha un suo valore comico: di fronte a quel dono così prezioso e ricercato, la meretrice non potrà far altro che essere vinta d'amore per lui.

Le succitate argomentazioni di carattere lessicale sono utili, *in primis*, per rilevare l'*elegantia verborum* di Terenzio - ossia la capacità di scegliere, in una vasta gamma di termini possibili, quello che più si adatta al contesto — e, parallelamente, per dar risalto alla perizia messa in pratica da Alfieri nel rispettare tempestivamente tale *proprietas*. In altre parole, egli, approcciandosi ai versi latini, di volta in volta dà dimostrazione della sua attitudine ad addentrarsi nelle dinamiche sceniche, che creano l'intreccio teatrale: questa attitudine infatti lo porta a recepire appieno la 'verve' comica del dettato terenziano, secondo un procedimento che fa trapelare una

spiccata sensibilità drammaturgica, virtualmente in grado di ricreare a favore di un ipotetico pubblico italiano tra Settecento e Ottocento una commedia che abbia in sé, pur con le dovute eccezioni, o, meglio, gli opportuni adattamenti, il segno netto e tangibile della dipendenza ossequiosa dell'originale latino. In altre parole, per arrivare a recuperare la comicità di Terenzio, l'Astigiano in molti casi si è sforzato di piegarsi al modello e, in altri casi, ha provato addirittura a rincarare, se necessario, la portata comica delle battute terenziane, amplificando con degli *addenda* la vitalità che segna i singoli interventi dei personaggi.

Questo intervento 'aggiuntivo' è esperito all'inizio dell'atto III, quando Parmenone si fa avanti sulla scena, al fine di stabilire il momento più favorevole per condurre il dono del suo padrone Fedria. Laddove il servo di terenziana 'fattura' afferma che *Hoc proviso ut, ubi tempus siet, / deducam. Sed eccum militem*,⁴³ quello 'settecentesco' così esordisce: PARMÉNONE (da sé) «Io vengo / Un po' a spiar del quando potrò porre / A Taide in casa il padroncino Eunuco. / Ma Trasón veggo: zitti». A ben vedere, nel testo di partenza, non viene in alcun modo marcato l'«a parte», che Alfieri, invece, intenzionalmente introduce, facendo leva sull'impiego e, dunque, sulla forza scenica di questo artificio teatrale, avvalendosi peraltro dell'imperativo finale. Una operazione, questa, che non rimane isolata, dato che, quando lo stesso Parmenone scaglierà una maledizione — *At te di perdant!*⁴⁴ — contro il soldato, il nostro 'traduttore' daccapo esplicherà che il personaggio sta parlando «da sé». La scelta di immettere degli «a parte» è esclusiva dell'Astigiano, visto che Bergalli e Forteguerra — prima di lui — e Cesari — negli anni successivi⁴⁵ —, non fanno alcun cenno a questo stratagemma comico, che consente al servo di mettere il pubblico al corrente della sua volontà e del suo giudizio negativo sul *miles* e il suo parassita, senza che costoro riescano a sentirlo, impegnati come sono a rispettare il loro 'copione'. Nella fattispecie, per Gnatone ogni occasione è buona per lusingare Trasone e, a tal proposito, anche una mera risata fragorosa, scaturita come reazione ad un *sa /* raccontato dal 'gloriosus', sarà un accorgimento per conseguire i suoi miseri

profitti. Infatti, ascoltando per l'ennesima volta il 'raffinato' adagio *Lepus tute es, pulpamentum quaeris?*⁴⁶ rivolto contro un giovane di Rodi - finge di averlo ascoltato in quel momento per la prima volta e, in un 'a parte', ammette che *plus milies audivi*⁴⁷ —, dopo la risata, riconosce di non aver mai apprezzato qualcosa di così *facetum, lepidum, lautum*,⁴⁸ tanto da sembrare degna dell'intelligenza degli antichi.⁴⁹ Al fine di rendere ancor più risibile la 'gag', Alfieri tenta di 'rianimare' il testo terenziano con ingegnosi supplementi: la risata sardonica diviene ulteriormente sonante nella traduzione alfieriana, dal momento che all'interno della interiezione «Ah ah» - coincidente con quella latina, *Hahahae*⁵⁰ — incorpora l'espressione «...che il riso...» e, dopo l'intervento di Trasone, la completa con «...Affogami». Tale versione, nonostante non sia strettamente correlata al testo terenziano, né coincidente con le versioni di Bergalli e Forteguerra,⁵¹ riesce ad enfatizzare l'effetto scenico del *risus*, così intenso che pare possa soffocare il parassita. L'integrazione di «...che il riso...Affogami» è la dimostrazione che Alfieri non si è limitato a tradurre pedissequamente l'originale lingua, ma è riuscito ad entrare nella trama della commedia, dato che l'*addendum* potrebbe avere la sua 'ragion d'essere' nei versi precedenti (410ss.). In quest'ultimo frangente, infatti, il *miles* sta rievocando la volta in cui, con la sola 'lingua', si scagliò violentemente contro l'avversario - il temibile capo degli elefanti indiani -: *Invidere omnes mihi, / mordere clanculum; ego non flocci pendere; / illi invidere misere, verum unus tamen / inpense, elephantis quem indicis praefecerat. / Is ubi molestus magis est: "quaeso" inquam "Strato, / eon es ferox quia habes imperium in beluas?"*.⁵² Terenzio, nel proporre questa scenetta, si avvale di un enfatico accorgimento linguistico, incentrato su un palmare uso di verbi al modo infinito. Se Bergalli e Forteguerra,⁵³ pur recuperando il senso della battuta così come è stata concepita dal poeta latino, non badano agli infiniti e all'insistenza calcolata di cui sono oggetto, Alfieri, al contrario, prende atto di non trovarsi dinanzi ad un semplice uso linguistico, ma ad un calibrato 'gioco' retorico, che egli è 'obbligato' a replicare nella sua versione, per imprimerle l'appropriata forza espressiva:

Invidiato / Quind'io da tutti; e sotto voce tutti / Dietro a *mordermi*; ed io, né un fico pure / A *prezzarli*; ed i miseri, a *disfarsi* / Dal livor tanto, e indarno. Ma, fra questi, / Più ricco d'astio *distinguersi* un certo, / Ch'agli Indiani Elefanti avea preposto / Il Re. Costui, m'era moltesto troppo; / Ond'io gli dissi un dì: Stratòne, in grazia, / Se' tu bestial perché alle bestie imperi?⁵⁴ Oltre a ciò, in questa battuta Alfieri intuisce appieno che il soldato, colpendo con un motto, è come se avesse sguainato il suo *gladium*, tale da sgozzare l'avversario invidioso e renderlo *mutus ilico*.⁵⁵ Che Trasone fosse in grado di ammutolire con i suoi *sales* è esplicito nel testo, ma l'ulteriore precisazione del Nostro - ossia «Muto, dal colpo» -, indiscutibilmente non trova fondamento nel testo latino, né nelle versioni di Bergalli e Forteguerra:⁵⁶ egli ha accortamente dettagliato *mutus*, pronunciato da Trasone, tenendo conto dell'uso del verbo *iugulo*, proprio del linguaggio militare, di cui si è appena servito Gnatone.⁵⁷ Insomma, Alfieri ha afferrato appieno che le parole 'taglianti' di Trasone finiscono per ammutolire colui al quale sono rivolte — e.g. il capo degli elefanti - e, quando passa alle battute successive - quelle relative al proverbio sulla lepre -, tiene conto di quanto tradotto precedentemente: aggiungendo «... affogami» nella traduzione, arriva a sostenere che i motti impietosi del *miles* possono togliere la parola e il respiro non solo a chi è il bersaglio diretto, ma anche a chi, come Gnatone, si ritrova casualmente ad ascoltarli e si lascia andare ad una risata.⁵⁸ Insomma, si tratta di battute salaci, che tolgono la parola, che annientano l'avversario e incutono timore negli astanti, a tal punto che, a detta del 'miles', *metuebant omnes iam me*.⁵⁹ Traducendo con «[...] ch'io 'l terror di tutti / Co' motti miei mi feci», ancora una volta, l'Astigiano sta dando il suo personale apporto alla scena, aggiungendo «co' motti». Una tale puntualizzazione pone il lettore / spettatore di fronte alla ormai nota *stultitia* di Trasone, che, nel tentativo di esaltare la sua presunta e ostentata 'verve' comica, ridimensiona inavvertitamente il suo valore militare, quello per cui, piuttosto, dovrebbe consegnarsi alla società, ossia al pubblico: tutti lo temono, ma per i suoi *sales*, non per il *gladium*. Detto in altre parole, Alfieri domina la comicità di cui sono investite, ognuna a

modo proprio, queste ‘maschere’, spinte unicamente da uno scopo pragmatico, a non voler dire miserevole. Questo coefficiente comico si riaffaccia con una certa intensità ai vv. 439ss.: Gnatone sta proponendo al suo padrone un espediente per far cadere ai suoi piedi l’amata (lo scopo è quello di farla ingelosire, proponendo di invitare al banchetto un’altra suonatrice, Panfila); per il *miles*, questa è una tattica inappuntabile, che egli, però, non sarebbe mai stato in grado di escogitare. Il parassita, che di retorica è esperto, per rimpolpare la gloria altrui, ribatte: *Ridiculum! Non enim cogitaras; ceterum / idem hoc tute melius quanto invenisses, Thraso*.⁶⁰ Pur mantenendosi fedele all’originale, Alfieri interviene con la sua personale ‘penna’ sul testo: «Eh, Trasón scherza. Vuoi dir che a ciò finora non pensavi. Ma tu in pensarvi, trovavi assai meglio». ⁶¹ In questa versione, viene aggiunto *ex novo* un’espressione - «ma tu in pensarvi» -, che con tutta evidenza non snatura affatto il contenuto della battuta terenziana; tutt’altro: lo specifica, facendo risuonare le parole di lode rivolte al *miles*, elogiato, ancora una volta, per il suo *sal*. Infatti, Gnatone, in questo e negli altri casi, sta sfoderando le sue affilate ‘armi’, quelle di un *edax*, che si pone come fine del suo agire la possibilità di prendere parte a un lauto banchetto. Questo stesso intrigo è altresì riconoscibile allorché Gnatone pretende di essere ricompensato da Trasone per il suo *meritum* - Taide ha dichiarato il suo amore al *miles*, così come aveva anticipato il parassita -: *Eamus ergo ad cenam*.⁶² Egli, impaziente per natura, ormai non può più temporeggiare: deve appagare la sua ‘mascella’ e, per questo, incalza il ‘benefattore’, affinché si rechino quanto prima a banchetto. Alfieri, che ha, in quanto drammaturgo, il dovere di cogliere questo momento ‘clou’, essenziale per definire nitidamente la ‘maschera’ del *parasitus*, si avvale dell’anafora: «A cena, dunque, a cena». Nessun traduttore⁶³ — nessuno, tranne Alfieri, s’intende — ha manifestato una tale plasticità nel ricreare in misura così incisiva il carattere dell’*edax parasitus*, sfruttando la semplice, eppure risolutiva, ripetizione di un termine già attestato nei versi latini. In tal modo, Gnatone sembra mosso da una voracità che più che umana si fa bestiale;⁶⁴ bestiale, insomma, proprio come la sua

natura, quella che Parmenone smaschera al pubblico tramite l'«a parte» successivo, con cui gli nega la discendenza dall'umana stirpe.⁶⁵ Del resto, il servo Parmenone non è da meno, visto che, in quanto «maschera» infima, vuole egli stesso approfittare delle circostanze per ottenere il proprio tornaconto. Il *callidus servus* sa bene che, per estorcere a un soldato sciocco ciò che si brama, bisogna affabularlo, sfruttando *ad hoc* il lessico militare a lui così caro e familiare. Così, per convincere Trasone a indugiare ancora un po', perché egli possa avere il tempo per offrire i suoi doni a Taide, lo supplica: *Quaeso hercle ut liceat, pace quod fiat tua, / dare huic quae volumus, convenire et conloqui*.⁶⁶ Nel frangente, Alfieri «sdoppia» il sostantivo *pace*, decidendo di tradurlo con una duplice interiezione, ossia «In grazia, con tua pace», che si potrebbe interpretare come una fusione più o meno consapevole di versioni precedenti — Bergalli traduce «in grazia», Forteguerrri si avvale di una espressione più fedele, ossia «con tua pace» —. Questa solida strategia fondata sull'uso del *sermo castrensis* è applicata *ad hoc* laddove si avvale del verbo *conloqui*, tradotto esclusivamente⁶⁷ da Alfieri con «patteggiare».⁶⁸ La finalità del patteggiamento è quello di accaparrarsi il privilegio di conferire l'eunuco⁶⁹ giovane e imberbe alla *meretrix*, ai cui occhi costui apparirà *honestus*.⁷⁰ Il drammaturgo-traduttore sta percependo lo «spirito» della battuta della meretrice, visto che, non solo «ripesca» il significato di «bello»,⁷¹ corrispondente del latino *honestus*, ma lo rende oggetto altresì di una anafora, così che la bellezza dell'*eunuchus* sia eclatante, quindi incontestabile. Un aspetto fisico così attraente non passa inosservato neanche al *miles gloriosus*, tanto che egli, estasiato dinanzi al dono del rivale, si lascia andare ad una battuta quanto mai volgare; tranne poi mettere a freno la lingua per un improvviso guizzo di pudore, che, scaturito dalla presenza femminile, lo obbliga all'aposiopesi: *Ego illum eunuchum, si opus siet, vel sobrius...*⁷² L'eunuco «alfieriano» è restituito al pubblico come bello, e non solo per bocca di Taide: *illum Eunuchum*, pronunciato da Trasone, diventa - con Alfieri - un «bell'Eunuco».⁷³ Quest'ultimo sarà senza dubbio capace di allettare altresì con i suoi talenti, dato che è un giovane *sollers* -

‘l’arte fatta persona’ - ed è pratico, al pari dei giovani liberi, nella palestra, nelle lettere e nella musica - almeno a detta di Parmenone -: *Quae liberum / scire aequomst adolescentem, sollertem dabo*.⁷⁴ L’Astigiano arricchisce il costrutto, in modo tale che la funzione di *sollers* non si esaurisca negli attributi «valente» e «istruito», come vogliono Bergalli e Forteguerrri;⁷⁵ per questo motivo integra il senso di questo termine, ricorrendo a una espressione più estesa e puntuale, ossia «sperto in quante nobili arti».⁷⁶

Alla luce di questi confronti, è ragionevole ipotizzare che il Nostro abbia affinato da sé, quindi in totale autonomia, una particolare sensibilità per la comicità, tale da poter cogliere alcuni dettagli, rimasti esclusi dalle traduzioni dei suoi contemporanei. Difatti, è evidente, andando oltre le rare affinità con il testo di Forteguerrri,⁷⁷ che egli non si sia appoggiato del tutto alle traduzioni precedenti per approntare la propria. Ad ogni modo, non si potrà negare l’attenzione dell’inquieto Alfieri per altre edizioni del testo di Terenzio, che testimoniano il rigore filologico che lo contraddistingue,⁷⁸ visto che è in maniera quasi smaniosa che egli si affanna alla loro ricerca e al loro acquisto:⁷⁹ ne sono registrate nei cataloghi delle sue biblioteche ben quindici.⁸⁰ Nella prima fase di apprendistato (1790-1793), nonostante egli si avvalga, per apporvi la traduzione, della edizione stampata a Birmingham nel 1772⁸¹ (acquistata a Londra nel 1784),⁸² possiede comunque, come confermato dalla nota di possesso - «Vittorio Alfieri / Parigi 1790» - un’altra edizione, pubblicata a Leida nel 1657,⁸³ che, oltre ad essere priva di una traduzione in italiano, è però corredata dall’*integer commentarius Aelii Donati*. Ci sarebbe da ipotizzare, già sulla base di questa nota tecnica, che Alfieri trovasse garanzia della legittimità delle sue felici scelte lessicali e dell’opportunità dei suoi ‘ingegnosi’ *addenda* esclusivamente in Elio Donato, il ‘maestro’ e grammatico tardo-antico, che aveva suggellato con le sue glosse l’eleganza linguistica, retorica e, quindi, teatrale delle sei commedie terenziane.

Questa ipotesi appena avanzata poggia le sue basi proprio, ma non solo, sugli aspetti precedentemente individuati in relazione alla ‘originalità’ della versione italiana, una ‘originalità’ ancor più

marcata grazie al confronto con le coeve traduzioni del testo latino di cui poteva disporre.⁸⁴

Basterebbe, per convincersene, riandare ai *loci* da me richiamati all'attenzione nelle pagine precedenti:

- 1) Alfieri, relativamente alla singolare dote di Trasone - ossia la capacità di essere gradito a tutti con le sue azioni - chiarisce che ciò avviene per tramite della sorte. Se il Nostro non ha trovato questa variante nelle traduzioni già esistenti al suo tempo, ce n'è però un valido precedente nel commento di Donato *ad loc.*: *EST ISTUC DATVM fato decretoque concessum, u t non dabitur regnis, esto, prohibere Latinis.*⁸⁵
- 2) Una circostanza analoga si ripresenta relativamente al 'caso' di *Habes*, pronunciato dal *miles* e reso nel frangente con il verbo 'dire': in questa felice 'intuizione', Alfieri è stato anticipato dal 'grammaticus', visto che, nella sua esegesi, annota che *HABES id est dicis*.
- 3) Con queste 'lezioni' donatiane Alfieri continuerà ad essere in sorprendente sintonia, laddove la voce verbale *tetigerim* è riprodotto nella versione italiana con il significato di 'bezzicare', che è più pertinente di altri rispetto al contesto e, soprattutto, concorda con il commento di Donato: *QUO PACTO RODIVM TETIGERIM luserim, fatigaverim. Nam tangere cum multa tum etiam hoc significat.*⁸⁶
- 4) Secondo le stesse modalità, la seconda scena dell'atto III si presta a tali confronti o, meglio, riscontri: Alfieri, propende inaspettatamente per l'avverbio 'pocolin' e, volendo fare il verso al latino *ecquid*, si ritrova in perfetto accordo con la glossa di Donato, che invitava a trovare in *aliquantum* un perfetto sinonimo.⁸⁷

Se da un lato non possono essere trascurate affinità di tale portata, ossia relative alla corrispondenza semantica, dall'altro non si può negare che Donato e Alfieri, talora, condividono - l'uno commentando, l'altro nel tradurre -, dinamiche sceniche, che possono verisimilmente essere motivate da identiche presunzioni drammaturgiche. A voler essere più chiari, l'Astigiano individua nel flusso dei dialoghi una serie di 'a parte', che, non essendo previsti nei versi del poeta latino, potrebbero scaturire unicamente dalla personale esperienza teatrale. Eppure, negli stessi 'luoghi' in

cui il Nostro aggiunge tale artificio scenico, Donato così chiosa: *HVC PROVISO VT VBI TEMPVS SIET tertia persona uenit in scaenam, sed separatim loquitur et secum;*⁸⁸ *AT TE DI PERDANT noue Parmeno non cum ipso, sed de ipso loquitur non audiente.*⁸⁹

Il Nostro evidentemente si rende conto che questi, come altri ‘escamotages’, se messi in risalto, sono in grado di coadiuvare la migliore esecuzione comica; è questo il caso di quando rende esagerata la semplice risata del parassita con l’espressione «...che il riso / [TRASONE...] ...Affogami». Il supplemento di «...che il riso» non si allontana affatto dal commento donatiano, anzi, in questo trova la sua legittimazione, almeno in parte, dato che Donato annota *ad hoc: hic parasitus et interiectionem risus addidit, quo magis nunc primum hoc audisse credatur*. D’altra parte, «...Affogami» è una scelta che contiene una espansione del testo originale fin troppo in linea con il commento del ‘grammaticus’, giacché, in questo stesso ‘luogo’, costui richiama il verbo *iugulare*, ossia ‘sgozzare’ (tale da togliere il respiro): *DOLET DICTVM IMPRVDENTI ADVLESCENTI ET LIBERO [...]* *Et uide parasitum in isdem uersari, cum ait supra «iugularas», hic dolet dictum.*⁹⁰ Donato, scrivendo *ait supra*, fa evidentemente riferimento alle battute precedenti, in cui il *miles* racconta l’aneddoto relativo all’invidioso capo degli elefanti indiani. Nella particolare congiuntura, *in primis*, si riscontra una inusuale insistenza sul verbo al modo infinito, che anche Alfieri adopera e, forse, non lo fa inconsciamente, se è già la esegesi antica a riconoscere che *plus postest ad significandum infinitum tempus quam finitum.*⁹¹ Non è da escludersi che, nel tradurre, il Nostro rispecchi tanto fedelmente, quanto fiaccamente la forma latina - contrariamente ad altri traduttori, che ricorrono al modo finito -; d’altra parte, la ‘difesa’ degli infiniti ha una sua validità retorica, già identificata, anche in questo caso, nelle ‘lezioni’ donatiane. Il motto di spirito che viene architettato e presentato al pubblico in questi versi — “*quaeso*”, *inquam*, “*Strato, / eon es ferox, quia habes imperium in beluas?*” — è così aggressivo che ammutolisce l’invidioso, cioè lo rende «Muto, dal colpo». Alfieri, laddove si

adatta a pensare che l'avversario, colpito da un *sal*, si ammutoliva come se fosse stato colpito dal *gladium*, dà di fatto ragione al 'grammaticus', che meticolosamente ricostruisce questi passaggi della commedia: *MVTVS ILICO tam hoc stultum est, quam si diceret statim nihil. Recte autem diceret ex illo mutus fuit. Tale est illud tacere festinat.*⁹² Il Nostro, insomma, sembra aver ottimizzato nel corso della sua traduzione l'espressione donatiana *ex illo mutus*, richiamando alla propria memoria la glossa apposta dal Donato ai versi precedenti, pronunciati da Gnatone e fondati sull'impiego di *militiae verba*⁹³ — *IVGVVLARAS HOMINEM pulchre tangit militem iugularas dicendo, non occideras, quasi gladio, non uerbo usus sit [...]*,⁹⁴ si spiegherebbe così la sua trovata 'comica' ottenuta con la sintesi delle due glosse: Saranno state queste provocazioni provenienti dal *commentarius* donatiano a spingere Alfieri a inserire, di lì a qualche verso, una 'ingegnosa' espressione «co' motti», che amplifica la *vis* comica del verso *metuebant omnes iam me*. Anche questo supplemento non è tutto di matrice alfieriana, se lo si può leggere già nel commento antico, dove tali motti vengono rievocati opportunamente: *METVEBANT OMNES IAM ME ne cui dicerem* «depus tute es et pulpamentum quaeris?» *aut* «eone es ferox, quia habes imperium in beluas?».⁹⁵ Ebbene, il *miles* Trasone è sì temuto da tutti, stando ai suoi racconti, ma è pur sempre vittima dell'adulazione parassitica di coloro che lo circondano: essi sanno di dover sfruttare il lessico militare per ottenere i doni che egli concede, come già rilevato nei precedenti *exempla* e come dimostrabile in altre circostanze. Nell'occasione, peraltro, Alfieri si appropria perfettamente di queste dinamiche, come dimostrano le scelte lessicali appropriate e mai superflue, che lo portano a tradurre il sostantivo *pace* con «In grazia, con tua pace». In questo frangente, è ammissibile che abbia dato vita a una interiezione 'raddoppiata', che peraltro rispecchia l'esercizio di sinonimia proposto dal 'maestro': *PACE QVOD FIAT TVA pace aut gratia aut uoluntate. Et deest cum. Et sic locutus est, quasi bellum omnibus his uerbis indixerit.*⁹⁶

L'analogia con Donato è parimenti manifesta, laddove l'Astigliano accorda, nella stessa battuta, la preferenza al verbo 'patteggiare' - equivalente al latino *conloqui* -, che fa da 'pendant' al concetto di *colloquium militibus* di sallustiana memoria, richiamato dal 'grammaticus': <CONVENIRE ET COLLOQVI> *ut in hostico solet. Sallustius quae pacta in conuentione non praestitissent et alibi cuius aduersa uoluntate colloquio militibus permissio corruptio facta paucorum et exercitus Syllae datus est.*⁹⁷ Perfino quando traduce *ceterum / idem hoc tute melius quanto inuenisses* con «Ma tu in pensarvi, trovavi assai meglio», trova conforto nel testo del commentatore, che, da par suo, introduce la possibilità di arricchire la battuta mediante il ricorso ad una protasi, che possa arricchire il dettato: *CETERVM HOC TV MELIVS QVANTO INVENISSES THRASO scilicet si cogitasses*. L'Astigliano, che ha intenzione di rendere da par suo la 'caratura' morale del parassita, una 'caratura' contraddistinta da un appetito 'ferino' che intende soddisfare al più presto, duplica *ad cenam*, mettendo sostanzialmente in versi l'allusione alla *properatio* di donatiana matrice: *EX HOMINE HVNC NATVM DICAS recte reprehendit Parmeno duos, quorum munus alter exprobrarat, alter cenam ita pro beneficio ostendit, tamquam ad eam currendum sit. Nam hoc significat quid stas?, quasi dicat quid restas?, quasi sit causa properandi.*⁹⁸

Val la pena ricordare che la parte conclusiva della scena ruota attorno alla figura dell'*eunuchus*, definito dalla destinataria del dono, ossia Taide, *honestus*. Se Alfieri opta per l'attributo 'bello', è in perfetta e, forse, non causale sintonia con l'accezione riconosciuta da Donato, che accosta al termine 'terenziano' il sinonimo *pulcher*.⁹⁹ Come se non bastasse, il Nostro ottimizza *illum Eunuchum*, pronunciato da Trasone, rendendolo «bell'Eunuco» e finendo per decantare oltremodo la sua bellezza, messa in mostra anche nel commento: *EGO ILLVM EVNVCHVM SI OPVS SIET VEL SOBRIVS [...] deinde hoc dicto attestatur pulchritudinem huius muneris.*¹⁰⁰ L'eunuco appare all'altrui sguardo non solo come avvenente: è l'arte fatta persona? e, secondo Alfieri, è esperto in ogni arte, come conferma la glossa

antica: *QVAE LIBEROS SCIRE AEQVVM EST his liberi pueri artibus erudiebantur. Et est figura ἔλλειψις; deest enim his.*¹⁰¹

Si potrebbe facilmente arguire dagli esempi finora citati che questi *addenda*, attestati nella traduzione alfieriana, hanno un preciso valore retorico e teatrale e sono la dimostrazione che Alfieri, nel momento in cui produce questi ‘ritocchi’, tenta di immettersi nella trama e di partecipare, nonostante il ‘gap’ temporale che lo separa da Terenzio, al ‘gioco delle parti’ sotteso alla commedia. Il Nostro sta mettendo in atto le sue ‘armi’ di drammaturgo per restituire alla poesia comica la sua vivacità, e, nel farlo, può aver attinto dai commenti di chi non solo dominava la lingua latina, ma forniva anche utili didascalie di scena: sto alludendo, nel frangente, a Donato. E’ in taluni casi fin troppo palmare che ci sia una ben precisa e costante conformità tra la versione allestita da Alfieri e il *commentarius* antico. Si tratta di una affinità, che può essere considerata ancora fortuita nel caso di specifiche scelte lessicali, ma che è invece lampante e pianificata, quando nella versione alfieriana affiorano termini non attestati nella tradizione del testo dell’*Eunuchuse* riscontrabili esclusivamente in questo *medium* tardo-antico. Respingendo l’ipotesi di una mera casualità quale dato giustificativo delle suddette sovrapposizioni o concordanze, in ragione della quantità e soprattutto della tipologia di queste corrispondenze, sembrerebbe proprio che Alfieri abbia avuto contatti profondi con l’esegesi donatiana, di cui condivide e sfrutta le glosse nell’atto di allestire una sua traduzione, che fosse rispettosa del «purissimo modello» e, al contempo, di un certa originalità nel Settecento italiano. Questa ipotesi circa le suggestioni provocate sull’Astigiano dalla produzione scolastica della tarda antichità è corroborata dalla assoluta certezza che il Nostro, già in fase di traduzione, abbia avuto fra le mani l’edizione di Leida del 1657, corredata dal *commentarius*.

Alfieri potrebbe aver tratto giovamento dal commento giustapposto all’edizione terenziana, applicando una metodologia già invalsa per tradurre opere di altri autori classici. Difatti questi commenti presentano in generale ‘lezioni’ preziose, che l’Astigiano

non esita ad accogliere nelle sue versioni, come è stato riscontrato in relazione al ritratto di Catilina:¹⁰² *Hunc post dominationem L. Sullae ludibo maxuma invaserat rei publicae capiundae [...]*.¹⁰³ Nonostante abbia altre traduzioni italiane a sua disposizione, il Nostro è il solo a tradurre *dominatio* con ‘tirannide’, «giovandosi peraltro dell’interpretazione analoga che leggeva nel commento della sua edizione base, quella di Antonius Thysius». ¹⁰⁴ D’altra parte, non si tratta di un caso isolato,¹⁰⁵ dal momento che, sempre per il *De coniuratione Catilinae*, egli si affida ai ‘suggerimenti’ di Thysius con l’intento di descrivere opportunamente l’insania di Catilina.¹⁰⁶ L’attributo *exanguis*, infatti, è reso con ‘pallido ed esangue’, «dove il binomio aggettivale non nasce dallo sdoppiamento dell’unico attributo latino, bensì da una specie di *contaminatio* con il commento di cui Alfieri si servì». ¹⁰⁷ E, se entrando in contatto con la prosa di Sallustio, Alfieri attiva verisimilmente tale *contaminatio* per approntare la traduzione, nel caso delle tragedie senecane egli si avvale della ‘ricchezza’ dei commenti del Farnabio¹⁰⁸ o del Gronovio¹⁰⁹ anche solo per elaborare postille e commenti.¹¹⁰ Tra gli altri *exempla*,¹¹¹ vale la pena riportare quello che si riferisce al verso *Fortuna semper omnis infra me stetit*,¹¹² pronunciato da Medea: qui infatti egli inserisce la glossa: *i: fortunae victrix fui*, che, come spiega Domenici,¹¹³ riprende la nota del Farnabio *Meam ego semper fabricavi fortunam, fortunae victrix fuit semper mea sapientia*. Una corrispondenza, questa, che ancora una volta non risulta un’eccezione, dal momento che una situazione analoga si rintraccia nei versi della *Phaedra*. Al v. 589,¹¹⁴ Alfieri commenta le parole della protagonista, dopo il suo svenimento, riprendendo quasi letteralmente quelle dello stesso Farnabio. Infatti la glossa di questo commentatore, ossia *Hippolytus - Nutrix - Phaedra exanimata cadit, allevant eam Hippolytus, et Nutrix, quae ait*, è pressoché identica a quella apposta da Alfieri: *In terram exanimata cadit Phaedra, allevant eam nutrix et Hippolytus*.¹¹⁵ A ulteriore conferma, si può citare il dato, secondo cui, nel 1796, durante la fase di rilettura dei versi di Seneca e, dunque, di confronto con i tragici greci, Alfieri, per elaborare le postille, non agisce in totale

autonomia, ma attinge, talora a piene mani, da *Le théâtre de Grecs* di Pierre Brumoy (1688-1742). Può essere sufficiente, nel frangente, citare il caso sollevato da Perdichizzi,¹¹⁶ che raffronta il giudizio del gesuita francese e la postilla dell'Astigiano. Quest'ultimo, per asserire che *Euripides certe tota hanc pharmaceutriam non adhibuit*, deve aver letto inevitabilmente le pagine del 'predecessore': «Cet étalage, ou, s'il est permis d'user de ce tere, cette dispensation de pharmacie doit-elle faire grand plaisir au spectateur?».

Alla luce di quanto riscontrato, è indiscutibile che Alfieri, nell'intraprendere questa specifica ricerca delle edizioni 'arricchite' da commenti, non sia stato spinto dalla vana passione di un 'collezionista': il suo è il rigore metodico di un traduttore 'accanito'.¹¹⁷ Per di più, con questo approccio ai testi classici, 'filtrati' attraverso i commenti, egli sembra aver aderito a una 'teoria', per non definirla 'scuola', che apprezza, tra gli altri, l'apporto imprescindibile dato dai commentatori per portare a compimento una traduzione, che non risulti un calco salviniano, né una riscrittura cesarottiana.¹¹⁸ A dire il vero, a ricordare, negli stessi anni, quanto il supporto di un commento sia in grado di agevolare il traduttore nella comprensione di un testo è Charles Batteaux (1717-1780), che, nei *Principes de la littérature* del 1774, afferma: «Quand on traduit, la grande difficulté n'est point d'entendre la pensée de l'auteur: on y arrive communément avec le secours des *bonnes éditions*, des *commentaires* [...]».¹¹⁹ E, da par suo, Alfieri annoterà a margine delle *Rane* di Aristofane: «Senza il commento nulla s'intenderebbe il testo».¹²⁰ Del resto, che i commenti siano un supporto imprescindibile anche per conseguire una particolare *vis* comica, Alfieri lo ha certamente ben compreso, anche se poi i critici attribuiscono una simile effervescenza comica a nient'altro che alla sua particolare 'verve'. Nel Ms. Montpellier 59 V, su cui il Tassi verga l'ultimo testimone in bella copia delle traduzioni alfieriane e delle postille, in corrispondenza del v. 159 delle *Rane*, si legge: «senza i commentatori non s'intenderebbe questo frizzo nel Testo».

Indubbiamente non è facile definire i contorni delle suggestioni esercitate dal commento del ‘grammaticus’, in vista di una traduzione delle commedie. Ad ogni modo, tale *commentarius* doveva risultare indispensabile per un intellettuale come Alfieri, dato che, tra le edizioni compulsate nel 1797, durante la lettura delle commedie terenziane, compare ancora quella pubblicata a Leida nel 1657.¹²¹ A voler essere più chiari, le postille sono apposte sulla edizione pubblicata a Leida nel 1635:¹²² è in questa edizione che è presente - sul foglio di guardia - la nota di possesso, «Vittorio Alfieri / Firenze 1794», oltre alle date di lettura. E le medesime date sono altresì riportate, in maniera insolita, su quattro edizioni disponibili,¹²³ tra cui quella arricchita dal commento tardo-antico. Pertanto è quanto mai verosimile che abbia tenuto in considerazione anche in questa seconda fase il commento di Elio Donato. Se, nel caso di Seneca, Perdichizzi è certa che «Alfieri, sulla scorta del commento, postilla»,¹²⁴ nel caso oggetto della mia ricerca si affaccia prepotentemente una domanda: che l’*Eunuchus* sia *calidior*, Alfieri, drammaturgo e ormai anche latinista navigato, lo ha percepito da sé, ossia entrando ne «l’inestricabile labirinto»¹²⁵ della traduzione e mettendo semplicemente a confronto i versi di questa commedia con l’*Andria*,¹²⁶ o ha cercato una ‘chiave di lettura’ altrove e magari l’ha ritracciata nel *commentarius Aelii Donati*? È proprio il commentatore antico infatti che, allestendo una esegesi puntuale dei versi di questa commedia, fa riferimento al ‘calore’, offrendogli il destro per mutuare da lui il vocabolario da adoperare per esprimere giudizi di valore sulle commedie.

Siamo all’atto II v. 301: Parmenone, appena ascoltata la ‘dichiarazione di amore’ di Cherea, così si esprime con un ‘a parte’

Ter. <i>Eun.</i> 297ss. Pa.	Aelius Donatus, <i>ad</i> Ter. <i>Eunuchum</i> , 301,
<i>Ecce autem alterum!</i>	<i>ILLVM ALTERVM PRAEVT</i>
<i>Nescioquid de amore loquitur: o</i>	<i>HVIVS RABIES prae ex</i>
<i>infortunatum senem!</i>	<i>comparatione significat.</i>
<i>Hic vero est qui si occeperit,</i>	<i>Ergo praeut proprie; et est integra</i>
<i>ludum iocumque dices fuisse illum</i>	<i>locutio. Et ordo: praeut illa sunt,</i>
<i>alterum,</i>	<i><quae> huius rabies dabit. Et bene</i>
<i>praeut huius rabies quae dabit.</i> ¹²⁷	<i>dabit quasi de re uiolenta, ut dabit</i>
	<i>ille ruinam arboribus. PRAEVT</i>

*HVIVS RABIES his ex parte
χαρκτηρισμός quidam est personae
Chaerae, quem moribus conicit
seruus ardentioem amore fieri
posse, simul coeperit.*

*ILLVM ALTERVM PRAEVT
HVIVS RABIES QVAE DABIT et
hic ostenditur iampridem motus in
res uenerias Chaerea. Et magna
poetae cura est, ne incredibile
uideatur adulescentulum, qui pro
eunuchō deduci potuerit, tam
expedite uirginem uitasse. Quocirca
artifex summus quod aetati non
potest, naturae attribuit Chaerae, ut
calidior ingenio¹²⁸ et ante annos
amator non libidinem in sese sed
quandam rabiem designauerit in
uenerios appetitus.¹²⁹*

I versi in questione sono nodali nello sviluppo della trama, dal momento che, in questo frangente, Cherea esprime a Parmenone - servo del padre - la sua passione nei confronti di una fanciulla che ha visto in strada - Panfila - e la sua angoscia nel non poterla conquistare. Parmenone suggerisce un espediente per poter possedere la fanciulla: sostituirsi all'eunuco da donare a Taide. Dunque, leggendo 'en passant' dal commento esegetico di Donato che Cherea / *eunuchus* è *calidior ingenio*, è ipotizzabile che il Nostro abbia ricevuto una provocazione dalla presenza dell'aggettivo al grado comparativo e l'abbia trasferita, dopo averla raccolta, sull'intera commedia (*Eunuchus calidior*), quasi fosse "riscaldata" dal 'fervore di ingegno' del personaggio in questione.

Ad Alfieri, ancora prima di consultare verisimilmente questo commento nel 1790, il nome del grammatico dovette essergli familiare, dato che il Nostro si è certamente imbattuto nella figura del maestro del IV sec., leggendo la *Commedia* dantesca. Il contatto tra Alfieri e Dante che al momento funge da indizio forte nell'ambito della mia argomentazione è da rintracciare i n *Par.* XII, 136-138: *Natàn profeta e 'l metropolitano /*

Crisostomo e Anselmo e quel Donato / ch'a la prim'arte degnò porre mano. La riprova che Alfieri abbia focalizzato, durante la lettura della *Commedia*, la sua attenzione su Elio Donato - in questa terzina costui è celebrato esclusivamente per il suo trattato di grammatica — è data dagli estratti che dall'opera dantesca egli realizza,¹³⁰ estratti ereditati, qualche anno più tardi, da Niccolò Giosefatte Biagioli. Stando alle glosse apportate da quest'ultimo alla *Divina commedia*, all'inizio dell'Ottocento, si deduce che il proposito che muove questo suo lavoro è dare «un'aria di novità, e interesse maggiore», annotando tutte quelle cose che «Alfieri ha trascritte nel suo estratto delle bellezze del Poeta», quelle che «hanno nel sommo Alfieri fatto più colpo, e ne caveranno utile e diletto gl'imparanti».¹³¹ Giunto al v. 137, all'altezza del riferimento al *grammaticus*, Biagioli ci tiene a precisare che «Alf.(ieri) not.(ò) *quel Donato*»:¹³² in altre parole, tra le «bellezze notate da Alfieri [...] e scritte in margine del suo MS»,¹³³ c'è anche il riferimento, pur veloce e superficiale, a Donato. Tanto basta che aver la prova dell'interesse suscitato in Alfieri dalla figura del 'maestro' tardo-antico così come veniva ricordata attraverso questo verso della *Commedia*, più volte riletta, per sua stessa ammissione, a partire dal 1776.

In maniera plausibile, pertanto, Alfieri si deve essere poggiato proprio sulle 'spalle' dell'ormai noto Elio Donato, per allestire la traduzione della commedia dell'*Eunuchus* — almeno stando ai riscontri relativi alle prime due scene dell'atto III, oggetto della mia analisi. Tralasciando le critiche di cui è vittima,¹³⁴ Alfieri, affidandosi più o meno consapevolmente all'esegesi tardo-antica, ha tentato insomma di conseguire un risultato linguistico e quindi scenico che potesse appagare la sua indole di drammaturgo e le esigenze di un 'nuovo' pubblico, pur non depauperando i versi della loro *vis* comica, scaturita, come si diceva in apertura, dagli intrighi tra l'*infans miles*,¹³⁵ l'*edax parasitus*, la *faceta meretrix*¹³⁶ e il *callidus servus*. In questa sua aspirazione — si può dire — egli riesce ogniqualvolta va oltre la sbiadita traduzione *verbum de verbo* e si affida invece alla 'voce' di Donato, riuscendo a riconsegnare a Terenzio l'originaria comicità,¹³⁷ che troppo spesso

gli era stata negata e che egli stesso non gli riconosce. Nondimeno va preso atto che, nonostante tutte le postille evidentemente non troppo encomiastiche che egli appone al testo latino, la commedia terenziana ha lasciato il ‘segno’, non tanto sulla sua attività di drammaturgo,¹³⁸ quanto sulla sua natura di intellettuale irrimediabilmente ‘innamorato’ dei Classici, «recinti in cui si sente al sicuro»:¹³⁹ allestendo, infatti, l’Ordine di Omero, ossia il canone dei ventitré eccellenti autori, non mancherà di inserire tra i sei poeti latini il «purissimo modello» Terenzio.¹⁴⁰

ABSTRACT

With the intention of moulding his personal comic poetry, beginning from 1790 Vittorio Alfieri translates, reads and glosses Terence's comedies, proving his philologist's nature, attentive to editions and comments of which they are annotated. In particular, in order to recover Latin humor, Alfieri plausibly reads and adopts the 'precious' lessons of Aelius Donatus' exegetical comment, pouring his glosses in the act of translating the *Eunuchus*.

KEYWORDS

Vittorio Alfieri; translation; Terence; Eunuchus; Aelius Donatus; commentary

BIBLIOGRAFIA

ADAMS, J.N. **The Latin Sexual Vocabulary**. London: Duckworth, 1987.

ALBINI, G. Alfieri e i classici. **Atene e Roma**. 4, 57-58, 1903, p. 259-275.

ALFIERI, V. **Vita giornali lettere**. E. Teza (cur.). Firenze: Le Monnier, 1861.

ALFIERI, V. **Lettere inedite di Vittorio Alfieri alla madre, a Mario Bianchi e Teresa Mocenni**: con appendice di diverse altre lettere e documenti illustrativi. BERNARDI, I.; MILANESI, C. (curr.). Firenze: Le Monnier, 1864.

ALFIERI, V. **Terenzio**. MASOERO, M. (cur.). In: GUGLIELMINETTI, M.; MASOERO, M.; SENSI, C. (curr.). Traduzioni. Asti: Casa d'Alfieri, 1984. v. 3.

ALFIERI, V. **Epistolario**. CARETTI, L. (cur.) Asti: Casa d'Alfieri, 1981. v. 2.

ALFIERI, V. **Vita**. CATTANEO, G. (cur.). Milano: Garzanti, 2004.

BARCHIESI, M. **Un tema classico e medievale**: Gnatone e Taide. Padova: Antenore, 1963.

BARSBY, J. (cur.). **Terence**: Eunuchus. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

BARSBY, J. Donatus on Terence: the Eunuchus commentary. In: AA.VV. **Dramatische Wäldchen**: Festschrift für E. Lefèvre zum 65. Geburtstag: Hildesheim, 2000. p. 491-513.

BERTINI, F. (cur.). Eunuco. In: BERTINI, F.; FAGGI, V. **Publio Terenzio Afro**: le commedie. Milano: Garzanti, 1989.

BIANCO, O. **Terenzio**: problemi e aspetti dell'originalità. Roma: dell'Ateneo, 1962.

BRUNI, A.; TURCHI, R. **A gara con l'autore**: aspetti della traduzione nel settecento. Roma: Bulzoni, 2004.

- BRUGNOLI, G. Il tipo di traduzione che Alfieri fa di Sallustio. **Latina didaxis X**: atti del congresso. Bogliasco 1-2 aprile 1995, Genova, 1996, p. 33-62.
- BUREAU, B.; NICOLAS, C.; INGARAO, M. **Hyperdonat**: une édition électronique des commentaires de Donat aux comédies de Térence. Disponível em: <http://hyperdonat.ens-lsh.fr/index.html>. Último acesso em: 29 jan. 2019.
- CALBOLI, G. Il Miles gloriosus di Terenzio e l'infinito storico latino. In: AA.VV. **Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco**. Palermo: Università di Palermo, 1991. p. 599-632. v. 2.
- CAMERINO, G.A. *L'Estratto di Dante* e la ricerca del linguaggio tragico. In: CAMERINO, G.A. **Alfieri e il linguaggio della tragedia**: verso, stile, topoi. Napoli: Liguori, 1999. p. 69-94.
- CAMERINO, G.A. Alfieri, il tradurre, i classici antichi. In: CAMERINO, G.A. **Alfieri e il linguaggio della tragedia**: verso, stile, topoi. Napoli: Liguori, 1999. p. 313-339.
- CHIARINI, G. **Lessing e Plauto**. Napoli: Liguori, 1983.
- CIPRIANI, G. Il vocabolario latino dei baci. **Aufidus** 17, 1992, p. 69-102.
- CIPRIANI, G. **Letteratura latina**: storia e antologia di testi. Milano: Einaudi, 2003.
- CIPRIANI, G. Il Miles gloriosus sul fronte della grammatica: Plauto, Terenzio e l'infantia militis. **DeM**, 4, 2013a, p. 319-332.
- CIPRIANI, G. Sub specie Didonis, Sofonisba, il teatro e la sete di 'grandeur'. In: CIPRIANI, G.; TEDESCHI, A. **Le chiavi del mito e della storia**. Bari: Levante, 2013b. p. 55-75.
- CITRONI MARCHETTI, S. Alfieri e la satira latina. **Maia**, XXXI, 2, 1979, p. 151-167.
- COSTA, S. **Lo specchio di Narciso**: autoritratto di un «homme de lettres»: su Alfieri autobiografo. Roma: Bulzoni, 1983.
- COSTA, S. Per una poetica del 'riso': Alfieri comico. In: TELLINI, G.;

TURCHI, R. **Alfieri in Toscana**: atti del convegno internazionale di studi (19-20-21 ottobre 2000), Firenze 2002, p. 263-282.

CUPAIOLO, G. **Bibliografia terenziana**: 1470-1983. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1984.

DA RIF, B.M. Rassegna Alfieriana: 1982-1984. **Quaderni di Italianistica**, 9, 2, 1988, p. 76-113 (parte prima); p. 242-282 (parte seconda).

DA COSTA RAMALHO, A. βωμολόχος: a propósito de Ter. Eunuchus 489-491. **Humanitas**, 11-12, 1959-1960, p. 156-164.

DE RUBERTIS, A. L'opera dell'Alfieri esaminati dai censori toscani. **Archivio Storico Italiano**, 90 (7, 17), 1 (341), 1932, 87-131.

DESSAN, C. The Figure of the Eunuch in Terence's Eunuchus. **Helios**, 22, 2, 1995, p. 123-137.

DI BENEDETTO, A. **Con e intorno a Vittorio Alfieri**. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2013.

DI BENEDETTO, A.; PERDICHIZZI, V. **Alfieri**. Roma: Salerno Editrice, 2014.

DOMENICI, C. Seneca nel giudizio di Alfieri: poeta magnus o declamator?. In: AA. VV. **Alfieri in Toscana. Atti del convegno internazionale di studi** (19-20-21 ottobre 2000), Firenze 2002, p. 451-490.

DOMENICI, C. Alfieri e i sales di Aristofane, in *La commedia in palazzo: approfondimenti sulle Commedie di Vittorio Alfieri. Atti del Convegno Internazionale*, Napoli, 13 maggio 2005; 2008, p. 85-109.

DOMENICI, C. «Promiscue lectitans» Alfieri e la commedia latina. In CARMINATI, M.; FAVALIER, S. **Présence de Vittorio Alfieri à Montpellier**. Hamburg: DOBU, 2009. p. 79-91.

DOMENICI, C. **La biblioteca classica di Vittorio Alfieri**. Torino: Aragno, 2013.

FABRIZI, A. Daniel Gorret. Il partito del riderne. La Finestrina e il

- comico alfieriano. **Studi Italiani**, VIII, 2, 1996, p. 148-158.
- FABRIZI, A. Alfieri traduttore dei classici. In: COLUCCI, G.; STASI, B. (curr.). Traduzioni letterarie e rinnovamento del gusto: dal Neoclassicismo al primo Romanticismo. **Atti del convegno internazionale**. Lecce-Castro, 15-18 giugno 2005, 1, Lecce 2006, p. 1-10.
- GILULA, D. The Concept of the Bona Meretrix: a Study of Terence's Courtesans. **Rivista di Filologia e di Istruzione Classica**, 108, 1980, 142-165.
- GORRET, D. **Il partito del riderne**: la Finestrina e il comico alfieriano. Modena: Mucchi, 1994.
- JANNACO, C. **Studi alfieriani vecchi e nuovi**. Firenze: Olschki, 1974.
- KARAKASIS, E. **Terence and the language of roman comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- LAPUCCI, C. **Dal volgarizzamento alla traduzione**. Firenze: Valmartina, 1983.
- LUCIANI, P. Alfieri e le poetiche settecentesche del comico. In: TELLINI, G.; TURCHI, R. Alfieri in Toscana. **Atti del Convegno internazionale di studi** (19-20-21 ottobre 2000), Firenze 2002, p. 307-321.
- LUCIANI, P. **L'autore temerario**: studi su Vittorio Alfieri. Firenze: Società editrice fiorentina, 2005.
- MANGHI, M. Il nano e il gigante: poetiche del comico e del tragico in Alfieri. In: MANGHI, M. **Il nano e il gigante e altri studi alfieriani**. Bologna: Pendragon, 1998. p. 7-80.
- MASOERO, M.; SENSI, C. Vittorio Alfieri interprete del teatro classico. AA.VV. **L'arte dell'interpretare**: studi critici offerti a Giovanni Getto. Cuneo: Arciere, 1984. p. 429-458.
- MASOERO, M.; SENSI, C. Alfieri traduttore dei classici. In: AA.VV. Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione. **Atti del Convegno Internazionale di studi in memoria di Carlo Palmisano** (San Salvatore Monferrato, 22-24 settembre

1983), 1985, p. 479-485.

MAROUZEAU, J. (cur.). **Térence**: comédies. Paris: Les Belles Lettres, 1949. t. 1 (Andrienne, Eunuque).

MASSELLI, G. Maria. Il Siface “scatenato”. Metamorfosi di un re: da Tito Livio a Vittorio Alfieri. In: CIPRIANI, G.; TEDESCHI, A. **Le chiavi del mito e della storia**. Bari: Levante, 2013. p. 261-320.

MAZZA, A. Sallustio tra Alfieri, Manzoni e Leopardi. In: **Vestigia**: Studi in Onore di Giuseppe Billanovich. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1984.

PEPE, L. **L'Eunuco e gli Adelfi**: commedie di Terenzio tradotte in versi da Ludovico Pepe. Trani: Editore della Rassegna Pugliese, 1888.

PERDICHIZZI, V. **Estratti e traduzioni dalle traduzioni senecane**: Vittorio Alfieri. Pisa; Roma: Fabrizio Serra, 2015.

PLACELLA, V. **Alfieri comico**. Bergamo: Minerva Italica, 1973.

PLACELLA, V. (cur.). La commedia in Palazzo: approfondimenti sulle commedie di Vittorio Alfieri. **Atti del Convegno Internazionale**. 13 maggio 2005, Napoli, 2008.

PLACELLA, V. Un vero personaggio nella posterità: le commedie e l'ultimo Alfieri. **Rivista di letteratura italiana**. xxx, 1, 2012, p. 53-70.

RAINA, G. (cur.). **Pseudo-Aristotele**: Fisiognomica. Anonimo latino, Il trattato di fisiognomica. Milano: Rizzoli, 1993.

RANDO, G. Alfieri e i classici: traduzioni e rifacimenti. AA.VV. Alfieri a Roma. **Atti del Convegno nazionale** (Roma 27-29 novembre 2003), Roma 2006, p. 408-434.

SANTARELLI, G. **Studi e ricerche sulla genesi e le fonti delle commedie alfieriane**. Milano: Bietti, 1971.

SANTATO, G. **Nuovi itinerari alfieriani**. Modena: Mucchi, 2007.

SENES RODRÍGUEZ, G. Imágenes clásicas «de lepore» en los «Hieroglyphica» de Pierio Valeriano. **Humanistica Lovaniensia**:

Journal of Neo-Latin Studies” 65, 2016, p. 237-260.

SCOTTO D'ANIELLO, L. Considerazioni sull'Andria di Terenzio tradotta da Vittorio Alfieri. **Annali dell'Istituto Universitario orientale**, sezione romanza, XLIV, 1, Napoli 2002, p. 155-173.

SCOTTO D'ANIELLO, L. Un comico di ascendenza classica: Alfieri traduttore di Terenzio e un suo modello, Niccolò Forteguerra. In AA.VV. **Classico-Moderno: percorsi di formazione e creazione**. Messina: Mesogea, 2011. p. 159-176.

SCOTTO D'ANIELLO, L. Haec calidior mihi aliquantulum visa: la traduzione alfieriana dell'Eunuco di Terenzio. **Seicento & Settecento**. 8, 2013, p. 149-166.

TOTOLA, G. Elio Donato e le cortigiane di Terenzio. **Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati**. Ser. VIII, IV (I) A, 2004a, p. 379-388.

TOTOLA, G. Elio Donato e il concetto di bona meretrix nelle commedie di Terenzio. In: PRETAGOSTINI, R.; DETTORI, E. (curr.). La cultura ellenistica. L'opera letteraria e l'esegesi antica. **Atti del Convegno COFIN 2001**, Università di Roma 'Tor Vergata', 22-24 sett. 2003b, Roma 2004, p. 385-392.

TRAINA, A. Alfieri traduttore di Seneca. In: DIONIGI, I. (cur.). **Poeti tradotti e traduttori poeti**. Bologna: Pàtron, 2004. p. 9-27.

TROMARAS, L. (cur.). **P. Terentius Afer: Eunuchus**. Einführung, kritischer Text und Kommentar von Leonidas Tromaras. Hildesheim: Weidmann, 1994.

¹ La convinzione che dalla pratica del tradurre si possano trarre vantaggi anche da un punto di vista linguistico è già contemplata nella riflessione dell'abate Pierre-François Guyot Desfontaines, nel *Discours sur la traduction des poètes* (edito in *Les oeuvres de Virgile, traduites en françois, le texte vis-à-vis la traduction* del 1743). Nella versione italiana di questo saggio, proposta da E. Biagini - A. Brettoni (cfr. BRUNI; TURCHI, 2004, p. 61-72), così si legge: «È per perfezionarci nell'uso del nostro idioma, per formare il nostro gusto e piegarci a scrivere in francese con purezza, con eleganza, con forza, con una dolce armonia, che dobbiamo studiare i famosi autori greci e latini, soprattutto i poeti». Pur trattandosi di lingue diverse - italiano e francese, s'intende -, può essere considerato comune ad Alfieri e Desfontaines l'obiettivo: 'sfruttare' le traduzioni anche come esercizio linguistico, che conduce in maniera spontanea ad una scrittura autonoma fondata sull'eleganza e la forza. D'altra parte, anche il Nostro mira a raggiungere la 'purezza' toscana, certo che i classici «vi daranno, essendo ben letti, anche la facilità e la padronanza dello scrivere [...] con eleganza e brevità e forza», stando a quanto scrive in una lettera a Faletti nel 1787 (ALFIERI, 1989, p. 381-382). Peraltro, è noto che il suo interesse per i Classici nasce anche dalla sua esigenza, sempre più forte ed evidente, di approfondire le conoscenze della lingua italiana, sicuramente lacunose, se confrontate con quelle dimostrate nell'uso del francese. Infatti, come si apprende da studi precedenti (alludo, tra gli altri, a Santato 2007, in particolare 289-291), la traduzione, nella sua esperienza artistica, è il mezzo più diretto per poter esercitarsi nella lingua italiana. Proprio in questa egli sente di non primeggiare, in quanto il bilinguismo italiano-francese inibisce il raggiungimento della «purezza toscana» (cfr. RANDO, 2006, p. 264). Esercitandosi con le traduzioni dal latino e dal greco, dall'inglese e dal francese, Alfieri ha come obiettivo «italianizzarsi», vincendo sulla «maladettissima» lingua francese e il «gergaccio piemontese» (cfr. ALFIERI, 2004, p. 154, 155, 172).

² Nella sua produzione letteraria non si riscontra una vera e propria teorizzazione, come, invece, avviene nel corso del Settecento in Italia per opera di Cesarotti, Conti, Salvini, Maffei e in Francia con Desfontaines, Delille, etc. Anzi, talora Alfieri potrebbe risultare, se non contraddittorio, quantomeno incostante nelle sue riflessioni: se è certo che «nulla insegna quanto il tradurre», egli prevede che «per chi ben intende i testi non possono essere mai traduzioni»; traduzioni che in compenso sono in grado di «aiutare in parte quelli, che poco li intendono, ed in un certo modo compensare quei più che nulla li intendono». Le citazioni sono tratte dalla *Prefazione dei volgarizzamenti* del 1798, scritta per mano di Alfieri (cfr. anche D'ANIELLO 2013, 152). CAMERINO 1999b, 316, riprendendo la *Prefazione del traduttore* del 1793 - si tratta della prefazione alla traduzione delle opere sallustiane -, chiarisce la differenza tra queste due esperienze dell'«intendere» e del «sentire». Più nel dettaglio, sostiene che il «sentire» «costituisce il momento della reinvenzione personale e di un adeguamento profondo del linguaggio di un autore classico al proprio stile e, più in generale, alla sua inconfondibile poetica». Al di là di questa distinzione, è chiaro che la volontà di Alfieri di creare un «dialogo» con i Classici sia conforme al gusto del tempo, visto che si pone «al di qua della rivoluzione romantica anticlassicista» (cfr. FABRIZI 2006, 3).

³ ALFIERI 1985, 3-4.

⁴ L'«incoronazione» è sancita da Manzoni, che, nell'intenso scambio di lettere con Claude Fauriel, non manca di far allusione a Vittorio Alfieri, apprezzato se non altro per quanto concerne le sue *Commedie*. Sempre a Fauriel è indirizzato un componimento giovanile, di trentasei versi sciolti, che accompagna la spedizione di quattro copie delle opere di Alfieri. Egli, per Manzoni, si è egregiamente distinto per la produzione comica; eppure il suo «cavallo di battaglia» è senza alcuna ombra di dubbio la tragedia.

⁵ ALFIERI 2004, 152.

⁶ Questi i titoli tradotti da Alfieri. La traduzione di Sallustio tiene impegnato Alfieri per molti anni, dal 1776 al 1799, come spiega Da Rif, che su questo argomento consiglia lo studio di Mazza 1984. Rinvio, poi, a C. Lapucci, *Alfieri traduttore di Sallustio*, in *Dal volgarizzamento alla traduzione*, Firenze 1983, 18-23 e Doni 1980. A questi si aggiunga il contributo di Brugnoli (1996, 33-62), che si occupa del tipo di traduzione che l'Astigiano fa di Sallustio, ricostruendo le tappe salienti di questo lavoro. Brugnoli tenta di condurre parallelamente due indagini, ossia capire che funzione abbiano ricoperto queste traduzioni nella

formazione di Alfieri e che posto abbiano avuto fra tutte le altre traduzioni italiane (e non) di Sallustio. Se per Alfieri - come lui stesso dichiara - l'obiettivo è raggiungere la brevità e l'eleganza dello storico repubblicano e 'sfruttare' questa traduzione per ottenere non pochi vantaggi anche nella lingua italiana, Brugnoli richiama l'attenzione sulla posizione di La Penna. Quest'ultimo sostiene che Alfieri avrebbe approfittato dell' 'apprendistato' presso Sallustio per plasmare uno stile tragico, conciso, energico, ricco di antitesi, come spesso avviene nelle opere sallustiane. A questa ragione tragica, Brugnoli (ivi, 36) aggiunge un'altra ragione: «il naturale interesse che dovettero suscitare in lui per i suoi intenti tragici la serie di Portraits caratteriali di personaggi esemplari "buoni" e "cattivi" che potevano fornire le due monografie di Sallustio». Ancora, l'Astigiano sarebbe stato l'unico a «tentare di tradurre esattamente alcuni caratteristici aspetti della semantica sallustiana che erano stati invece sottovalutati dagli altri traduttori» (ivi, 50ss.). Secondo Santato, questa traduzione di Sallustio è un 'unicum' e Alfieri vi si sarebbe dedicato con 'accanimento' a questo lavoro (cfr. SANTATO 2007, 289-298).

⁷ Mentre nel 1776, l'Astigiano ammette che in lui si insinua ancora una «onesta e cocente vergogna di non più intendere quasi affatto il latino» (cfr. ALFIERI 2004, 161), solo «in età di anni quarantasei ben suonati» (ivi, 274) è assalito da un senso di «vergogna» per non aver mai letto i 'pilastri' della letteratura greca, ossia Omero, Esiodo, Pindaro, Anacreonte, i tragici greci e Aristofane. Spinto dal forte desiderio di conoscerli 'vis-à-vis', si accosta alle loro opere: dedicherà un anno e mezzo a questo studio «ingrattissimo», caratterizzato dal confronto costante tra l'originale in greco e la traduzione latina riportata in colonna, valido per acquisire quante più conoscenze linguistiche. La lettura di questi autori, a cui aggiungerà Erodoto, Tucidide, Senofonte, gli oratori minori e il *Timeo* di Patone, gli consentirà di «intendicchiare» la lingua greca.

⁸ Molto ampia la bibliografia sulle opere classiche lette e tradotte da Vittorio Alfieri. Agli autori già citati nel testo, si aggiungano - limitatamente ai Classici latini -: la lettura di tutte le opere di Cicerone [(cfr. ALFIERI 2004, 271); l'autore spera anche di poterne tradurre il trattato *Cato maior de senectute*, dopo i sessant'anni (ALFIERI 2004, 301)]; Liv. 3, 44 [(con una particolare attenzione all'episodio di Virginia. Dalla lettura avvincente del testo di Livio prenderà le mosse per comporre anche *Sofonisba* e *Bruto primo*, come ricorda FABRIZI 1994, 182. Relativamente al personaggio di Sofonisba e alla metamorfosi che questa donna subisce nel 'viaggio culturale' che la conduce da Tito Livio a Vittorio Alfieri, passando per l'esperienza letteraria e teatrale di Petrarca, Trissino e Corneille, cfr. CIPRIANI 2013b, 55-75. Cfr. anche Masselli 2013, 261-320, che analizza gli interventi più consistenti operati sulla figura di Siface)]; Lucan. 1,1 (limitatamente a un frammento); Hor. *ars* (tradotta in prosa per apprendere «ingegnosi precetti»); Nep, *Alc.* 1, 2, 1 [alcuni stralci gli sono stati letti dal maestro don Ivaldi (cfr. ALFIERI 2004, 11) e si è sforzato di tradurne altri passi, su indicazioni del maestro don Degiovanni, pur non avendo alcuna competenza nella lingua e alcuna conoscenza dei protagonisti (cfr. ALFIERI 2004, 27)]; Tac. *ann.* (nella fattispecie, traduce sette capitoli del primo libro e trentanove del sessantatreesimo). Fa tesoro di quest'ultima lettura per la stesura della sua *Ottavia*, che definisce «figlia mera di Tacito» (cfr. ALFIERI 2004, 194); dimostra altresì la conoscenza dell'*Agricola*, citando, in apertura della sua *Vita*, Tac. *Agr.* 1 (cfr. ALFIERI 2004, 183, 3). Legge Stat. *Theb.*, utilizzando la traduzione di Bentivogli e apponendo delle postille (cfr. ALFIERI 2004, 159), e si avvicina alla produzione satirica, leggendo i versi di Giovenale (traduce trentaquattro vv. della Satira 1). Alla luce di questo *excursus*, risulta comprensibile ciò che Rando ben sintetizza: «[...] l'intellettuale moderno post-illuminista dialogava, insomma, coi classici con la stessa serena e compiuta disposizione con cui dialogava con i moderni» (RANDO 2006, 421). Per cogliere appieno il valore che Alfieri attribuisce a questi Classici, utile sarà richiamare le sue parole [(*Alle ombre degli antichi scrittori* del III libro del trattato *Del principato e delle lettere*; la citazione in questione è registrata anche da Jannaco (1974, 82): «[...] che se il destino mi volle pur nato in queste moderne età per quanto il mio potere è stato, io sono tuttavia sempre vissuto col desiderio e con la mente nelle età vostre, e fra voi». Egli, dunque, nutre verso le civiltà classiche un vero «affetto, per cui gli antichi testi giungono ad essere un elemento, un motivo caratteristico della sua vita sentimentale» (JANNACO 1974, 63). E, per risalire a quei valori esemplari, l'unico mezzo sarà lavorare nella cosiddetta

«'industria' della traduzione» (E. Biagini, in A. BRUNI - R. TURCHI, 55); traduzione che non si configura unicamente come lavoro servile - alludo alla sua funzione di esercizio linguistico - o 'divertissement' (RANDO 2006), ma finirà con il condizionare la sua attività letteraria: «Il lavoro di traduzione inoltre viene sempre condotto dall'Alfieri in funzione diretta o indiretta dell'attività letteraria, quale esperienza da trasportare e rifondere nell'elaborazione di un proprio stile originale [...]» (JANNACO 1974, 32).

⁹ Come sintetizza LUCIANI 2005, 82, «tutto il secolo del resto antepone Terenzio a Plauto in nome della riforma morale della commedia, la sua "muse plus tranquille et plus douce", celebrata da Diderot nell'*Éloge de Térence*, accredita il comico sul piano morale e ne corregge gli eccessi, siano essi plautini, moliereschi o dei comici inglesi». Se è già nello 'spirito' del Settecento questa propensione per la commedia terenziana (per un approfondimento, utile è lo studio di Chiarini 1983), Alfieri può aver trovato ulteriore spunto dalle parole di Montaigne. Che sia un lettore 'accanito' dei suoi *Essais* lo confermano le parole dell'Astigliano: «Mi riuscivano in ciò di non picciolo aiuto (e forse devo lor tutto, se alcun poco ho pensato dappoi) i sublimi *Saggi* del familiarissimo Montaigne, i quali divisi in dieci tometti, e fattisi miei fidi e continui compagni di viaggio, tutte esclusivamente riempivano le tasche della mia carrozza. Mi dilettavano ed istruivano, e non poco lusingavano anche la mia ignoranza e pigrizia, perché aperti così a caso, lettane una pagina o due, lo richiudeva, ed assai ore poi su quelle due pagine sue io andava fantasticando del mio» (cfr. ALFIERI 2004, 93-94). La lettura e la familiarità con Montaigne, annoverato nel *Del Principe e delle lettere* tra i sommi filosofi (cfr. SANTATO 2007, 141), lasciano il segno sull'esperienza umana e letteraria di Alfieri, a tal punto che anche l'*Epistolario* ne risulta influenzato, «ulteriore riprova, se ce n'era bisogno, della continuità della lezione di Montaigne nell'intero arco di una parabola letteraria» (COSTA 1983, 109). Tanto gli è caro Michel de Montaigne che François-Xavier Fabre, realizzando nel 1796 un ritratto di Alfieri in compagnia della contessa Luisa Stolberg d'Albany, dipinge in un angolo del tavolo, in una zona d'ombra, due volumi: «quello che sta sotto, riconoscibile poiché inquadrato dalla parte del dorso, è un volume degli *Essais* di Montaigne» [cfr. SANTATO 2007, 157; qui è spiegato che l'omaggio è rivolto anche e indirettamente all'abate Caluso, definito da Alfieri un «Montaigne vivo» (cfr. ALFIERI 2004, 130)]. In virtù di ciò, Alfieri può aver accolto la riflessione del Montaigne: «Quant au bon Terence, la mignardise, et les graces du langage Latin, je le trouve admirable à représenter au vif les mouvemens de l'ame, et la condition de nos mœurs: à toute heure nos actions me rejettent à luy: Je ne le puis lire si souvent que je n'y trouve quelque beauté et grace nouvelle. [...]. Il m'est souvent tombé en fantaisie, comme en nostre temps, ceux qui se meslent de faire des comedies (ainsi que les Italiens, qui y sont assez heureux) employent trois ou quatre argumens de celles de Terence, ou de Plaute, pour en faire une des leurs. [...] Ce qui les fait ainsi se charger de matiere, c'est la deffiance qu'ils ont de se pouvoir soustenir de leurs propres graces. Il faut qu'ils trouvoit un corps où s'appuyer: et n'ayans pas du leur assez dequoy nous arrester, ils veulent que le conte nous amuse. En va de mon autheur tout au contraire: les perfections et beautez de sa façon de dire, nous font perdre l'appetit de son subject. Sa gentillesse et sa mignardise nous retiennent par tout. Il est par tout si plaisant[...]et nous remplit tant l'ame de ses graces, que nous en oublions celles de sa fable».

¹⁰ Inaugura la sua carriera letteraria e teatrale con opere in cui la 'verve' comica fa da 'padrona', ossia l'*Esquisse du jugement universel* e *I poeti*. Il primo si configura come un'operetta comico-satirica, costituita da dialoghi incentrati sul tema dell'esistenza, «fatta con qualche sale e con molta verità»; la seconda è una farsa che ha accompagnato la rappresentazione della *Cleopatra*. A queste due opere si potrebbe aggiungere la stesura delle *Satire*, che risentono, senza dubbio, della carica grottesca mutuata da Giovenale. Per un'analisi accurata su Alfieri e il suo rapporto con la satira latina, cfr. Citroni MARCHETTI 1979, 67-75.

¹¹ Così si esprime Alfieri: «[...] mi divertiva assai più la commedia, di quello che mi toccasse la tragedia, ancorché per natura mia fossi tanto più inclinato al pianto che al riso» (cfr. ALFIERI 2004, 77).

¹² LUCIANI 2005, 80.

¹³ ALFIERI 2004, 150. Come ricorda MANGHI 1998, 11, il riferimento è alla tragedia *Cleopatra* e alla farsa *I poeti*. Una struttura, questa, che ricorda la trilogia tragica greca, accompagnata da un dramma satiresco. L'analogia è stata

messa in luce da Placella 1973, nel tentativo di cogliere gli spunti comici presenti nella produzione di Alfieri. Lo studioso individua nelle commedie temi già affrontati nelle tragedie (e. g. l'idea della libertà, il mito dell'eroe e del tiranno). In virtù di ciò, la figura di Alfieri «appare coturnata come nessun'altra, anche quando del coturno egli si scalza» (MANGHI 1998, 9). Egli infatti trae spunto per le sue commedie, almeno in parte, dalle tragedie, per sperimentarne l'altra faccia della medaglia, quella comica, deponendo «il coturno, e con lui le lagrime» e ridendo «d'ogni cosa del mondo», come egli stesso afferma in una lettera a Mario Bianchi, datata al 5 ottobre 1786 (cfr. ALFIERI 1864, 189). Anche nella *Vita* confessa il rapporto che intercorre tra i due generi: «[...] ho voluto cavare (con maggiore verisimiglianza mi credo) dalla tragedia la commedia; il che mi pare più utile, più divertente, e più nel vero» (ALFIERI 2004, 296).

¹⁴ «Non così aveva io avuto la forza di resistere nel settembre dell'anno avanti ad un nuovo (o per meglio dire) ad un rinnovato impulso naturale fortissimo [...] non lo potendo cacciare, cedei. E ideai in iscritto sei commedie [...]. Sempre avevo avuto in animo di provarmi in quest'ultimo aringo [...]. Ma, non saprei dir come nel più triste momento di schiavitù [...], mi si sollevò ad un tratto lo spirito, e mi riaccese faville creatrici» (ALFIERI 2004, 294-295). A fornire spunti di riflessione sulle commedie è l'autore stesso, che annota questo giudizio lapidario nel ms. IX (apprendo il dato da ALFIERI 1861, X): «Parere dell'autore su le sei commedie. Le prime quattro Alfieriche; la quinta parmi ch'esser vorrebbe aristofanica; la sesta è pretta italica dipinta». Non sia questo il luogo dell'analisi delle *Commedie* di Vittorio Alfieri. La sintesi che propone Placella è sufficiente per capire quali influenze abbia subito l'autore nella stesura delle opere drammaturgiche: «In quest'ultima avventura artistica dell'Alfieri confluivano anche la suggestione della sua stessa attività di tragediografo, la componente aristocratica della sua personalità, il tema politico, lo studio di Aristofane, di Plauto e di Terenzio, le suggestioni del teatro comico non 'regolare' francese, certi moduli della tradizione 'comica' toscana, la polemica col dramma e la commedia contemporanea, le sue stesse esperienze 'comiche' dall'*Esquisse* agli *Epigrammi*. Ma il tutto risulta superato e dissolto nel riso forte, o nella sognante fantasia o nella virile saggezza di queste 'forme' comiche» (PLACELLA 1973, 190).

¹⁵ «[...] he had no genius for comic writing», afferma Foscolo, nell'*Essay on the present literature of Italy* del 1818, 434-435.

¹⁶ Ciò che Alfieri non apprezza della comicità contemporanea - il riferimento è 'in primis' a Carlo Goldoni, definito dal Nostro «il buon vecchietto» - e parimenti di quella aristofanea è il continuo riferimento «agli eventi storico-politici» (Scotto D'ANIELLO 2013, 150): mentre «comici antichi e moderni sono dunque accomunati da un medesimo limite realistico, da intendere come incapacità di sollevarsi dal particolare vizio o difetto a una considerazione universale dei medesimi» (cfr. LUCIANI 2005, 77; ancora, cfr. LUCIANI 2002), Terenzio è un «purissimo modello», che parla agli uomini di ogni tempo e al loro animo «più che invitare al riso e stimolare la fantasia» (BIANCO 1962, 15-18, sulla base della lettura critica inserita da CIPRIANI 2003, I, 163-164), allo scopo di colpire «i vizi comuni agli uomini di ogni epoca e latitudine» (GORRET 1994, 35). Obiettivo comico, questo, che Alfieri condivide appieno, laddove afferma: «Ma appunto perché i costumi variano, chi vuol che le commedie restino, deve pigliar a deridere, ed emendare l'uomo; ma non l'uomo di Italia, più che di Francia o di Persia; non quello del 1800, più che quello del 1500, o del 2000, se no perisce con quegli uomini e quei costumi, il sale della commedia e l'autore» (cfr. ALFIERI 2004, 295). E, ancora, scrive in una lettera all'abate Tommaso Valperga di Caluso: «Se io avessi la temerità di far delle commedie, sarebbero forse cattive, ma mi vanto che le vorrei rendere intelleggibili senza commento a tutti i popoli, in tutti i tempi, ed in qualunque religione e costume. Del resto chi scrive pel suo proprio campanile non può uscire dalla sua privata parrocchia» (cfr. ALFIERI 1861, 452). Su questo argomento, cfr. anche Scotto D'ANIELLO 2011, 161-162). Un punto di vista che Alfieri non manca di ricalcare, laddove gli è possibile, come in una postilla ad Aristofane (Ms. Laurenziano «Alfieri» 32, 240): «questa è la tara del genere Comico, quando l'autore scrive per la sua città, e per quei pochi anni in cui rimarranno note le di lei vicende. Per far ridere un poco più i contemporanei, ei fa poi sbadigliare i posterì. Gli autori tragici e comici dovrebbero sempre camminar coi paraocchi come i cavalli da tiro, per non guardare di qua, né di là, ma mirare soltanto davanti di sé, e lontano». In sostanza, da Terenzio attinge ispirazione per il carattere 'universale' della

commedia (Scotto D'ANIELLO 2011, 161, la definisce «eterna commedia della vita»), da Aristofane, nonostante i vincoli che lo tengono legato al contesto storico, il riso 'forte', le battute salaci, la funzione liberatoria della risata stessa.

¹⁷ Alfieri, all'inizio del volume delle commedie di Terenzio, annota queste parole, datandole al 1790.

¹⁸ «Continuando dunque la quarta epoca, dico che ritrovandomi in Parigi, come io dissi, ozioso e angustiato, ed incapace di crear nulla, benché molte cose mi rimanessero, che avea disegnato di fare; verso il giugno del 1790 cominciai così per balocco a tradurre qua e là degli squarci dell'*Eneide* [...]. Ma tediandomi di lavorare ogni giorno la stessa cosa, per variare e rompere, e sempre più imparar bene il latino, pigliai anche a tradurre il Terenzio da capo; aggiuntovi lo scopo di tentar su quel purissimo modello di crearmi un verso comico, per poi scrivere (come da gran tempo disegnava) delle commedie di mio; e comparire anche in quelle con uno stile originale e ben mio, come mi pareva di aver fatto nelle tragedie» (cfr. ALFIERI 2004, 261-262).

¹⁹ Ivi, 280 (nel frangente, Alfieri elabora questa riflessione, laddove intende perfezionare la sua traduzione dell'*Alceste*, ossia l'*Alceste prima*). A tal proposito, vale la pena ricordare il giudizio di Rando: «le traduzioni e i rifacimenti alfieriani contano molto più di quanto normalmente contano le traduzioni e i rifacimenti» (2006, 434).

²⁰ «Alternando dunque, un giorno l'*Eneide*, l'altro il Terenzio, in quell'anno '90, e fino all'aprile del '91, che partii di Parigi, ne ebbi tradotto dell'*Eneide* i primi quattro libri; e di Terenzio, l'*Andria*, l'*Eunuco*, e l'*Eautontimoromeno*» (cfr. ALFIERI 2004, 262). L'attenzione rivolta alla comicità non nasce in maniera improvvisa, ma rientra in un progetto di composizione di commedie ben più preciso: al 23 marzo del 1790 sono datati i *Terzi pensieri comici* e, al 22 giugno 1790, la traduzione della prima commedia, l'*Andria*. Alfieri tradurrà le sei commedie per intero, fatta eccezione per i prologhi, convinto che questi siano prolissi, quindi, pedanti, tanto in Terenzio, quanto in Plauto (per un approfondimento sulle postille di Alfieri relativamente ai prologhi plautini, cfr. DOMENICI 2009, 80). A voler dire meglio, secondo il Nostro, i prologhi dicono troppo per chi ascolta, poco per chi legge: privano del piacere della 'scoperta', svelando la trama dell'opera. Nel 1803, deciderà di tradurre esclusivamente il prologo dell'*Andria*, resosi conto della novità introdotta da Terenzio, ossia l'intento difensivo più che informativo di tali prologhi. Stando allo studio di Scotto D'ANIELLO 2003, 158-161, probabilmente, è spinto a compiere questo passo, perché, in una certa misura, si sente affine a Terenzio: avverte, come il suo antico 'predecessore', la necessità di respingere le accuse dei suoi detrattori, «i pedanti del suo tempo», persuaso dall'idea che l'ultima parola debba essere lasciata al giudizio dei lettori: «Comunque sia, di questi miei errori ne facciamo poi a lor piacimento giustizia i lettori, ed il tempo» (Cfr. Alfieri 1985, 3-4).

²¹ «Né trascurai il latino [...], che anzi in quell'anno stesso '97 lessi e studiai Lucrezio e Plauto, e lessi il Terenzio il quale per una strana combinazione io mi trovava aver tradotto tutte le sei commedie a minuto, senza però averne mai letta una intera. Onde se sarà poi vero ch'io l'abbia tradotto, potrò barzellettare col vero, dicendo di averlo tradotto, prima d'averlo letto, o senza averlo letto». Il dato è altresì confermato dall'Alfieri nel *Rendimento dei conti* redatto nel 1797: «riletto Aristofane; letto e studiato Plauto e Terenzio; nota che quest'ultimo l'avevo tradotto e non l'aveva mai letto» (cfr. DOMENICI 2009, 73).

²² Le sei commedie, composte a partire dal 1800 (*L'uno, I pochi, I troppi, L'antidoto, La finestrina, Il divorzio*), risentono maggiormente del modello aristofaneo, come non manca di annotare Foscolo: «They are in the manner of Aristophanes» (cfr. PLACELLA 1973, 274). Sulla produzione comica alfieriana, cfr. Santarelli 1971.

²³ Leggo in CIPRIANI 2003, I, 136-137 che lo stesso Cicerone, nei *frammenti poetici* 16, 4, ammira il «linguaggio scelto (*lecto sermone*), [...] la soavità del dire (*omnia dulcia dicens*) di Terenzio: la lingua dei personaggi [...] è garbata». Esemplare è la postilla apposta all'*Heautontimorumenos*: *Elegantia, modus, venustas, semper; risus nunquam. Frigidior Andria; et quoad Fabulae nexum, obvoluta nimis, et longa*. [«Eleganza, senso della misura e finezza ci sono sempre, non c'è assolutamente il riso. È più fredda dell'*Andria*; e per quel che riguarda l'intreccio della *fabula* è troppo velata e prolissa»]. (Ove non specificato, la traduzione è a cura di chi scrive)

²⁴ *Nunc vero una cum Aristophane et Plauto promiscue Terentium lectitans* [«[...] Ora, invece, leggendo attentamente (le commedie di) Terenzio, alternandole con una di Aristofane e una di Plauto [...]»] annota Alfieri leggendo l'*Andria*. Domenici (2003, 74) ricostruisce una vera e propria 'tabella di marcia', tenendo conto delle date di lettura registrate sulle edizioni di cui usufruisce in questa fase. D'altra parte, questo confronto tra autori latini e greci è proprio del metodo alfieriano, che, secondo la studiosa (ivi, 475), è caratterizzato da una «ottica comparativa» (nel frangente, tale ottica è relativa al confronto allestito tra Seneca e i tragici greci). Una dimostrazione del confronto tra la commedia latina e quella greca si ritrova nella seguente postilla al testo plautino: *Aristophanizat Plautus hoc loco; sed si eum imitatur in merdosis, cur non etiam in salibus et acuminibus? Difficilior est res aliquantulum*. [«Plauto aristofanizza in questo luogo; ma, se lo imita nelle cose schifose, perché non lo fa anche nei motti salaci e nelle finezze? È una cosa un po' più difficile»]. Tale lettura 'promiscua' prende le mosse dal tentativo di Alfieri di fare incetta di comicità per superare il limite che gli impedisce di accedere al genere comico.

²⁵ Che le commedie di Terenzio presentino un *deficit* di *vis* comica è già nel giudizio di Giulio Cesare, più precisamente, in un epigramma menzionato anche in CIPRIANI 2003, I, 136. Avvicinandoci cronologicamente all'attività drammaturgica di Alfieri, è opportuno tenere in considerazione anche le parole dell'abate Tommaso Valperga di Caluso, amico stimato e corrispondente epistolare del Nostro. Nell'opera *Della poesia*, pubblicata in tre volumi nel 1806, Terenzio non è risparmiato da una dura critica: «[...] in Terenzio quantunque vero estro pure spiri, non suole per lo più mostrarsi molto brioso e vivace [...]». Alla luce del rapporto intimo tra i due, l'uno può aver condizionato l'altro nella valutazione del 'commediografo dell'*humanitas*'. Da par suo, Alfieri non risparmierà dall'accusa di 'freddezza' neanche alcune commedie plautine: *Etiamsi frigidula, placuit tamen satis* [...], scrive del *Trinummus* e conferma per il *Curculio*; *Prioribus multo frigidior*, sentenza relativamente ai *Captivi*. Per un approfondimento sulle postille alle commedie di Plauto, utili i lavori di Domenici 2009 e 2013. Le commedie di Aristofane, secondo il giudizio dell'Astigiano, sono invece segnate da battute salaci, a volte fin troppo volgari, i cosiddetti *sales* (cfr. Scotto D'ANIELLO 2011, 165; DOMENICI 2008), di cui è pressoché privo il verso terenziano, allorché, commentando gli *Adelphoe*, annota: *Elegantia perpetua; festivitas pauca; pauciores sales; risus nullus* [«Come sempre, c'è eleganza; poca allegria; ancor meno battute salaci; quindi nessun riso»]. I *pauciores sales* di Terenzio si contrappongono ai *sales multi* di Aristofane e ai *sales, facetiaeque et lepores multi* di Plauto (caratteri peculiari, almeno nello *Pseudolus*).

²⁶ «Queste sei commedie è come se fossero, insomma, una sola, sempre elegantissima, ma freddissima. Mi sono pentito di averle tradotte tutte: sarebbe bastata una sola e sarebbe stato anche troppo». Alfieri collega tale glossa a quella del *Phormio*: *Satis placuit. Attamen a sententia mea, quam Hecyrae subscripsi, nullo modo prorsus recedo* [«A me piace abbastanza. Tuttavia, io non mi discosto assolutamente dal parere già espresso, che ho scritto alla fine dell'*Hecyra*»]. Leggendo le commedie Plautine, esporrà un giudizio conclusivo ben diverso: *Nec post istam ultimam, Plautum tandem totum perlegisse poenituit* [«Né dopo quest'ultima (commedia), mi sono pentito, dunque, di aver tradotto tutto Plauto»].

²⁷ «Percepisco per questa la stessa cosa dell'*Andria*; soltanto che questa a me sembra un po' più calda». La postilla è accompagnata dalla data di lettura, ossia il 5 febbraio 1797.

²⁸ Ter. *Eun.* 391-394: Thr. ...*Magnas vero agere gratias Thais mihi? / Gn. Ingentis.* Thr. *Ain tu, laetast?* Gn. *Non tam ipso quidem / dono quam abs te datum esse: id vero serio / triumphat.* [«Tr. E, quindi, mi stavi dicendo che sinceramente Taide mi ringrazia molto? Gn. Assai! Non puoi capire quanto. Tr. Dici sul serio? Quindi è contenta? Gn. Non tanto per il profitto, che, senza dubbio, ha ricavato dal dono, ma perché è stato mandato da te, con amore. Davvero, è per questo che gioisce: fa addirittura salti di gioia»]. La strategia persuasiva messa in pratica da Gnatone non è sfuggita a Cicerone (Cic. *Lael.* 26, 98), che cita i vv. 391-392 come esempio di *adsentatio*, negativamente delineata, soprattutto in un rapporto di amicizia: *Omnino est amans qui virtus; optume enim se ipsa novit, quamque amabilis sit, intelligit. Ego autem non de virtute nunc loquor, sed de virtutis opinione. Virtute enim ipsa non tam multi praediti*

esse quam videri volunt. Hos delectat adsentatio, his fictus ad ipsorum voluntatem sermo cum adhibetur, orationem illam vanum testimonium esse laudum suarum putant. Nulla est igitur haec amicitia, cum alter verum audire nonvult, alter ad mentiendum paratus est. Nec parasitorum in comoediis adsentatio faceta nobis videretur nisi essent milites gloriosi: "Magnas vero agere gratias Thais mihi?" (Ter. Eun. 391). Satis erat respondere: "magnas"; "ingentes" inquit. Semper auget adsentator id, quos is cuius ad voluntatem dicitur, vult esse magnum. [«Senza dubbio la virtù è amante di se stessa, perché conosce molto bene se stessa e sa di essere tanto amabile. Ma io ora non sto parlando della virtù, ma della fama di virtù; la virtù, infatti, non desiderano averla, ma dare a vedere di averla. Sono costoro a trovare piacere nell'adulazione; costoro, quando si fa loro un discorso artefatto in base al loro volere, ritengono che quel discorso vacuo sia una attestazione dei loro meriti. Non c'è proprio l'amicizia, quando uno vuole sentire la verità e l'altro è disposto a mentire. Neppure l'adulazione dei parassiti nelle commedie ci sembrerebbe da ridere, se non ci fossero anche dei soldati fanfaroni: "Davvero molto mi ringrazia Taide?". E rispondere "molto" andava già bene; ma l'adulatore dice "immensamente". L'adulatore fa sempre diventare immenso ciò che la persona, per il cui piacere si parla, desidera che sia grande». [trad. it. a cura di G. Micunco]. 'En passant', è opportuno menzionare Dante *Inf.* XVIII, 133-135, come erede di questi terenziani. Nella *Commedia*, però, la risposta alla domanda di Trasone è attribuita a Taide: «Taide è, la puttana che rispuose al drudo suo quando disse "Ho io grazie grandi appo te?": "Anzi maravigliose!"». Gli studiosi sostengono che Dante non abbia letto direttamente la commedia terenziana, ma si sia avvalso di un'opera intermedia, il *De amicitia* di Cicerone, appunto, in cui non è chiarita l'identità del personaggio che pronuncia la battuta. A tal proposito, risulta necessario far ricorso a Barchiesi 1963, che nega l'idea ormai consolidata che quello di Dante – ossia attribuire a Taide una battuta che nel testo terenziano è messa in bocca al parassita – sia stato un errore. È avanzata l'ipotesi che Gnatone, personaggio inventato di sana pianta dal commediografo, sia stato calato nella figura di Alessio Interminelli – consapevole che ci sia una perfetta architettura di corrispondenze nel primo canto di Malebolge (cfr. BARCHIESI 1963, 24). In gran parte del lavoro, Barchiesi mira ad analizzare le teorie proposte da E. Moore, il quale ha spiegato che Dante non ha letto direttamente l'*Eunuchus*, ma ha usato un intermediario, quale Cicerone con il *De amicitia* – Dante senza dubbio si avvicinò all'opera ciceroniana dopo la morte di Beatrice –, in cui, pur non essendo citata Taide, si comprende come a parlare siano il parassita e il soldato. Barchiesi ricorda in questo *excursus* lo studio di P. Renucci, che aggiunge nel percorso di ricezione dei due versi terenziani anche il *Policraticus* di Giovanni di Salisbury, lettore diretto di Terenzio. Secondo Barchiesi, però, la presenza e la conoscenza che teoricamente Dante ha di questa opera non sono sufficienti a risolvere la questione di Taide – personaggio parlante che sostituisce il parassita, perché è Taide la vera colpevole della «disonesta gratitudine», non Trasone, l'intermediario adulatore – e l'errore dantesco'. Allo stesso tempo avanza l'ipotesi che, partendo da Giovanni di Salisbury e il riferimento all'opera ciceroniana, abbia deciso di consultarla personalmente, non accontentandosi di questa ripresa successiva. Questo percorso inverso è compiuto da Pietro Alighieri, figlio del più noto Dante, in quanto è probabile che, «trovando il *De amicitia* e l'*Eunuchus* in Giovanni di Salisbury, avesse voluto aprire (anzi riaprire) Cicerone e Terenzio, ripercorrendo e facendo propria quell'esperienza» (cfr. BARCHIESI 1963, 59). A questo studio rimando per una disamina completa della questione dell'«errore» in Dante.

²⁹ Ter. *Eun.* 396-397: «Il destino è proprio dalla mia parte. Riesce a procurarmi la gratitudine degli altri con ogni cosa che faccio». Il testo, qui e altrove, segue l'edizione critica curata da Marouzeau 1949.

³⁰ Il testo dell'*Eunuco* di Vittorio Alfieri segue l'edizione critica curata da M. Masoero, pubblicata nel 1984.

³¹ Queste sono rispettivamente le traduzioni proposte da Luisa Bergalli (1728) e Niccolò Forteguerra (1736). Anche Ludovico Pepe (1888: ho ricavato questa indicazione bibliografica da Cupaiuolo 1984) utilizza il termine 'privilegio' e unicamente Bertini (1987) traduce richiamando il concetto di 'sorte': «Ho avuto certamente in dono dalla sorte che tutte le mie azioni risultino gradite».

³² Ter. *Eun.* 399-400: *Labore alieno magno partam gloriam / verbis saepe in se transmovet qui habet salem; / quod in te est.* [«La gloria acquisita da altri a forza di impegnarsi, spesso, chi ha l'intelligenza riesce a trasferirla su di sé con le sole chiacchiere; e questa intelligenza tu ce l'hai»].

³³ Ter. *Eun.* 401.

³⁴ Così traducono Bergalli e Forteguerra. Cesari e Pepe danno una versione difforme di questo verbo: nel testo del primo, si legge «Tu tien' la cosa», nell'altro, «Bravo!».

³⁵ Ter. *Eun.* 421-422: «Che faccio? Di quella volta, Gnatone, in che modo ho dato addosso a uno di Rodi, durante un banchetto, te l'ho mai detto?». Bergalli traduce: «Ma, Gnatone, t'ho mai narrato, come / In un convitto io punsi un tal di Rodi?»; Forteguerra, mantenendosi fedele al verbo 'toccare', così rende la battuta: «Ti ho narrato mai, / Gnatone, come in mezzo a un bel convitto / Io toccassi sul vivo un tal Rodiotto?».

³⁶ Alfieri avrà fatto propria la neoformazione 'Rodiotto' coniata da Forteguerra, percependola come la forma più adatta per sminuire l'individuo oggetto di beffe. D'altra parte, questa scelta dimostra come il nostro 'traduttore' non sia «parco di dispregiativi, [...] sembra, anzi, preferirli, tra gli alterati, nelle traduzioni e nelle commedie» (cito Scottò D'ANIELLO 2013, 160). Per un approfondimento sull'uso di dispregiativi e altri alterati nelle commedie alfieriane, cfr. anche MASOERO - C. SENSI 1984, 432.

³⁷ Nel *Vocabolario bresciano e toscano compilato per facilitare a' bresciani col mezzo della materna loro lingua il ritrovamento de' vocaboli modi di dire e proverbi toscani a quella corrispondenti*, compilato da B. Pellizzari nel 1759, 'bezzicare' si utilizza per descrivere la contesa tra uomini, che, nello scontro, quasi si colpiscono reciprocamente con il becco. Solo la versione di Bertini recupera similmente l'accezione riconosciuta da Alfieri, ricorrendo, infatti, al verbo 'beccare'.

³⁸ Sarà definito nello studio condotto da Frangoulidis 1994 uno 'storyteller'.

³⁹ Sul vocabolario latino dei baci, in rapporto anche al testo della commedia *Eunuchus*, cfr. Cipriani 1992. Alfieri, nel frangente, traduce «cuor del mio corpo»; una espressione, questa, che, pur perdendo, in parte, la sua carica erotica, è enfaticizzata «grazie all'allitterazione vocalica e consonantica», come chiarisce Scottò D'ANIELLO 2013, 162.

⁴⁰ Nell'a parte', è lo stesso Parmenone che sottolinea la mancanza di buon gusto del *miles*, esclamando *Quam venuste!*

⁴¹ Ter. *Eun.* 457: «Non ti sei un po' innamorata di me per merito di questa suonatrice di lira che ti ho regalata?».

⁴² Bergalli e Forteguerra ricorrono, come farà Pepe, al pronome interrogativo 'quanto'; Bertini, ancora una volta, farà una scelta affine a quella alfieriana: «Mi vuoi un po' di bene grazie a questa suonatrice di cetra?».

⁴³ Ter. *Eun.* 395: «Vado a vedere di persona se è il caso di tirar fuori ora questo regalo. Ma, eccolo, il soldato!».

⁴⁴ Ter. *Eun.* 431: «Che gli dèi ti mandino alla malora!». Per completezza, Alfieri traduce: PARMÉNONE (da sé): «Ti fiacchino / Il collo i Numi» ('fiaccare il collo) è già in Bocc. *nov.* 77, 43).

⁴⁵ Unicamente Pepe si avvale di parentesi per isolare questa battuta rispetto al dialogo tra i presenti.

⁴⁶ Ter. *Eun.* 426: «Proprio tu che sei una lepre, vai a caccia di carne fresca da addentare?». Alfieri traduce: «donne adocchi, / Mentre per donna altri te stesso adopra?».

⁴⁷ Ter. *Eun.* 422.

⁴⁸ La triade degli avverbi *facete*, *lepide* e *laute* è già utilizzata da Plauto *Mil.* 1161, dove a parlare è il servo Palestrione, che, rivolgendosi alla meretrice Acroteleuzio, recita così: *Militem lepide et facete, laute ludificarier volo*. Se il servo plautino usa gli avverbi per presentare all'interlocutore il suo progetto di *adsentatio*, Gnatone se ne serve per esaltare direttamente la battuta di Trasone, fulminante, arguta e sfiziosa.

⁴⁹ A dire il vero, questa facezia un 'sapore' antico ce l'ha: è attestata in forma proverbiale già in Livio Andronico, nei frammenti di *palliatae* ricollegate al suo nome (Liv. Andr. *Com.* 8). Questa notizia è presente nel testo di Flavio Vopisco nel IV sec. e confermata nel Cinquecento da Giovanni Pietro Bolzani Delle Fosse, meglio noto come Valeriano, umanista vissuto a cavallo tra XV e XVI sec., nell'opera *Hieroglyphica* XIII, 5. Egli propone tale ricostruzione (come

leggo e cito da Senéz Rodriguez 2016, 245): *Tum etiam propter pulpamenti uim, de quo Livii Andronici diciturum peuulgatum, quod Terentius, ut Flavius Vopiscus attestatur, ab eo mutatus est, 'Tute lepus es et pulpamentum quaeris', a Graecis uero Liviis Andronicis, ita dicentibus, δασύπους κρεῖν πιθύμεν*.
 Riporta poi il verso di Livio Andronico (*Lepus tute es et pulpamentum quaeris*) e quello terenziano, quindi, il passo di Flavio Vopisco, che, nel IV sec., scrive: *Ipsi denique comici plerumque sic milites inducunt, ut eos faciant vetera dicta usurpare. Nam et 'lepus tute es, pulpamentum quaeris' Livii Andronici dictum est, multa alia, quae Plautus Caeciliusque posuerunt* (Vopisc. 13, 5). I dati sono confermati da Barsby 1999, 164, che riporta δασύπους κρεῖν πιθύμεν, citando da CPG 1, 234; 2, 357. Sull'accezione sessuale del termine *lepus*, spesso in uso come sinonimo di *mentula*, cfr. Adams 1987.

⁵⁰ Ter. *Eun.* 426.

⁵¹ Mentre la Bergalli si limita a riprodurre la risata, Forteguerrri aggiunge l'espressione «che io muoro», con la quale sembra cogliere, a partire dalla sua sensibilità, la *vis* comica dell'intera scena. Ad ogni modo, Alfieri non ha contatti, in questo 'luogo', con le traduzioni precedenti, né ci sarà il medesimo *addendum* in Cesari, Pepe e Bertini.

⁵² Ter. *Eun.* 410-415: «Tutti erano buoni solo a invidiarmi e ad azzannarmi di nascosto. Eh, ma io me ne fregavo di loro, (per il modo in cui lo facevano). Mi invidiavano da crepare quelli. Dei tanti, soprattutto uno, proprio colui al quale il re aveva affidato l'importante comando dei terribili elefanti indiani, mi portava una invidia esagerata. Una volta, che è stato più seccante del solito, gli ho detto: "Per carità, Stratone, è per questo che sei così bestiale: perché hai il comando degli elefanti?"».

⁵³ Così traducono rispettivamente Bergalli e Forteguerrri: «Mi portavano invidia tutti, e dietro / Le mie spalle mi davano di becco; / E perché io non gli stimava un fico, / Si rodevan di rabbia. Eravene uno / Fra gli altri astievolissimo, a cui dato / Aveva il Re la sopra intendenza / Degl'indici Elefanti: ora costui, / Ch'erasi fatto importabile, io dissi: / Stratone, di su un poco, sei tu forse / Montato in alterezza, perché tieni / Delle bestie il comando?»; «Allor tutti d'accordo / Presemi a invidiar, e di nascosto / A lacerarmi, ed io a non curarli, / Perché più si morivan dalla rabbia; / Nulladimeno un certo tal, che il Rege / Custode dichiarò degli Elefanti, / M'avea assai più, che ciascuno a noia. / Ora a me questi mentre è più molesto / Io dissi olà Soldato, tu sei dunque / Fiero così, perché alle belve imperi?». Parimenti Cesari, Pepe e Bertini non riescono a rispettare l'uso dell'infinito, adottato nella battuta da Terenzio.

⁵⁴ Optando per questa traduzione, Alfieri si allontana, in parte, dalla lingua terenziana: egli tenta di perseguire, 'stressando' il verso e aggiungendo una figura etimologica - ossia 'bestial', in luogo di *ferox*, e 'bestia' -, un fine parodico, come nota Scotto D'ANIELLO 2013, 162. Il termine 'livore', introdotto *ex novo*, è una forma dotta, preceduta dall'espressione popolare e proverbiale «né un fico pure a prezzarli» (ivi, 155). Dal *Vocabolario universale italiano*, vol. 5, 424, stampato nel 1835, leggo che l'espressione 'non prezzare fico alcuno' ha il significato 'non stimare affatto, disprezzare'. Alfieri riutilizzerà questo 'modo di dire' nelle sue commedie: *I troppi*, II, 6 («non li stima un fico»); *L'Antidoto*, IV, 6 («Non lo stimo il parer vostro un fico»).

⁵⁵ Ter. *Eun.* 417: «Si è ammutolito, all'istante».

⁵⁶ Traducono rispettivamente: «Perdette / Subito la favella» e «Si fe muto a un tratto». «Rimase di sasso» e «Non fiatò» sono le versioni di Cesari e Pepe, che, parimenti ai 'predecessori', non fanno accenno a questo 'colpo'.

⁵⁷ Ter. *Eun.* 416-417: *Pulchre mehercle dictum et sapienter. Papae / iugularas hominem. Quid ille?* [«Per Ercole, bella battuta. Capperi, lo hai quasi sgozzato. E lui, che ha detto?»].

⁵⁸ Lo stesso Terenzio, facendo parlare il suo *miles*, ricorda che *risu omnes qui aderant emoriri* (Ter. *Eun.* 432).

⁵⁹ Ter. *Eun.* 433. L'intera battuta pronunciata da Trasone è la seguente (431-433): *Perditus. / Risu omnes qui aderant emoriri; denique / metuebant omnes iam me*. [«Letteralmente distrutto: tutti coloro che erano presenti si misero a ridere a crepapelle. Insomma, tutti, da allora, hanno iniziato ad aver il timore di me per queste mie battute»]. In Bergalli si legge: «Restò / Di stucco. E gli altri, ch'erano presenti / Scoppiavan dalle risa, Alfine ognuno / Temea del fatto mio»; Forteguerrri traduce: «Si perse, e si moria ciascun dal riso, / Tal che tutti di me preser timore». Neppure Cesari e Pepe, nell'Ottocento, e, Bertini, nel

Novecento, faranno riferimento a questi 'motti'.

⁶⁰ Ter. *Eun.* 452-453: «È ridicolo ciò che dici! È perché tu non ti eri proprio messo a pensare; altrimenti, proprio tu, Trasone, avresti trovato questa stessa soluzione e anche di meglio».

⁶¹ In Bergalli non c'è questa integrazione, né si riscontra in Forteguerrri (così come non è attestata nelle tre versioni successive tenute in considerazione), come dimostrano le rispettive versioni: «Oh, siete grazioso! ei non / Vi venne, perché punto non ci avrete / Badato; che del resto, il mio Trasone, / Quanto meglio trovato voi l'avreste»; «Perché non ci pensasti, che del resto, / O quanto meglio l'avresti trovato / Da per te stesso colla tua gran mente!».

⁶² Ter. *Eun.* 459.

⁶³ Bergalli traduce: «Dunque portianci a tavola»; Forteguerrri, non apportando alcuna consistente modifica, rende in tal modo la battuta «Andiamo dunque a cena». Dopo l'esperienza settecentesca, anche Cesari e Pepe, ricorrendo rispettivamente alle versioni «Su dunque: a cenare, che badi?» e «Dunque, andiamo a cena», non agiscono sul testo, modificandolo e creando maggior enfasi.

⁶⁴ Su questa sua natura 'disumana' farà ulteriormente leva Terenzio, allorché metterà in bocca a Parmenone questa battuta rivolta a Gnatone: *e flamma petere te cibum posse arbitror* (Ter. *Eun.* 491) [«Penso proprio che ti ridurresti a strappare il cibo al morto, mentre brucia sul rogo»]. 'En passant', va detto che tale modo di dire, così incisivo, 'farà scuola' [prima di Terenzio, solo Plauto (Pseud. 361) parla del *bustiraptus*, ossia colui che saccheggia le tombe e i roghi funebri] e verrà riutilizzato, pur con *variatio*, da autori successivi a Terenzio. Tra gli altri, sarà utile prendere in considerazione i versi di Lucilio (Lucil. 26, 77), noti, per tradizione indiretta, grazie a Nonio Marcello (Non. 2, 539). Nel frammento di questa satira, la forma del motto è lievemente modificata: *mordicus petere aurum ex flamma expediat, e caeno cibum*. Pur rimaneggiando la sintassi e rimescolando gli elementi della frase, evidentemente si può notare un contatto tra i versi di Terenzio e quelli di Lucilio; o, per meglio dire, quest'ultimo prende a modello il commediografo. Il proverbio sarà riutilizzato in Catul. 59, 2-3 e, secondo Tromaras (1994, 187), si può riscontrare un'eco anche in Tibull. 1, 5, 53. Su questo tema, cfr. DA COSTA RAMALHO 1959-1960.

⁶⁵ Ter. *Eun.* 460.

⁶⁶ Ter. *Eun.* 466-467: «Per favore, per Ercole, concedimi la licenza, con tua pace, sia di consegnarle ciò che vogliamo, sia di scambiare qualche parola con lei».

⁶⁷ Questa la traduzione dell'intera battuta proposta da Bergalli: «Priegovi / In grazia, s'egli in dispiacer non vi è; / Che ci lasciate presentar qui a Taida / Non so che, e trattar seco, a dirle quattro / Parole». Forteguerrri, come i traduttori successivi (Cesari, Pepe e Bertini), non è in grado di cogliere appieno l'artificio retorico sotteso a questo intervento: «Con tua pace / Bramo di dar ciò, che si vuole a questa, / Trattar seco, e parlarle».

⁶⁸ L'intera battuta è così in Alfieri: «In grazia, con tua pace, a noi pure anche / Lecito sia il parlare, il patteggiare, / E il regalarle quel che parci e piace».

⁶⁹ Sulla figura dell'eunuco nell'omonima commedia terenziana, cfr. Dessan 1995.

⁷⁰ Ter. *Eun.* 474: *Ita me di ament, honestust*. [«Così gli dèi mi proteggano, se è bello»]. Alfieri, eliminando l'invocazione iniziale, traduce: «Oh bello! bello, in vero».

⁷¹ Mentre Bergalli e Forteguerrri propendo per una traduzione che si allontana dall'aggettivo 'bello', ossia «di aria assai leggiadra» e «vago», Cesari, Pepe e Bertini esaltano anche loro la bellezza dell'eunuco.

⁷² Ter. *Eun.* 479: «Io, quell'eunuco, se necessario, se non mi sono ubriacato...». Così recita l'intera battuta in Alfieri: «Io, benché casto, a un mio bisogno, forse...».

⁷³ Mentre la battuta è censurata, quindi, eliminata in Cesari, Bergalli traduce: «Penso, che quell'Eunuco fosse buono / Più tosto ad altro, se vi si badasse»; Forteguerrri non si discosta molto con la sua versione: «Io a quell'Eunuco certo in un bisogno, / Quantunque sobrio io sia...».

⁷⁴ Ter. *Eun.* 475-478: *Quid tu ais, Gnatho? / Numquid habes quod contemnas? Quid tu autem, Thraso? / Tacent: satis laudant. Fac periculum in litteris, / fac in palaestra, in musicis: quae liberum / scire aequomst adolescentem, sollertem dabo*. [«E tu che ne pensi, Gnatone? Per caso anche in questo trovi qualcosa da sminuire? E tu, a tua volta, Trasone? Zitti, beh, vuol dire che apprezzano,

eccome! Mettilo alla prova nelle lettere, negli esercizi fisici, nella musica: tutte cose che è giusto che un giovinetto di nascita libera sappia e in queste io ti garantisco che è l'arte fatta persona»].

⁷⁵ Né in Bergalli («Che ne di tu, Gnatone? trovi cosa / Da sputarvi bottoni? E voi, Trasone, / Dite, che ve ne par? Eglino stanno / Cheti, chi tace conferma. Di lui / Fàtene saggio nelle belle lettere, / Nell'armi, nella musica. Io vel do / Valente in tutto ciò, che si appartiene / A qual si voglia nobil giovinetto»), né in Forteguerrri (Che ne di tu Gnatone! hai da ridere / Nulla sovra costui? e tu Trasone? / Stan zitti col tacergli dan gran lode. / Ma se volete ancor d'esso far prova / Nelle lettere, ovvero nella musica, / O pur nella Palestra, e in ogni cosa, / Che saper debba un giovane ben nato, / Lo troverete a meraviglia istrutto») c'è il ricorso al termine 'arte' per descrivere le attività svolte dall'eunuco (così sarà anche in Cesari, Pepe e Bertini).

⁷⁶ Così Alfieri traduce l'intera battuta: «Che ne di' tu, Gnatòne? hai tu che apporvi? / E tu, Trasòne? – E' taccionsi: gran laude! – / E ponlo a prova, o in lettere, o in palestra, / O vogli anco nel canto; tel do sperto / In quante nobili arti a giovinetto / Ingenuo stian bene».

⁷⁷ Senza dubbio, Alfieri possiede tale edizione, come dimostrato dagli esemplari attestati nella sua biblioteca. A tal proposito, fondamentale è lo studio condotto da Scotto D'ANIELLO 2011: *Un comico di ascendenza classica. Alfieri traduttore di Terenzio e un suo modello, Niccolò Forteguerrri*. In questo contributo è chiarito che nel catalogo dei libri allestito dal segretario di Alfieri, Giovanni Viviani, nel 1783 è già indicato «il Terenzio' in folio tradotto dal Forteguerrri». Essendo stato abbandonato questo esemplare a Parigi durante la fuga del 1792, Alfieri acquistò due anni dopo, a Firenze, un'altra edizione (*Le commedie di Publio Terenzio tradotte in versi sciolti da Niccolò Forteguerrri, col testo latino di riscontro*, in Venezia, appresso Simone Occhi, 1748). Che Alfieri, talora, abbia tenuto conto di questa traduzione è altresì dimostrato dal fatto che ci sia sul foglio interno della copertina una tabella, in cui pone a confronto il numero dei versi latini con i propri e con quelli del Forteguerrri - riuscirà a riportare, pur sbagliando il computo, solo il numero dei versi dell'*Andria*. E, probabilmente, nel tentativo di gareggiare in brevità con l'altro 'traduttore', trae spunti da questa versione precedente (Scotto d'Aniello - a cui rimando per un ulteriore approfondimento, dopo aver attinto questo notizie - propone una ricca esemplificazione, ponendo a confronto i versi di Terenzio, Forteguerrri e Alfieri). L'esemplare oggi è conservato Montpellier, con segnatura Montp. 32988.

⁷⁸ Tale rigore filologico emerge dallo studio di SENSI 2005, 120, laddove sostiene che «la precisione di Alfieri abbia base filologica».

⁷⁹ Questo è quanto si legge in una lettera dell'abate Tommaso Valperga di Caluso, scritta il 5 agosto 1794, in risposta ad una richiesta di Alfieri: «Per buona sorte mi son trovato in Torino [...] quando è giunta la vostra del '28, onde, senza il menomo ritardo, vi servo della spedizione di tutti e quattro i libri della noterella acchiusa nella vostra, essendo essi del tutto quali voi richiedete. Il Terenzio del Westerhovie [...] non è veramente delle migliori e più compita edizione, [...] parimenti di *Hagae Comitum*, ma del 1726, colle osservazioni anche Lindenbruchio [...] tengo per certo che sia anche quella del 32 e per il testo e per i commenti migliore [...]. Vi è un'altra edizione di Terenzio, di cui un critico grammatico latinista non può fare a meno, ed è quella di Benteio *Cantabrigiae*, 1726, in -4°, ripetuta in Amster. 1727, dal Westerhovie, che vi ha aggiunto il suo indice però non così ridondante, e conformato al testo di Benteio, che spesso è diverso» (cfr. ALFIERI 1861, 491).

⁸⁰ Tutte le edizioni di Terenzio, così come degli altri autori classici, sono registrate da Domenici 2013.

⁸¹ Questa è l'unica edizione (PUBLII TERENTII AFRI, *Comoediae*, Typis Johannis Baskerville, Birminghamiae, MDCCLXXII), tra le quindici, conservata a Firenze, presso la Biblioteca Laurenziana, con segnatura Ms. Laur. Alf. 33.

⁸² Attingo le informazioni dalla «Descrizione dei manoscritti» che apre l'edizione critica delle traduzioni di Terenzio realizzate da Alfieri. Cfr. ALFIERI 1984, XI-XXIV. Tale edizione contiene la «traduzione autografa di Vittorio Alfieri nel margine laterale esterno delle pagine» e le date estreme delle traduzioni, ossia «22 giugno 1790» e «10 ottobre 1973».

⁸³ *Publii Terentii Carthaginiensis Afri Comoediae sex, post optimas editiones emendatae. Accedunt Aelii Donati commentarius integer. Cum selectis variorum notis, tum castigatis, tum multo auctoribus, quam ante hac. Indices,*

tertia fere parte locuplentiones. Accurante Corn. Schrevelio. Lugd. Batavorum Apud Franciscum Hackium 1657, in 8°, oggi a Montpellier, acquistata nel 1790 a Parigi.

⁸⁴ A proposito di questo confronto intrapreso da Alfieri, così riflette ancora Scotto d'Aniello 2011, 167: «La stessa voglia di primeggiare, probabilmente, indusse il poeta di Asti, prima di intraprendere la versione di Terenzio, ad un lavoro di documentazione e confronto con i traduttori precedenti, per poi, alla fine, poter affermare la superiorità della propria traduzione [...]».

⁸⁵ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 395: «*EST ISTUC DATUM* è stato concesso dalla volontà del fato, come “non potrò, e sia pure, tenerlo lontano dai regni latini” (Verg. *Aen.* 7, 313)».

⁸⁶ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 420: *QVO PACTO RHODIVM TETIGERIM luserim* (prendersi gioco), *fatigaverim* (canzonare, importunare). Infatti *tangere* tra molti significati ha anche questo.

⁸⁷ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 456: *ECQVID NOS AMAS* *ecquid aliquantumne significat, et ideo illa plurimum recitat. Cicero in Catilinam* quid est? *Ecquid attendis? Ecquid animaduertis horum silentium?*. [«*ECQVID NOS AMAS* *ecquid* significa non un po' e perciò lei risponde *plurimum*. Cicerone: “Che c'è? Che altro attendi? Non t'accorgi del silenzio dei presenti” (Cic. *Catil.* 1, 20, 11)»].

⁸⁸ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 394: «*HOC PROVISIO VT VBI TEMPVSSIET* una terza persona entra in scena, ma parla a parte, tra sé e sé».

⁸⁹ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 431: «*AT TE DI PERDANT* a sorpresa, Parmenone non parla con il suo interlocutore, ma di lui, senza che ascolti».

⁹⁰ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 430: *DOLET DICTVM IMPRVIDENTI ADVLESCENTI ET LIBERO* E vedi come il parassita si indigna in questo senso, quando dice sopra *iugularas, qui dolet dictum*.

⁹¹ Trasone ricorre agli infiniti già nella prima battuta di questa scena - ...*Magnas vero agere gratias Thais mihi?* (Ter. *Eun.* 395) - ed è, quindi, quasi un 'tic' linguistico. In questo frangente, si riscontra un uso raro dell'infinito storico in un'interrogativa, presente anche in Petr. 62, 80, come annota BARSBY 1999, 150. Calboli (1991, 623ss.) chiarisce che in Petronio si tratta senza dubbio di un'interrogativa retorica; nel caso di Terenzio, Trasone «aspetta la risposta del parassita quasi sapendo che essa non può essere altro che positiva» (per la precisione, questa è la tesi avanzata da Dressler e richiamata da CALBOLI 1991, 623). Quest'ultimo sostiene che *magnas agere gratias* sia stato scelto *ad hoc* per l'inizio della scena e si tratti di un'interrogativa, come dimostrato dalle domande successive poste dal *miles*. Questo infinito è espressione «dell'emozione e della tensione», non della violenza e della natura impetuosa del *miles*; in ogni caso, il suo uso contribuisce a forgiare un «carattere di sicurezza e ufficialità» per un *miles gloriosus*. Elio Donato, in maniera molto simile ai vv. 410-415, così commenta: *AGERE plus sonat infinitus modus finito*.

⁹² Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 417: «*MVTVS ILICO* questo è sciocco, come se avesse detto *statim nihil*. Correttamente, avrebbe dovuto dire *ex illo mutus fuit* («per quello divenne muto»). Di questo genere è tacere *festinat* (si affretta a tacere)».

⁹³ «Characters in Terence's plays pay attention to their use of language depending on their interlocutors» (KARAKASIS 2005, 6). Già Donato mette in rilievo la capacità delle 'maschere' di adottare un comportamento e un linguaggio confacenti alla propria natura e, al contempo, all'indole dei personaggi con i quali interloquiscono: ognuno usa una *oratio accommodata*, a voler riutilizzare la glossa del 'grammaticus' (Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 454). Questa 'iunctura' rientra nel linguaggio tecnico della retorica, stando alle parole di Cicerone: [...] *hoc enim est proprium oratoris, quod saepe iam dixi, oratio gravis et ornata et hominum sensibus ac mentibus accommodata*. (Cic. *de orat.* 1, 54) [«[...] Infatti, come spesso ho detto, ciò che si addice particolarmente all'oratore è un discorso efficace, elegante, adatto ai sentimenti e all'intelligenza degli uomini»]. [trad. it. a cura di G. Norcio]

⁹⁴ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 415: «*IUGULARAS HOMINEM* allude bene al mestiere di soldato con il dire *iugularas*, non *occideras*, come se avesse usato una spada, non le parole».

⁹⁵ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 433: «*METVEBANT OMNES IAM ME* che dicessi a qualcuno *lepus tute es et pulpamentum quaeris? o cone es ferox, quia habes imperium in beluas?*».

⁹⁶ Aelius Donatus *a d'Ter. Eun.* 466-467: «*PACE QVOD FIAT TVA pace o gratia o voluntate*. Manca *cum*. E parla così come se, con tutte queste parole, dichiarasse guerra».

⁹⁷ Aelius Donatus *a d'Ter. Eun.* 466-467: «<*CONVENIRE ET COLLOQVI*> come è solito dirsi verso il nemico. Sallustio “quelle (città) che non avessero adempiuto agli obblighi pattuiti nel trattato” (*Hist. fr. inc.* 24 M) e in un altro luogo “Essendo stato concesso l’abboccamento ai soldati contro il parere di lui, alcuni si lasciarono corrompere e l’esercito fu consegnato a Silla” (*Sall. Hist.* 1 fr 91 M)».

⁹⁸ Aelius Donatus *a d'Ter. Eun.* 460: «*EX HOMINE HVNC NATVM DICAS* Parmenone giustamente critica i due uomini; rimprovera l’uno per il dono, l’altro mostra la cena come un favore, così come se ci si dovesse precipitare a quella cena. Infatti questo significa *quid stas?* come se dicesse *quid restas?*, come se gli volesse mettere fretta».

⁹⁹ Aelius Donatus *a d'Ter. Eun.* 474: *ITA ME DI AMENT HONESTVS EST* *iuravit ideo, ut non amore Phaedriae, sed ueritate cogi ad laudandum uideatur coram milite. HONESTVS EST pulcher. Vergilius et laetos oculis afflarat honores.* [«*ITA ME DI AMENT HONESTVS EST* perciò lei giura che, non per amore di Fedria, ma per la verità, sembra che venga costretta a lodare davanti al soldato. *HONESTVS EST* bello. Virgilio “spirava dagli occhi liete bellezze” (*Verg. Aen.* 1, 591)»].

¹⁰⁰ Aelius Donatus *ad Ter. Eun.* 479: «[...] Ma subito, stupidamente, il soldato insulta l’eunuco stesso, così che può ferire l’amica; poi, dicendo ciò, testimonia la bellezza di questo dono».

¹⁰¹ Aelius Donatus *a d'Ter. Eun.* 478: «*QVAE LIBEROS SCIRE AEQVVM EST* i bambini liberi venivano istruiti con queste arti. Ed è la figura dell’ellissi; manca *his*».

¹⁰² Il riferimento è all’analisi minuziosa intrapresa da BRUGNOLI 1996, 51-52.

¹⁰³ *Sall. Cat.* 5, 6. La traduzione proposta da Alfieri è la seguente: «Costui, dopo la tirannide di Silla, invaso da sfrenatissima voglia di soggettarsi la repubblica [...]».

¹⁰⁴ La citazione è tratta da BRUGNOLI 1996, 51-52. L’edizione in questione è *C. Sallustii Crispi, Operae quae extant omnia; cum selectissimis variorum observationibus et accurata recensione Antonii Tysii. Editio secunda*, Lugduni Batavorum, apud F. Hackium, 1659, citata anche in Domenici 2013, 551. Secondo la prospettiva di Brugnoli, Alfieri può aver accolto il commento, influenzato dall’ideologia [...] libertaria e antitirannica». A voler essere più precisi, nel commento di Thysius sono rievocati i termini ‘dictator’ e ‘dictatura’.

¹⁰⁵ Altri casi sono dimostrati da S. Casini in A. BRUNI – R. TURCHI 2004, 271.

¹⁰⁶ *Sall. Cat.* 15, 4-5.

¹⁰⁷ DONI 1980, 24. La studiosa riporta anche la nota del Farnabio, che commenta l’aggettivo *exanguis* in questi termini: *Pallidus. Nam cum est vultu sanguis effugerit, pallor voltumque occupat.*

¹⁰⁸ L’edizione oggetto di interesse, attestata, stando allo studio di Domenici 2013, 561, nella biblioteca di Alfieri (nota di possesso: «Vittorio Alfieri / Firenze 1776»), è la seguente: *L. Annaei Senecae Tragoediae cum notis Th. Farnabii.* – Amsterdam. Apud I. Blaeu, 1665, 12°.

¹⁰⁹ Secondo quanto leggo in CAMERINO 1999b, 317, l’edizione del Gronovio è quella del 1728 (è registrata ancora da Domenici 2013, 564): *L. Annaei Senecae Tragoediae cum notis integris Johannis Federici Gronovi* [...] – Delphis, apud H. Beman, 1728, 4°.

¹¹⁰ Domenici 2002, 454: «Soprattutto nelle prime tragedie le postille alfieriane sono per la maggior parte esplicative; viene introdotto un sinonimo, chiarita una parentela, spiegato un verso particolarmente conciso con una perifrasi a volte ripresa dal Farnabio o Gronovio o Giusto Lipsio, in una parola dal filologo che commenta e interpreta il testo nelle edizioni che Alfieri ha sottomano».

¹¹¹ Ivi, 455: «La postilla *Ironice hoc ait* scritta accanto all’asserzione di Edipo *occidi patrem / sed matrem* (*Sen. Phoen.* 261-262) è senz’altro ripresa dalla nota *Ironice* del Farnabio ma viene enfatizzata retoricamente nella traduzione alfieriana: “uccisi il padre, è ver, ma chi la Madre al par d’Edipo amò?”. Relativamente alla *Medea*, nella fattispecie, nei versi in cui la donna è preda del suo furore omicida, Domenici, a conferma del rapporto Alfieri-Farnabio, sostiene che «sono note troppo debitorie nei confronti del Farnabio» (cfr. ivi, 457). Sempre la DOMENICI 2013, 563, cita altri casi analoghi.

¹¹² Sen. *Med.* 520. Per completezza, Alfieri traduce: «Al mio voler sempre asservii fortuna».

¹¹³ Domenici 2002, 456.

¹¹⁴ Ph. *Quis me dolori reddit atque aestus graves / reponit animo?* (Sen. *Phaedr.* 589). Secondo la Domenici (ivi, 468), laddove Alfieri, accanto al nome del personaggio della *nutrix* (Sen. *Phaedr.* 267), annota *seu lena: haec persona quae parum sibi constat, non ex uno in altero actu, sed in eadem scena* ha probabilmente avuto presente la nota del Farnabio: *Victa anus se ad lenoniam convertit, ut alumnae viate parcat*.

¹¹⁵ È ancora Domenici (2002, 470) a individuare tale corrispondenza.

¹¹⁶ PERDICHIZZI 2015, 15.

¹¹⁷ Anche Albini (1903, 262) sottolinea questa particolare premura del Nostro: «[...] dove anzi a onor dell'Alfieri è a notare il rispetto che si proponeva del testo e la cura che aveva di scegliere l'edizione».

¹¹⁸ Alfieri raggiungerà una forma intermedia - per dirla con le parole di Rando (2006, 420), «conciliativa» -, che porterà come risultato ciò che Alfonso Traina, relativamente alle traduzioni senecane dell'Astigiano, definisce la «bella fedele» (cfr. TRAINA 2004, 12). Tale definizione sembra conforme alle parole dello stesso Alfieri, in quanto, nella *Prefazione del traduttore* del 1793, egli propende per una traduzione «che dal testo si verrà meno a scostare, senza pure aver faccia di servilità». Utile il contributo di A. BRUNI - R. TURCHI 2004 sulle 'teorie' della traduzione nel Settecento, italiano e francese.

¹¹⁹ L'Astigiano può aver deciso di acquistare delle edizioni con commenti, avendo accolto 'suggerimenti' presenti in alcuni cataloghi in suo possesso oppure apprendendo questa 'lezione' direttamente da Batteux. Il 'collante' tra i due intellettuali del Settecento e quindi le loro 'teorie' della traduzione potrebbe essere Luisa Stolberg, contessa d'Albany. La nobildonna, nel suo salotto del Lungarno, avrebbe accolto come intellettuale di spicco Batteux; d'altro canto, noto è l'amore che lega Alfieri alla contessa, la sua 'Psipsia'. Per quanto concerne i cataloghi, invece, il riferimento è al catalogo di Edward Harwood, ossia una raccolta che segnala le migliori edizioni dei testi greci e latini. L'opera in questione, *A view of the various editions of the Greek and Roman Classics, with remarks* (London, 1775), secondo l'ipotesi di W. J. Van Neck (il saggio in questione è in PLACELLA 2008, 77-83), è posseduta da Alfieri, pur non essendo registrata nei cataloghi precedenti e nelle biblioteche. Tale ipotesi parte dal presupposto che il Nostro abbia spesso riportato sui fogli sciolti un nome - Arwood, appunto - associato ai suggerimenti che tale studioso inglese dà circa le edizioni da utilizzare. Probabilmente egli è in possesso della traduzione italiana di Matteo Pinelli, edita nel 1780. Se le attestazioni del nome di Harwood appaiono a partire da 1795 e questa data si può acquisire come un *terminus post quem*, nulla vieta di pensare che la possedesse già prima o avesse in dotazione altri cataloghi, che, al pari di questo, non sono registrati con gli altri libri. In questo studio, si ricorda altresì che la seconda edizione italiana del 1793 è registrata nel catalogo della biblioteca a partire dal 1795. Ai dati riportati da Van Neck, infatti, si aggiunga la notizia che, nella lettera dell'abate Tommaso Valperga di Caluso - quella già rievocata relativamente all'acquisto dell'edizioni terenziane -, c'è anche un suggerimento relativo all'uso di questo catalogo: «Per la notizia delle edizioni, non so se conosciate *Prospetto di varie edizioni degli autori classici greci e latini* dell'Arwood, corretto e accresciuto da Matteo Pinelli, *Rhagusii* 1787, in -8°. Benchè l'Arvod assai magistralmente asserisca spesso intorno la correttezza e scorrettezza de' testi, che dice aver egli stesso letti, alcuna lode o condanna, che mi sarebbe facile dimostrare ingiusta, sul totale però il suo Prospetto è, per chi compra libri, utilissimo; e se non l'avete, penso che potrete facilmente costì vederlo presso a qualche librario». Secondo DOMENICI 2013, XI, dopo il 1793, in seguito alla perdita di molti libri, «si procura i cataloghi dei più importanti librai del tempo, sia italiani [...] che stranieri».

¹²⁰ Il testo in questione è, come puntualizza Masoero - SENSI 1984, 484, il Ms. Laurenziano «Alfieri» 32, 240. Alfieri elabora questa postilla, trovandosi in difficoltà di fronte alla traduzione del verso aristofaneo τ□ ν περ□ τ□ ν κρε□ ν (v. 193). Al contempo, la dichiarazione può essere una 'prova' del metodo che egli applica in fase di traduzione (quella della commedia aristofanea risale solo al 18 maggio 1801, pur avendo già letto il testo per due volte, nel 1796 e nel 1797 (cfr. Domenici 2013, 261).

¹²¹ *Publii Terentii Carthaginiensis Afri Comoediae sex, post optimas editiones emendatae. Accedunt Aelii Donati commentarius integer. Cum selectis variorum notis, tum castigatis, tum multo auctoribus, quam ante hac. Indices, tertia fere parte locupletiores.* Accurante Corn. Schrevelio. Lugd. Batavorum Apud Franciscum Hackium 1657, in 8°, oggi a Montpellier, acquistata nel 1790 a Parigi.

¹²² *Pub. Terentii Comoediae sex, ex recensione Heinsiana*, ex officina Elzeviriana, Lugd. Batavorum 1635, conservata a Montpellier, con segnatura L178RES.

¹²³ *Pub. Terentii Comoediae sex, ex recensione Heinsiana*, Amstelodami, typis L. Elzevirii, sumptibus Societatis, 1651; *Publ. Terentii Comoediae VI, cum notis Th. Farnabii & M. C. Is. F.* - Patavii, apud I. Manfrè, 1712; *Il Terenzio latino, comentato in lingua toscana, e ridotto a sua vera latinità, da Giovanni Fabrini da Fighine Fiorentino* [...] - In Venetia, appresso gli Heredi di M. Sessa, 1580. Come dimostrato da Domenici 2013, 586-589, queste edizioni contengono note di possesso apposte di proprio pugno dall'Astigiano, nel corso del 1797.

¹²⁴ Ivi, 17. Traina (2004, 10) ha rivolto la sua attenzione alle postille di Alfieri alle tragedie senecane e alla loro eventuale dipendenza dai commenti a disposizione nella biblioteca del 'traduttore'. Pur essendo certo che i commenti non siano «coincidenti del tutto con nessuna delle principali edizioni senecane allora disponibili», ammette l'affinità con i commenti di un'altra edizione, quella del Gronovio (J. F. Gronov, Lugduni Batavorum 1661/ Amstelodami 1662).

¹²⁵ Alfieri (2004, 253) così descrive l'attività del traduttore, ripensando all'intenso lavoro svolto in particolar modo sulle opere di Sallustio.

¹²⁶ *Andriam istam, et quinque alias Terentii Comoedias sexto fere ab hinc anno jam totas vertebam et tamen (heu pudor) legeram nunquam. Nunc vero una cum Aristophane et Plauto promiscue Terentium lectitans, concinnum, per elegantem, et in Fabulae nexu ingeniosissimum invenio: sed in personis formandis, et in salibus, aliquantulum frigidus mihi videtur.* [«Traducevo già da sei anni questa *Andria* e tutte le altre cinque commedie di Terenzio e tuttavia (che vergogna!) non le avevo mai lette. Ora, invece, leggendo attentamente (le commedie di) Terenzio, alternandole con una di Aristofane e una di Plauto, lo trovo armonioso, molto elegante e intelligente nell'intreccio della *fabula*: ma nella caratterizzazione dei personaggi e nelle battute a me sembra un po' freddo». La glossa è datata al 15 gennaio 1797.

¹²⁷ «Eccone un altro. Non capisco che cosa stia dicendo a proposito dell'amore: che vecchio sventurato sono! Questo è davvero un tipo che se si innamora, diresti che quell'altro è stato un scherzo, in confronto a ciò che la sua frenesia provocherà».

¹²⁸ Il comparativo *calidior* che regge *ingenio* è 'iunctura' inusitata nella letteratura latina, a tal punto che non è attestata nei testi dell'età arcaica e classica. Non per questo si deve pensare a un errore di copiatura nei codici: la *lectio* in questione trova la sua legittimazione in un'opera coeva a Donato, il *De physiognomonia liber*. È questo un trattato anonimo il cui obiettivo sarà stato quello di insegnare «il significato delle varie indicazioni derivate dalle singole parti del corpo», per «interpretare e associare i segni e capire il carattere delle persone». L'autore anonimo sostiene di aver avuto tra le mani altri scritti del medico Losso, del filosofo Aristotele e del retore Palemone, dai quali ha attinto per poter elaborare un trattato sulla fisiognomica. La data è incerta: si potrebbe collocare nel IV sec. d.C. e attribuirlo a un medico pagano, intenzionato «a scrivere un manuale con precise indicazioni» (questa e le altre citazioni sono tratte da Raina 1993, 46ss.). Ci sono tre *loci* – solo questi tre in tutta la letteratura latina a noi nota – in cui sono attestati in 'iunctura' *calidus* e *ingenium*, variamente declinati, concordati tra loro o semplicemente associati, nell'intento di interpretare – senza dubbio in due dei tre casi – i segni fisici dell'amore. L'anonimo, cominciando dalla testa, descrive i peli – capelli, sopracciglia e ciglia – che sono i *certiora signa* per conoscere la natura umana. Dopo aver descritto altre tipologie di capelli, così spiega: *Capilli densi et vasti iuxta tempora et circa aures calidum et libidinosum ingenium manifestat.* [«I capelli folti e grossi vicino alle tempie e attorno alle orecchie denunciano uno spirito caldo e amante dei piaceri sessuali». [trad. ita. a cura di G. Raina]. *L'ingenium – le caractère inné, naturelle* - è, in questo 'tipo', volto al desiderio erotico e caldo, proprio come nel commento di Donato, dove Cherea è «più caldo nella natura», essendo *amator*. *Qui amoribus est deditus ita intelligitur:*

colui che si dà agli amori *memor esse debet, ingeniosus, calidus, oculos habere prope lacrimantes et prope pallidos*. [«[...] deve avere memoria, intelligenza, ardore e occhi pressocchè lacrimosi e giallastri»]. Anche in tal caso, muovendosi nell'ambito erotico, fa uso di *ingeniosus* - attributo in questo caso - e di *calidus*. In altre parole, Elio Donato può avere avuto contatti con questo tipo di produzione - peraltro coeva - da cui sembra ereditare la terminologia.

¹²⁹ «*ILLVM ALTERVM PRAEVT HVIVS RABIES prae* significa 'dal confronto'. Dunque dice giustamente *praeut*, ed è un'unica parola. L'ordine è *praeut illa sunt, <quae>huius rabies dabit*. Fa bene a dire *dabit* come se nascesse da una cosa violenta, come *dabit ille ruinam arboribus* (Verg. *Aen.* 12, 453). *PRAEVT HVIVS RABIES* qui, da una parte, c'è una caratterizzazione del personaggio di Cherea, che, per le sue maniere, il servo ipotizza che possa essere più ardente in amore, non appena comincia ad amare. *ILLVM ALTERVM PRAEVT HVIVS RABIES QVAE DABIT* e qui viene mostrato Cherea mosso già da tempo verso le cose dell'amore. E il poeta fa molta attenzione che non sembri incredibile che un ragazzino, che potrebbe essere portato al posto dell'eunuco, abbia disonorato così presto una vergine. Perciò si dimostra un grande esperto che attribuisce alla natura di Cherea ciò che non può attribuire all'età, così che, piuttosto *caldo nella natura* e innamorato prima dell'età, non allude al desiderio in sé, ma a un certo furore verso i desideri erotici».

¹³⁰ L'*Estratto* è compilato tra il 1776 e il 1777, anche se, come ammette Alfieri in persona, egli legge e postilla le opere di Petrarca e Dante per ben cinque volte nell'arco di quattro anni (cfr. ALFIERI 2004, 162).

¹³¹ Le citazioni sono tratte dalla dedica *Al lettore* contenuta nel Tomo primo dell'edizione *La Divina Commedia di Dante Alighieri col commento di G. Biagioli*, Parigi, dai torchi di Dondrey-Dupré, 1818. L'originale *Estratto di Dante*, «ritenuto smarrito per lunghissimo tempo, è stato ritrovato solo trent'anni fa», scrive Camerino (1999a, 73), per merito di Sergio Zoppi. «Esso – l'*Estratto* – comunque era stato anche ripreso in modo indiretto in un importante commento alla *Commedia*». Biagioli ricorda anche che Alfieri annota sul ms. degli estratti: «Si notano i versi belli per armonia, [...] o per il pensiero, o per l'espressione, o per la stravaganza». Ancora nel 1790 egli continua a 'maneggiare' questo testo, avendo aggiunto, sulla seconda carta, questa riflessione: «Se avessi il coraggio di rifare questa fatica, tutto ricopierei, senza tralasciare un'jota; convinto per esperienza, che più si impara negli errori di questo che nelle bellezze degli altri». Anche dalle pagine della *Vita* emerge che nel 1790 è impegnato nella lettura di Dante, 'inondandosi' di squarci della *Commedia* (cfr. ALFIERI 2004, 262).

¹³² Biagioli 1808, III, 208.

¹³³ Ivi, I, XLII.

¹³⁴ Nel 1802, consegnerà le traduzioni di Terenzio all'abate Tommaso Valperga di Caluso, che, nella lettera di risposta, si definirà contento per il modo in cui Alfieri intende i testi (cfr. Alfieri 1861, 527-528). Verranno pubblicate postume, dopo aver superato la censura dei revisori toscani, riportata da De Rubertis (1932, 92-93): «Il Buccelli rivide i cinque volumi successivi, dei quali il quinto e il sesto contenevano la traduzione delle commedie di Terenzio. "Queste", faceva egli notare, "nel suo originale sono assai indecenti, di modo che proponendosi ai giovani per imparare la lingua si sogliono dare corrette ed emendate. La traduzione non li toglie tali inconvenienti, che anzi ne fa meglio comparire le indecenze, e le mette a portata anco degli indotti, i quali facilmente vi ritrovano una scuola di oscenità». Erano tutte "piene sparsamente di motti indecenti e di oscenità": bastava veder nel volume quinto la commedia intitolata l'*Eunuco*, di cui la scena quinta dell'atto terzo era una scuola di iniquità». Orbene, non sarà così 'impietoso' Foscolo (si tratta ancora degli *Essay*, stando ai dati attinti da Placella 1973, 274) nei suoi confronti, osservando che «Alfieri was not quite so unfortunate in his traslation of Terence; but even there his simplicity is studied, not natural [...]». Ludovico Pepe, invece, non risparmierà affatto l'Astigiano: «Io mi credo che quella antica e ingiusta sentenza di Cesare, che nega a Terenzio la *vis comica*, abbia incominciato a parere esatta e a far fortuna dopo le traduzioni in prosa in istil comico fiorentino [...]. Nelle traduzioni in versi quando non trovate a deplorare leccature toscane, non potete consolarvi del verso. Il verso c'è, ma non davvero a dare alla traduzione quel che la prosa non può dare. La Bergalli, l'Alfieri hanno, dopo tutto, un verso costantemente trascurato [...].»

¹³⁵ Sul tema dell'*infantia militis* nella commedia plautina e terenziana, cfr. CIPRIANI 2013a, 319-332. Il 'grammaticus' Elio Donato più volte, nel suo commento esegetico, pone l'accento su questa incapacità nel parlare che è propria del soldato, 'marchiato' dall'*inertia eloquentis exprimenda* (cfr. Aelius Donatus a d'Ter. Eun. 421ss). A voler essere più precisi, secondo l'interpretazione donatiana, è una *disciplina* invalsa tra i commediografi quella di *stultas sententias ita etiam uitiosa uerba ascribere ridiculis imperitisque personis* (Aelius Donatus ad Ter. Eun. 432). [«assegnare concetti stupidi così come parole difettose a personaggi da ridicolizzare e ignoranti»] Difatti, come il *miles* terenziano fa uso di *emoriri* piuttosto che di *emori* (Ter. Eun. 432), così il Pirgopolinice plautino, come ricorda *ad hoc* Donato, dirà: *ibus denumerem stipendium* (Plauto mil. 74).

¹³⁶ Nel commento al v. 37 dell'*Eunuchus*, Donato nomina Taide tra le *malae meretrices*, insieme a Baucide: esse sono ben distinte dalle *bonae matronae*. Per una disamina della figura della *meretrix* in tutte le commedie terenziane, cfr. GILULA 1980, 142-165. In questo contributo - come ben sintetizza Calboli 1991, 607ss. - l'obiettivo è la «riduzione dell'importanza della *bona meretrix* di Donato, anche se, in sostanza, la Bacchide dell'*Hecyra* e anche la Taide dell'*Eunuchus* sono diverse dalle consuete *meretrices*, come fa dire loro Terenzio e sottolinea il commento donatiano». In realtà, un'etera, in quanto tale, non può essere *bona* o χρηστή [a quest'ultima tipologia di etera allude Plutarco (*Quaest. Conv.* 7, 8, 712), che le definisce 'buone', perché ricambiano l'amore dei clienti], anche se Taide si impegna per essere diversa dalle altre. Cfr. anche TOTOLA 2004a, 2004b.

¹³⁷ Nonostante il grande impegno profuso nella ricerca delle edizioni terenziane e nelle traduzioni delle commedie, realizzate nel corso di tre anni - alternando le commedie alla traduzione dell'*Eneide* - non sarà totalmente pago del risultato, stando alle parole che Alfieri stesso annota nella sua autobiografia: «Successivamente poi riprese caldamente, le due traduzioni che sempre camminavano di fronte, il Terenzio e l'*Eneide*, nel seguente anno '93 le portai al fine, non però limate, né perfette» (cfr. ALFIERI 2004, 271).

¹³⁸ Come spiega Placella (2012, 58), nonostante i limiti del «maligno e poco lungivedente poeta comico» - Aristofane, s'intende -, da quest'ultimo Alfieri attingerà il comico 'forte', mettendo da parte «il sorriso terenziano e goldoniano», utile solo per creare, all'occorrenza, toni 'mediocri' (cfr. anche PLACELLA 1973, 96). Dunque, per Alfieri, Terenzio è sostanzialmente modello di stile e non di lingua e, soprattutto, non gli «suggerisce l'argomento per nuove commedie» (DI BENEDETTO - PERDICHIZZI 2014, 267).

¹³⁹ Placella 1973, 158.

¹⁴⁰ 'L'ordine di Omero' è commentato da DI BENEDETTO 2013, 157-159. Anche Goethe ricorda questa 'istituzione' tutta alfieriana, ricollegata, a suo dire, alla natura aristocratica del Nostro; una natura segnata da ideali onorificenze e ordini. Sempre Di Benedetto segnala che a Montpellier sono conservate ventitré pietre dure, «sulle quali sono incisi i nomi di altrettanti poeti: sei greci (Esiodo, Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Pindaro, a cui si aggiunge Omero), sei latini (Virgilio, Orazio, Ovidio, Giovenale, Plauto, Terenzio), quattro italiani, quattro francesi (Molière, Corneille, Racine, Voltaire), due inglesi (Shakespeare e Milton) e uno portoghese (Camões)».