

I GENERI TEATRALI TEORIA E PRASSI

In principio era la *fabula*. I drammaturghi latini chiamano *fabulae* le proprie composizioni¹ e i teorici antichi usano *fabula* come *generale nomen* per riferirsi ad un dramma senza specificare se si tratti di tragedia o commedia.² Le notizie sulla prima rappresentazione teatrale a Roma, avvenuta nel 240 a.C., recitano infatti pressappoco così: *Liuius...fabulam dedit*.³ Fu appunto Livio Andronico il primo a comporre un dramma provvisto di trama, innovando rispetto alle forme teatrali allora in voga.⁴

Più delle origini, ci interessano le definizioni.⁵ Torniamo quindi a *fabula*. Inclusi in questo iperonimo sono i termini coi quali si categorizza la poesia scenica dei Romani. Eccezion fatta per atellana e mimo, discussi altrove in questo volume,⁶ essi formano di solito uno schema quadripartito. Commedia e tragedia vi si trovano infatti divise in quattro sottogeneri e i quattro poli dello schema stanno tra loro in rapporto di opposizione binaria. Si definisce quindi *fabula palliata* una commedia in cui tanto i personaggi quanto il luogo in cui si svolge l'azione si immaginano greci, mentre per una commedia ambientata in un contesto romano o italico popolato da personaggi di nome e lingua latina si parla di *fabula togata*. Allo stesso modo, l'opposizione tra *fabula cothurnata* e *fabula praetexta* distingue una tragedia di argomento greco da una tragedia di argomento romano. Oltre alle opposizioni 'orizzontali' tra *palliata/togata* e *cothurnata/pratexta* esiste una differenza 'verticale' che oppone la coppia *palliata/cothurnata* a *togata/pratexta*. Essa consiste nel fatto che commedie e tragedie di argomento greco quasi sempre riadattano un testo teatrale greco secondo un processo di traduzione interculturale colto mediante il verbo *uertere*.⁷ Al contrario, commedie e tragedie di argomento romano non traggono il proprio soggetto da un modello preesistente. Il poeta Orazio (65-8 a.C.) segnala esplicitamente questa differenza quando riconosce ai compositori di *praetextae* e *togatae* il merito di aver abbandonato "le orme dei Greci", dando risalto agli "eventi locali".⁸

¹ vd. per es. Naevio, *com.* fr. 1 *Acontizomenus fabula est prime proba* "L'*Acontizomenus* è una *fabula* davvero eccellente".

² Donato, *Excerpta de comoedia*, 6, 1. Donato (comm. a Terenzio, *Adelphoe*, 7) associa *fabula* al gr. *drama*. Mentre *drama* è legato a *drao* "compiere un'azione", *fabula* deriva da *fari* "dire" e mette in rilievo l'importanza della parola parlata nella *performance* teatrale: vd. Varrone, *La lingua latina*, 6, 55 "le *fabulae* come le tragedie e le commedie si chiamano così per via del medesimo verbo *fari*". L'accezione specifica di *fabula* nel senso di composizione per la scena ha tuttavia incoraggiato etimologie alternative: mediando materiali attinti, tra gli altri, alle opere di Suetonio (ca. 69-122 d.C.), il grammatico tardo-antico Diomede riferisce un'ipotesi di derivazione di *fabula* da *facere* "fare", giacché di una *fabula* si dice appunto che è agita, e non riferita, dagli attori (*GLK* 1, 490, 22).

³ Cicerone, *Bruto*, 73; Id., *Tuscolane*, 1, 1, 3.

⁴ Livio, 7, 2, 5-8.

⁵ Le origini del teatro a Roma e l'importanza delle rappresentazioni di opere greche in Italia sono oggetto rispettivamente dei capp. di Gregor Vogt-Spira e Bernhard Zimmermann.

⁶ vd. il cap. di Costas Panayotakis.

⁷ cfr. Bettini 2012.

⁸ Orazio, *Arte poetica*, 286-288 *uestigia Graeca/ausi deserere et celebrare domestica facta, uel qui praetextas uel qui docuere togatas*.

Come spesso accade quando si tratta di teoria, il cerchio quadra. Nella pratica, la nettezza di queste opposizioni non sempre si accorda coi testi e i frammenti superstiti. A ciò si aggiunge il fatto che la teoria antica, cui tali opposizioni rimontano, non è affatto unanime rispetto ai termini assegnati a ciascun sottogenere né rispetto alla delimitazione dei confini tra un sottogenere e l'altro. Vediamo dunque, in sintesi, le caratteristiche di ciascun sottogenere. Cominceremo con la *palliata* perché di Plauto e Terenzio possediamo opere complete, mentre per altri sottogeneri restano solo testimonianze indirette e frammenti. Fanno eccezione le tragedie di Seneca, che si possono considerare *cothurnatae*, e l'*Octavia*, che è di fatto una *praetexta*. Torneremo infine sulla questione dei generi teatrali per proporre una visione dinamica del rapporto fra teoria e prassi compositiva.

PALLIATA

Della vasta produzione di età repubblicana sono giunte fino a noi ventuno *palliatae* di Plauto, alcune delle quali incomplete, e sei di Terenzio. Ad esse vanno aggiunti i frammenti di Livio Andronico, Nevio, Ennio,⁹ Plauto stesso, Trabea e Atilio, apprezzati da Varrone per il loro talento nella rappresentazione delle emozioni,¹⁰ Licinio Imbrice, Cecilio Stazio, il maggior commediografo della generazione intermedia tra Plauto e Terenzio, Lusio Lanuvino e Sesto Turpilio.¹¹ In età repubblicana, un certo Volcacio Sedigito stilò in versi una classifica dei migliori dieci autori di *palliatae*, mettendo al primo posto Cecilio Stazio e all'ultimo Ennio, solo in virtù della sua antichità.¹²

I termini che definiscono i generi teatrali sono, come si è visto, aggettivi riferiti al sostantivo *fabula*. Essi denotano il capo di abbigliamento che permette la contestualizzazione del dramma. Come testimonia per primo Varrone, la *palliata* deve il proprio nome al *pallium*, il mantello indossato tipicamente dai Greci.¹³ La finzione scenica fissa infatti l'ambientazione della vicenda in un contesto ellenofono.¹⁴ I commediografi sono consapevoli della convenzionalità di tale finzione: nel prologo dei *Menaechmi*, l'attore nota come i poeti tendano a preferire una ambientazione ateniese affinché il dramma appaia "più greco", una tendenza da cui Plauto ha in questo caso deviato dando alla trama una tinta siciliana anziché attica e ambientando le vicende a Epidamno, in Illiria.¹⁵ Greci sono anche i nomi dei personaggi, tanto quelli attestati come Callicle o Panfilo quanto quelli 'parlanti' come *Pseudolus* "Bugiardo" o *Artotrogus* "Sgranocchiapane".

⁹ Questi autori composero, oltre a *palliatae*, anche poemi epici e drammi di altro genere; da Plauto in poi, i poeti comici tendono invece a 'specializzarsi' in un solo sottogenere drammatico.

¹⁰ Varrone, *GRF* 40.

¹¹ Solo per Cecilio Stazio e Sesto Turpilio possediamo un *corpus* di frammenti sufficientemente ampio da permettere osservazioni generali sulla drammaturgia.

¹² Gellio, 15, 24.

¹³ Varrone, *GRF* 306.

¹⁴ Generalmente Atene ma anche per es. l'Etolia (*Capt.*), Efeso (*Mil.*), Epidauro (*Curc.*), Calidone (*Poen.*), Cirene (*Rud.*), Epidamno (*Men.*), Sicione (*Cist.*) e Tebe (*Amph.*).

¹⁵ Plauto, *Menaechmi*, 5-16.

Nonostante i richiami alla cultura e al mito greco, gli autori di *palliatae*, e segnatamente Plauto, introducono cospicui riferimenti alla realtà sociale italica, talora specificamente romana, ‘traducendo’ istituzioni straniere nei loro equivalenti latini¹⁶ o aggiungendo allusioni ai costumi locali.¹⁷ A parte l’ovvia portata comica di una simile ibridazione, manipolare in tal modo il modello greco serve da un lato a rendere comprensibili al pubblico romano passaggi altrimenti oscuri, dall’altro a creare uno spazio per rappresentare situazioni che, ambientate a Roma, sarebbero parse sconvenienti. Il lascivo banchetto degli schiavi nel finale dello *Stichus* avrebbe forse creato disagio, specialmente nelle classi superiori; invece “ad Atene”, afferma Stico, “tutto ciò ci è permesso”.¹⁸

Le *palliatae* rielaborano commedie greche, opere dei rappresentanti della commedia nuova del IV-III secolo a.C. (Menandro, Difilo, Filemone, Apollodoro di Caristo, Demofilo). Titolo e autore del modello erano inclusi nella *didascalia*, una sorta di locandina, e talvolta menzionati nel prologo insieme all’eventuale modifica del titolo apportata dal commediografo latino.¹⁹ Gli autori di *palliatae* non solo non erano interessati a una traduzione letterale ma non erano neppure vincolati a un unico modello: stando ai prologhi terenziani, la pratica di inserire personaggi e scene attinte a una o più commedie diverse dal modello principale era anzi piuttosto diffusa nel teatro repubblicano anche se non universalmente approvata, tanto che i critici di Terenzio la descrivevano mediante un termine di accezione negativa come *contaminari*.²⁰

In aggiunta al prologo, le *palliatae* sono tradizionalmente divise in atti. Tale divisione si deve agli editori rinascimentali. Anche la divisione in scene e gli elementi paratestuali come i titoli di scena e le sigle per indicare i personaggi hanno origine nelle pratiche erudite di età imperiale. La struttura di una *palliata* è invece determinata da fattori metrico-musicali: è infatti l’alternanza tra scene dialogate in senari giambici e scene con accompagnamento musicale, in versi lunghi eseguiti in recitativo come i settenari trocaici oppure in metri lirici misti, a stabilire parallelismi tra le scene, demarcare le unità di azione e sottolineare gli snodi cruciali nello

¹⁶ Si incontra per es. un pretore in Etolia (Plauto, *Captivi*, 505) e un senato a Cirene (Plauto, *Rudens*, 713).

¹⁷ Nettuno scarta le merci avariate “come un edile esigente” (Plauto, *Rudens*, 373-374), mentre uno schiavo ‘greco’ cita lo *slang* di Preneste (Plauto, *Trinummus*, 609).

¹⁸ Plauto, *Stichus*, 448.

¹⁹ vd. per es. Plauto, *Asinaria*, 10-12 oppure Id., *Trinummus*, 19-21. Plauto cambia spesso il titolo del modello, mentre in Terenzio ciò avviene una volta sola nel caso del *Phormio*, esemplato sull’*Epidicazomenos* di Apollodoro di Caristo (Terenzio, *Phormio*, 24-26); anche Cecilio Stazio è apparentemente incline a conservare il titolo del modello. Per quanto riguarda le caratteristiche e le tipologie dei prologhi vd. il cap. di Michael Fontaine.

²⁰ In passato si ricorreva all’ipotesi della contaminazione per giustificare le supposte incoerenze delle trame comiche. Per ogni unità scenica non perfettamente inquadrata si invocava, non senza forzature, un diverso originale greco, di fatto riducendo al minimo l’autonomia dei commediografi romani: la *palliata* come *patchwork* di commedie greche. In antitesi a questo approccio, studiosi come Eckard Lefèvre e i suoi allievi hanno invece sostenuto che non tutte le *palliatae* erano esemplate su una commedia greca e che i commediografi potevano anche ispirarsi primariamente ai meccanismi del cosiddetto teatro di improvvisazione: la *palliata* come rielaborazione di rappresentazioni popolari italiche. Per la questione dei modelli greci e il teatro di improvvisazione si rinvia ai capp. di Richard Hunter e Costas Panayotakis.

svolgimento della trama.²¹ La scena finale, di regola eseguita con accompagnamento, si chiude con una richiesta di applausi (*plaudite*).

Personaggi e intrecci appartengono a un repertorio di tipi e temi fissi.²² Il personaggio tipico più rappresentativo, almeno in Plauto, è lo schiavo, il quale, grazie alla sua furbizia, pianifica l'inganno a beneficio del giovane padrone, nella speranza di essere ricompensato con la libertà. La centralità dello schiavo—vero e proprio *architectus* delle trame plautine—è tale che la *palliata* è stata interpretata come il genere in cui attori di condizione servile o libertina potevano esprimere esperienze, paure e desideri delle classi inferiori, attuando un rovesciamento dei ruoli sociali—lo schiavo trionfa sui personaggi liberi—reso accettabile dalla già ricordata finzione che la vicenda avesse luogo altrove, nel mondo greco.²³ Il ruolo dello schiavo viene radicalmente ridimensionato in Terenzio, e ciò pare dovuto ai gusti ellenizzanti del poeta e alla sua vicinanza alle classi superiori più che a una 'evoluzione' del genere.

Le trame delle *palliatae* riguardano vicende private, spesso innescate dall'amore di un giovane per una prostituta e dalla conseguente necessità di procurarsi denaro per ottenerne i favori. Va ricordato tuttavia che situazioni e personaggi tipici si intrecciano secondo combinazioni ogni volta diverse: deviazioni dei personaggi di ciascuna commedia rispetto ai tratti del tipo che essi incarnano e alterazioni delle situazioni *standard* sono quindi molto frequenti.²⁴

Le *palliatae* contengono inoltre casi di rottura dell'illusione scenica e di riflessione sull'arte teatrale. L'esempio più noto è il monologo contenuto nel *Curculio* in cui il *choragus*—il 'produttore' dello spettacolo—si pente di aver affittato i costumi all'attore che interpreta il parassita e traccia un bozzetto dei caratteri che popolano ciascuna zona di Roma.²⁵ Altrettanto rilevante è il passo in cui Pseudolo paragona i propri inganni alle finzioni del poeta, che inventa una storia raccontando una menzogna simile al vero.²⁶

Va infine fatto cenno alle differenze tra i compositori di *palliatae*. Si è detto che Terenzio ridimensiona il ruolo dello schiavo e riduce la presenza di parti liriche. Allo stesso modo, la lingua delle sue commedie si allontana dalla vivacità della *Kunstsprache* plautina, un artificioso idioletto misturato di elementi colloquiali e di dizione poetica allitterante, in favore del registro piano ed elegante delle classi superiori che portò Cesare a definirlo "amante della lingua raffinata".²⁷ Tracce di una dizione simile a quella plautina si riconoscono nei frammenti di altri autori di

²¹ cfr. Marshall 2000. Le *palliatae* di Plauto sono molto più ricche di parti cantate in metri misti rispetto a quelle di Terenzio, di cui restano solo tre brevi *cantica*, due nell'*Andria* (481-485, 625-638a) e uno negli *Adelphoe* (610-617). Manca invece il coro a parte brevi sezioni con accompagnamento assegnate da Plauto ai pescatori nella *Rudens* (290 sgg.) e agli *aduocati* nel *Poenulus* (504 sgg.): cfr. Lowe 1990; sulla *performance* e gli aspetti musicali vd. il cap. di Timothy Moore.

²² Personaggi tipici come il vecchio, la matrona, il giovane innamorato, la prostituta, la mezzana, il soldato fanfarone e il parassita ne sono parte integrante (vd. Terenzio, *Eunuchus*, 35-41), tanto che già nell'antichità essi simboleggiano la commedia *tout court* (vd. per es. Orazio, *Epistole*, 2, 1, 170 e Apuleio, *Florida*, 16, 9); sui personaggi tipici vd. il cap. di Anna Maria Belardinelli.

²³ cfr. Richlin 2017.

²⁴ cfr. Bettini 1991; sulle convenzioni sceniche vd. il cap. di Alessio Torino.

²⁵ Plauto, *Curculio*, 462-486.

²⁶ Plauto, *Pseudolus*, 401-405.

²⁷ Suetonio, *Vita di Terenzio*, 7 *puri sermonis amator*.

palliatae a partire dai più antichi (Livio, Nevio, Ennio) fino a Cecilio Stazio, il che porta a pensare che le divergenze tra Plauto e Terenzio si debbano alle innovazioni di quest'ultimo più che ai mutamenti delle preferenze del pubblico e delle convenzioni della *palliata*.²⁸

TOGATA

Le commedie composte “secondo i costumi e l'abito degli uomini in toga”,²⁹ il lungo telo di lino avvolto sopra la tunica indossato tipicamente dai Romani, sono dette *togatae*. Di questo sottogenere restano circa 60 titoli e 650 frammenti degli autori maggiormente rappresentativi: Titinio, Afranio e Atta. I frammenti consentono di inferire che le *togatae* si articolavano in prologhi, monologhi e dialoghi ed erano costruite in base a un'alternanza tra parti con e senza accompagnamento musicale al pari delle *palliatae*. Al contrario delle *palliatae*, invece, tutti i titoli e la maggior parte dei nomi dei personaggi delle *togatae* sono latini o italici.³⁰ Diomede afferma che le *togatae* rappresentavano “i poveri e le case private”:³¹ a giudicare da titoli e frammenti superstiti, le trame ruotavano attorno ai rapporti di parentela,³² all'opposizione tra città e campagna e alla vita di personaggi di condizione subalterna.³³ Una menzione a parte meritano i personaggi femminili: 10 su 14 tra i titoli tramandati per Titinio sono nomi femminili e alcuni frammenti suggeriscono interesse per i vezzi linguistici delle donne.³⁴ In generale, gli scrittori di *togatae* attingono al medesimo repertorio di personaggi tipici, convenzioni sceniche e formule stilistiche attestato nelle *palliatae*.

Donato nota come in una *palliata* fosse lecito rappresentare schiavi più furbi dei propri padroni, non così in una *togata*.³⁵ Se ne deduce che mentre l'inganno di uno schiavo ‘greco’ ai danni di un padrone ‘greco’ non creava alcun problema, il raggiro di un cittadino togato da parte dei suoi servi era ritenuto inappropriato. La notizia non va presa troppo alla lettera. In un frammento dell'*Incendium* di Afranio, un *senex* racconta che Nicasio, un servo “malvagio e indiscreto” dal nome greco, è in combutta col figlio per giocargli un brutto tiro secondo uno schema comico tipico della *palliata*.³⁶ Afranio dava forse anche spazio agli amori omosessuali, assenti nella *palliata*. Quintiliano, cui Afranio pare il miglior poeta di *togatae*, lo critica per “aver

²⁸ Lingua e stile sono approfonditi nel cap. di Biagio Santorelli.

²⁹ Varrone, *GRF* 306.

³⁰ vd. per es. *Setina* “La donna di Sezze” o *Brundisina* “La donna di Brindisi”.

³¹ Diomede, *GLK* 1, 489, 31 *humiles homines et priuatae domus*.

³² vd. titoli come *Materterae* “Le zie materne” o *Consobrini* “I cugini”.

³³ vd. titoli come *Fullonia* “La lavandaia” o *Cinerarius* “L'acconciatore”.

³⁴ vd. per es. Titinio, fr. 109-110 Ribbeck. Frontone raccomanda a Marco Aurelio la lettura di Atta proprio in virtù della sua elegante caratterizzazione dei personaggi femminili: vd. Frontone, *Lettere*, 4, 3, 2; sulle donne in scena vd. il cap. di Maurizio Massimo Bianco.

³⁵ Donato, comm. a Terenzio, *Eunuchus*, 56.

³⁶ vd. Afranio, fr. 189-191 Ribbeck.

insozzato le trame di turpi amori pederastici, confessando i suoi costumi”.³⁷ I frammenti non ne recano traccia, ma scene di travestimento come quella dell’*Epistula*³⁸ potrebbero aver contribuito al giudizio espresso dal retore.

Le *togatae* non sono direttamente esemplate, come le *palliatæ*, su un modello greco. Ciò non comporta necessariamente una distanza dai modi e dalle convenzioni della commedia nuova. Al pari dei prologhi tragici, i prologhi di Afranio sono talvolta recitati da una divinità vera e propria come Priapo³⁹ oppure da astratti personificati come *Remeligo* o *Sapientia*⁴⁰ come accade in alcuni prologhi della commedia nuova.⁴¹ Titoli come *Thais* e specialmente *Depositum*—affine al titolo di un’opera menandrea, la *Parakatatheke* “Deposito”—lasciano intuire, perlomeno in Afranio, l’influenza profonda di Menandro, peraltro esplicita nel giudizio di un lettore/spettatore come Cicerone⁴² e nella *pointe* di Orazio, secondo cui a Menandro sarebbe calzata a pennello la toga di Afranio.⁴³ Nel prologo dei *Compitalia*, in cui il poeta si difende dall’accusa di aver commesso furti letterari da Menandro, è lo stesso Afranio a confessare i propri debiti nei confronti del commediografo greco e di chiunque avesse da offrire qualcosa che facesse al caso suo e che egli non fosse in grado di fare meglio.⁴⁴ Tale prologo, impostato come una polemica letteraria alla stregua dei prologhi terenziani, contiene una menzione dello stesso Terenzio, che Afranio poneva al di sopra di tutti gli scrittori comici.⁴⁵ A giudicare dallo stile esuberante dei frammenti, ricco di neologismi e di alliterazioni, Titinio appare invece più vicino a Plauto, anche se Varrone ne riconosceva l’eccellenza piuttosto nella costruzione dei caratteri, in cui gli pareva superiore ad Atta e perfino a Terenzio.⁴⁶

L’influenza di quest’ultimo su Afranio, tuttavia, non incide sulla dizione. La caratura stilistica dei frammenti è in effetti abbastanza uniforme. Il grammatico Evanzio, ammiratore dello stile equilibrato di Terenzio, disapprovava le frequenti incursioni di Plauto e Afranio nello stile tragico.⁴⁷ In un frammento dell’*Auctio*, Afranio mette in bocca a un personaggio una citazione di Pacuvio,⁴⁸ ed è forse la

³⁷ Quintiliano, *Istituzione oratoria*, 10, 1, 100 *togatis excellit Afranius...utinam non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus mores suos fassus*.

³⁸ vd. Afranio, fr. 122-123 Ribbeck.

³⁹ vd. Afranio, fr. 402-403 Ribbeck.

⁴⁰ Rispettivamente Afranio, fr. 277 e fr. 298-299 Ribbeck.

⁴¹ vd. per es. Menandro, fr. 507 Kassel-Austin o *Comica Adespota*, fr. 873 Kassel-Austin.

⁴² Cicerone, *I confini del bene e del male*, 3, 7.

⁴³ Orazio, *Epistole*, 2, 1, 57 *dicitur Afrani toga conuenisse Menandro*.

⁴⁴ Afranio, fr. 25-28 Ribbeck.

⁴⁵ Afranio, fr. 29 Ribbeck.

⁴⁶ Varrone, *GRF* 40.

⁴⁷ Evanzio, *Sulla commedia*, 3, 5.

⁴⁸ Afranio, fr. 9 Ribbeck.

commistione di stilemi tragici e comici, oltre alla serietà dei contenuti, a far sì che Seneca collochi le *togatae* “a metà tra commedie e tragedie”.⁴⁹

Dopo il I secolo a.C. non abbiamo notizia di compositori di *togatae* o *palliatae*. Le commedie continuarono ad andare in scena: il prologo della *Casina* di Plauto testimonia il vivo interesse del pubblico a una generazione di distanza dalla prima⁵⁰ e Cicerone menziona una *performance* della *Simulans* di Afranio ai *ludi Apollinares* del 57 a.C. in cui la *troupe* aveva pronunciato un verso all'unisono per svergognare Clodio.⁵¹ Lo sguardo critico di studiosi come Varrone contribuì a sanzionare le commedie come documenti antiquari e a ordinarle in un canone. In età imperiale, tale sguardo assunse un orientamento sempre più testuale.⁵² Nerone organizzò una messinscena dell'*Incendium* di Afranio in cui la casa rappresentata in scena andava realmente a fuoco;⁵³ a parte quest'aneddoto, non abbiamo notizia di rappresentazioni di *palliatae* o *togatae* in età imperiale. La morte di Atta, nel 77 a.C., segna simbolicamente la fine della grande stagione creativa della commedia romana.

TRABEATA

Vi fu però un breve *revival*. Una delle misure con cui Augusto attuò il proprio programma di restaurazione fu la ripresa di rituali ormai obsoleti. Le politiche tradizionaliste del *princeps* miravano anche a consolidare la posizione istituzionale di gruppi sociali come i liberti e soprattutto i cavalieri. Oltre ai privilegi amministrativi concessi a questi ultimi, Augusto riportò in auge la *transuectio equitum*, un'antica sfilata rituale in cui l'imperatore passava in rassegna i membri dell'ordine equestre vestiti con l'abito da cerimonia, la *trabea*.⁵⁴ Si diceva inoltre che egli avesse impiegato dei cavalieri per recitare in scena, oltreché per gli spettacoli gladiatori, prima che una legge vietasse la pratica.⁵⁵ È in questo contesto che Gaio Melisso, un liberto spoletino di Gaio Cilnio Mecenate (68-8 a.C.), uomo di fiducia di Augusto e membro dell'ordine equestre, diede vita a una sorta di *togata* sperimentale nota come *trabeata*.⁵⁶ Nonostante l'assenza di frammenti, è presumibile che una *trabeata* contenesse una versione drammatica della vita e dei costumi degli *equites*. Pare insomma che l'ordine in ascesa ebbe, su probabile impulso del suo più illustre rappresentante, il proprio genere di commedia.

COTHURNATA

⁴⁹ Seneca, *Lettere a Lucilio*, 8, 8 *habent enim hae (le togatae) quoque aliquid severitatis et sunt inter comoedias ac tragoedias mediae*.

⁵⁰ Plauto, *Casina*, 5-19; sui *revivals* vd. il cap. di Roberto Danese.

⁵¹ Cicerone, *In difesa di Sestio*, 118.

⁵² Per il passaggio dal palcoscenico alla scuola del grammatico vd. il cap. di Giorgio Piras.

⁵³ Suetonio, *Vita di Nerone*, 11.

⁵⁴ Suetonio, *Vita di Augusto*, 38.

⁵⁵ *Ibid.*, 43.

⁵⁶ Suetonio, *gramm.*, 21.

La *cothurnata* prende il nome dai *cothurni* (gr. *kothornoi*), i sandali alti indossati dagli attori tragici. L'uso del termine *cothurnata* per definire una tragedia romana su un episodio attinto al mito greco è moderno; le fonti antiche parlano talora di *crepidata*, con riferimento ad un altro tipo di sandalo, le *crepidae* (gr. *krēpides*).⁵⁷

Il primo compositore di *cothurnatae* di cui si abbia notizia è Livio Andronico, di cui restano titoli e frammenti come per Nevio ed Ennio. Alla generazione successiva appartengono Pacuvio, nipote e allievo di Ennio, e il più giovane Accio. La tragedia di argomento greco fu praticata durante l'età repubblicana e la prima età imperiale: poco resta delle opere scritte tra I secolo a.C. e I secolo d.C., mentre sopravvivono integralmente nove tragedie composte da Seneca.⁵⁸ Da un punto di vista formale, una *cothurnata* si articolava nelle componenti tipiche di una tragedia greca (prologo, monologhi, dialoghi, discorsi di messaggeri). Fanno parte di questa articolazione le sezioni eseguite con accompagnamento musicale—le *cothurnatae*, come le *palliatæ*, alternavano parti recitate a parti recitative o liriche—e il coro, ben integrato nell'azione drammatica. Il coro mantiene la sua importanza in Seneca, benché in dimensione ridotte e non sempre presente in scena. Le parti corali permettono la divisione dei drammi senecani, con l'eccezione delle *Phoenissæ*, in cinque atti.⁵⁹

Le *cothurnatae* sono esemplate sulle opere di tragediografi greci di età classica (Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristarco di Tegea) ed ellenistica, anche se in alcuni casi si è ipotizzato che i tragediografi romani potessero dramatizzare autonomamente un episodio tratto dalla mitologia o dall'epica greca.⁶⁰ Dove possibile, il confronto tra modello e adattamento⁶¹ rivela la stessa libertà notata per le *palliatæ*, al punto che Cicerone sostiene che Pacuvio, nei *Niptra*, ha fatto meglio di Sofocle.⁶²

Benché legati al mito greco, i soggetti offrivano l'opportunità di esplorare temi rilevanti anche per il pubblico romano. La selezione dei modelli non pare quindi arbitraria. La scelta di storie connesse a Dioniso⁶³ coincide con la diffusione dei culti bacchici a Roma, proibiti dal senato nel 186 a.C. Tali rappresentazioni fornivano pertanto un'occasione per riflettere, attraverso la lente del mito, sulle tensioni suscitate dalla difficile integrazione di costumi e pratiche straniere. La frequenza di titoli afferenti alla saga troiana sottolinea invece l'interesse per coloro che, secondo la tradizione mitografica, erano antenati dei Romani.⁶⁴

Emerge inoltre una predilezione per questioni etiche salienti nell'orizzonte dei valori romani: l'adozione di uno stile ricco di *sententiae* moraleggianti segnala la disposizione degli autori ad approfondire, in modo retoricamente e filosoficamente

⁵⁷ Donato, comm. a Terenzio, *Adelphoe*, 7.

⁵⁸ Otto se si considerano i seri dubbi circa la paternità senecana dell'*Hercules Oetaeus*.

⁵⁹ Sugli aspetti formali e gli antecedenti della drammaturgia di Seneca vd. Tarrant 1978 e il cap. di Alfredo Casamento.

⁶⁰ cfr. Fantham 2005.

⁶¹ vd. per es. Ennio, *Medea exul*, fr. 103 Jocelyn ~ Euripide, *Medea*, 1-8.

⁶² Cicerone, *Tuscolane*, 2, 21, 48 *Pacuius hoc melius quam Sophocles* (si tratta del tono del lamento di Ulisse, moderato in Pacuvio, più flebile in Sofocle).

⁶³ vd. per es. il *Lycurgus* di Nevio, l'*Athamas* di Ennio, il *Pentheus* di Pacuvio, le *Bacchae* e gli *Stasiastæ* o *Tropaeum Liberi* di Accio.

⁶⁴ vd. per es. l'*Equos Troianus* di Livio e Nevio, l'*Hector proficiscens* di quest'ultimo e gli *Hectoris lytra* di Ennio.

articolato, temi quali la virtù, la giustizia e il potere, una disposizione particolarmente marcata nel teatro senecano. Per quanto riguarda l'età repubblicana, la ricorrenza di titoli pertinenti ad Aiace indica un'attenzione per motivi come l'onore e i rapporti tra grandi personalità.⁶⁵ Scene tratte appunto dall'*Armorum iudicium* di Pacuvio e dall'*Electra* di Atilio furono eseguite durante il funerale di Cesare "per suscitare pietà nei suoi confronti e odio verso i suoi assassini",⁶⁶ a conferma della possibilità di un'interpretazione contemporanea dei miti oggetto delle *cothurnatae*.

La *cothurnata* non tramonta insieme alla Repubblica. Ovidio scrisse una *Medea* di cui restano due versi; solo il titolo invece è rimasto della *Medea* di Curiazio Materno, drammaturgo di età flavia e autore anche di un *Thyestes*. All'indomani di Azio, un *Thyestes* composto da Lucio Vario Rufo (ca. 74-14 a.C.) fu messo in scena durante i giochi organizzati da Ottaviano per celebrare la vittoria (29 a.C.). È probabile che in quest'opera, per cui Vario ricevette un milione di sesterzi, il comportamento barbaro e tirannico di Atreo suggerisse un paragone con Marco Antonio.⁶⁷ Una lettura politica in chiave anti-neroniana è possibile anche per alcune tragedie senecane, specialmente il *Thyestes* e la *Phaedra*, ma il principale obiettivo di Seneca pare piuttosto l'esplorazione drammatica delle più oscure passioni umane.⁶⁸

Le *cothurnatae* repubblicane venivano talvolta rappresentate con un corposo apparato scenico: in occasione dell'inaugurazione del teatro di Pompeo (55 a.C.) furono impiegati seicento muli per la messinscena della *Clytaemnestra* di Accio e tremila crateri per un *Equos Troianus*.⁶⁹ Allusioni alle convenzioni e alla materialità della scena sono ridotte al minimo in Seneca, ma nulla impedisce di pensare che le sue tragedie fossero anche messe in scena e non solo lette in sala di recitazione, come si è sostenuto facendo leva su pregiudizi ostili al loro massiccio dispiego di manierismi retorici.⁷⁰ È grazie a Seneca, molto apprezzato nel Rinascimento, se la tragedia romana divenne parte integrante della cultura europea dell'età moderna.⁷¹

PRAETEXTA

Ogni cittadino romano poteva indossare la *toga*, ma solo i magistrati, i sacerdoti e un tempo i re vestivano la *toga praetexta* orlata di porpora. Si definisce quindi *praetexta* o *praetextata*, come preferiscono alcuni grammatici, un dramma ispirato a vicende del mito e della storia romana i cui protagonisti erano cittadini di alto lignaggio. "Si

⁶⁵ vd. l'*Ajax mastigophorus* di Livio, l'*Ajax* di Ennio, l'*Armorum iudicium* di Pacuvio e Accio; Augusto iniziò a comporre un *Ajax* successivamente abortito: cfr. Suetonio, *Vita di Augusto*, 85.

⁶⁶ Suetonio, *Vita di Cesare*, 84.

⁶⁷ cfr. Leigh 1996.

⁶⁸ cfr. Schiesaro 2003.

⁶⁹ Cicerone, *Lettere ai familiari*, 7, 1, 2, che disapprova simili eccessi a quanto pare graditi al popolo.

⁷⁰ cfr. Zwierlein 1966. Più recentemente si è pensato a un'influenza del pantomimo: cfr. Zimmermann 2008 e Zanobi 2014.

⁷¹ Il *Fortleben* del teatro romano è illustrato nel cap. di Giorgia Bandini e Caterina Pentericci.

chiamano *praetextatae*” dice Diomede “perché in questo genere di *fabulae* sono di solito comprese le gesta di re o magistrati che usano la *toga praetexta*.”⁷²

La scarsa documentazione—a parte l’*Octavia*, restano una sessantina di frammenti e una decina di titoli—mostra le stesse caratteristiche formali delle *cothurnatae* per quanto riguarda la struttura drammatica e lo stile. Sono diversi naturalmente i titoli, che suggeriscono trame incentrate, secondo Diomede, sulle vicende dei generali o su questioni di rilevanza pubblica.⁷³

Il primo autore di *praetextae* fu Nevio, non a caso il primo a comporre un poema epico distintamente romano su un evento storico contemporaneo, il *Bellum Poenicum*. I titoli di Nevio testimoniano infatti un interesse tanto per il passato remoto quanto per la storia recente. Il *Romulus* (o *Lupus*) trattava il mito delle origini di Roma come facevano anche, da un angolo diverso, le *Sabinae* di Ennio. Varrone ci informa che una *praetexta* rappresentata ai *ludi Apollinares* “insegnò al popolo” perché le donne romane si riunivano proprio sotto un caprifico per sacrificare a *Iuno Caprotina*.⁷⁴ Drammatizzare i miti fondativi e spiegare le origini di riti e credenze tradizionali durante una cerimonia pubblica pare una delle funzioni sociali di una *praetexta*. Tali opere erano quindi concepite per consolidare il senso di appartenenza alla comunità in un contesto in cui solo pochi privilegiati potevano contare sulle memorie orali del proprio *clan* o accedere alle opere della nascente storiografia. Nella stessa categoria si iscrive più tardi l’*Aeneas* di Pomponio Secondo, vissuto al tempo di Claudio, composto nel clima di *revival* antiquario favorito dall’imperatore.

Al focus sui *publica negotia* e alla funzione sociale della *praetexta* si associa una funzione politica connessa ai *negotia imperatorum*. Il *Clastidium* di Nevio celebrava la sconfitta degli Insubri per mano di Marco Claudio Marcello nella battaglia di Casteggio (222 a.C.) e fu forse inscenato durante le celebrazioni che accompagnarono il trionfo del generale. Non molto diverso è il caso dell’*Ambracia*, in cui Ennio drammatizzava la conquista dell’omonima città epirota da parte del suo patrono Marco Fulvio Nobiliore (189 a.C.), e del *Paulus*, dove Pacuvio metteva in scena la vittoria di Lucio Emilio Paolo sui Macedoni a Pidna (168 a.C.). Questo genere di *praetextae* erano probabilmente commissionate in occasione di eventi specifici, come ad es. i *ludi uotivi*, con l’intenzione di aumentare la popolarità dei loro protagonisti.⁷⁵ Si è ipotizzato che l’*Ambracia* fosse andata in scena durante la dedica del tempio di Ercole delle Muse, eretto appunto da Nobiliore, mentre il *Paulus* fu forse rappresentato ai giochi funebri per quest’ultimo, in cui furono sicuramente inscenati gli *Adelphoe* e l’*Hecyra* di Terenzio. Ci è giunta inoltre notizia di una *praetexta* andata in scena a Cadice nel 43 a.C.: si tratta dell’*Iter* attribuito al questore Cornelio Balbo, in cui Balbo stesso drammatizzò il proprio viaggio a Durazzo, effettuato poco prima della battaglia di Farsalo (48 a.C.) per convincere il pompeiano Lentulo Crure a

⁷² Diomede, *GLK* 1, 489, 26-28 *praetextatae autem dicuntur, quia fere regum uel magistratuum qui praetexta utuntur in eius modi fabulis acta comprehenduntur*. Egli parla poco prima di “re e condottieri romani.”

⁷³ Diomede, *GLK* 1, 489, 24-25. Il grammatico Festo identifica il contenuto delle *praetextae* con le *res gestae Romanorum*: vd. Paolo-Festo 249 Lindsay.

⁷⁴ Varrone, *La lingua latina*, 6, 18 *cur hoc togata praetexta data eis Apollinaribus ludis docuit populum*. Nei *Fasti*, Ovidio attinge verosimilmente a una *praetexta* sull’arrivo della *Magna Mater* Cibele a Roma e la virtù di Claudia Quinta: vd. Ovidio, *Fasti*, 4, 325-326. È interessante che *Megalensia*, le feste in onore della *Magna Mater*, sia attestato come titolo di *togata* per Afranio e Atta.

⁷⁵ cfr. Flower 1995.

unirsi alla causa di Cesare.⁷⁶ In un contesto oligarchico fortemente competitivo come quello repubblicano, le *praetextae* erano insomma anche uno strumento di propaganda, svolgendo un ruolo cruciale nella produzione di capitale simbolico a beneficio di individui e *clan* coinvolti nella lotta politica.

Un messaggio politico si intuisce anche in *praetextae* meno direttamente ispirate al presente. Una tragedia sul sacrificio del console Publio Decio Mure alla battaglia di Sentino (295 a.C.) come il *Decius* (o *Aeneadae*) di Accio costituiva forse una risposta al crescente scontento dei *socii* italici, riaffermando il valore della virtù romana responsabile della vittoria contro Sanniti e Umbri coalizzatisi con Galli ed Etruschi. Anche il *Brutus* acciano, nel presentare al pubblico la cacciata dei Tarquini e la fondazione delle istituzioni repubblicane, dava lustro a un discendente del primo console, Decimo Giunio Bruto Callaico, cui il poeta era legato da rapporti di protezione e amicizia.

La riproposizione dei ‘classici’ del genere continuò ad arricchire le *praetextae* di nuovi significati politici. Un altro Bruto, Marco Giunio, l’assassino di Cesare, tentò invano di riportare in scena il *Brutus* di Accio ai *ludi Apollinares* del 44 a.C. per presentarsi al popolo come un regicida al pari del suo illustre antenato. Un altro assassino di Cesare, Cassio Parmense, compose un *Brutus* in cui presumibilmente echeggiavano simili sentimenti antitirannici. L’associazione tra *praetexta* e opposizione repubblicana all’ideologia imperiale rimase produttiva fino all’età flavia: oltre alle *cothurnatae*, il già ricordato Curiazio Materno scrisse due *praetextae*, un *Domitius* (o *Nero*) e un *Cato*, entrambe più o meno direttamente critiche nei confronti di Nerone. Alla stessa epoca appartiene l’ultima *praetexta* di cui si ha notizia, nonché l’unica integralmente conservata, l’*Octauia*, di autore incerto benché trasmessa insieme alle tragedie di Seneca e databile attorno al 90 d.C.⁷⁷ La storia della *praetexta* si chiude con le fosche vicende del divorzio di Nerone: mentre Ottavia si avvia alla morte, il coro di cittadini Romani enumera le sciagure abbattutesi sui Giulio-Claudi e proclama che Roma “gode del sangue dei suoi cittadini”.⁷⁸

TEORIA E PRASSI

Le distinzioni tra i sottogeneri derivano dagli schemi elaborati dalla teoria antica.⁷⁹ Una raccolta di materiali preposta al commento donatiano a Terenzio definisce la *praetexta* come una *tragoedia* di argomento latino⁸⁰ e include tra i sottogeneri comici la *palliata*, con personaggi greci, e la *togata*, in cui si richiede che i personaggi indossino la *toga*.⁸¹ Diomede, invece, asserisce che inizialmente il termine *togata* si riferiva a un dramma composto secondo i costumi dei Romani. Si faceva poi distinzione tra *togata praetextata*, con personaggi e argomenti tratti dalla storia

⁷⁶ Asinio Pollione in Cicerone, *Lettere ai familiari*, 10, 32.

⁷⁷ cfr. Ferri 2003; per una datazione più alta vd. Boyle 2008.

⁷⁸ Seneca, *Octauia*, 980; sulla pertinenza dell’*Octauia* rispetto al genere della *praetexta* vd. Kragelund 2015.

⁷⁹ cfr. Wiseman 2008.

⁸⁰ Donato, *Excerpta de comoedia* 6, 1-2 *tragoedia*, si *Latina argumentatio sit, praetexta dicitur*.

⁸¹ Ibid., 6, 4-5 *comoediarum formae sunt tres: palliatae Graecum habitum referentes, togatae iuxta formam personarum habitum togarum desiderantes*.

romana e perciò analoga alla tragedia, e *togata tabernaria*, simile alla commedia per via dei personaggi umili e delle trame ispirate alla vita di tutti i giorni. In questo schema, *togata* corrisponde a *palliata* come termine generale indicante un dramma in costume romano in opposizione a un dramma in costume greco. Definire *togatae* solo le commedie, sostiene Diomede, è un errore molto comune di cui anche Orazio è vittima.⁸²

La fluidità e la relativa seriorità della terminologia non deve però indurre a credere all'assenza di distinzioni. Nonostante le commistioni, il discrimine tra tragedia e commedia è piuttosto netto fin dal III secolo a.C. Esso dipende anzitutto dai personaggi. La presenza di Mercurio e Giove, per es., rende l'*Amphitruo* una *tragicomoedia* perché gli dei, così come i re, compaiono di solito nelle tragedie.⁸³ La menzione di una guerra spinge il personaggio prologante dei *Captiui* a rassicurare gli spettatori che le battaglie non avranno luogo in scena, come ci si aspetterebbe in una tragedia.⁸⁴ *Cothurnatae* incentrate sulla guerra di Troia o *praetextae* dedicate alle vittorie romane lasciano infatti supporre che le tragedie prevedessero a volte la rappresentazione di una battaglia, contemplando molteplici cambi di scena e uno svolgimento dell'azione lungo un arco di tempo superiore a una singola giornata.

L'impiego di un certo apparato—il *comicum choragium* menzionato nei *Captiui*⁸⁵—suscitava quindi aspettative precise rispetto al dramma che veniva rappresentato. Come una commedia e una tragedia si differenziavano in base al rango dei personaggi e all'allestimento, così è presumibile che drammi intitolati *Romulus* o *Socrus* e drammi intitolati *Ajax* o *Hecyra* richiedessero *ornamenta* scenici diversi. L'adozione di un certo costume o di un certo tipo di calzatura potevano allora contribuire, insieme alla decorazione del fondale e al ricorso a determinate convenzioni sceniche, a definire l'ambientazione, fornendo agli spettatori le coordinate necessarie per seguire la trama e agli studiosi un appiglio per elaborare partizioni sistematiche dei generi teatrali.

Diomede attinge infatti i propri materiali a una tradizione che rimonta, tra gli altri, a Varrone. È proprio Varrone, noto per la sua propensione a proporre schemi quadripartiti, tra i primi a parlare di *palliata*,⁸⁶ di *togata*⁸⁷ e di *togata praetexta*,⁸⁸ dove *togata* vale come termine generale per un dramma in costume romano nel senso esposto da Diomede. Il già ricordato canone dei comici di Volcacio Sedigito include solo autori di *palliatae* e presuppone quindi implicitamente un discrimine tra *palliata* e *togata*. Cicerone e Asinio Pollione si riferiscono a *togatae* e *praetextae* senza bisogno di spiegarsi ulteriormente: se ne deduce che tali categorie erano di uso corrente già prima della metà del I secolo a.C. A partire dalla metà del II secolo a.C., infatti, alcuni studiosi romani avevano cominciato a dedicarsi allo studio dei testi

⁸² Diomede, *GLK* 1, 489, 19-22 con allusione al passo dell'*Arte poetica* citato alla nota 8. Lo stesso Diomede, tuttavia, descrive Atta come uno "scrittore di *togatae*" (Diomede, *GLK* 1, 490, 8).

⁸³ Plauto, *Amphitruo*, 50-63.

⁸⁴ Plauto, *Captiui*, 58-62.

⁸⁵ Ibid., 61.

⁸⁶ Varrone, *GRF* 306.

⁸⁷ Varrone, *La lingua latina*, 5, 25.

⁸⁸ Ibid., 6, 18.

latini, applicando a questi i metodi sviluppati dai filologi ellenistici. Abbiamo notizia di discussioni sull'origine del teatro e l'autenticità delle opere allora disponibili nonché tracce di edizioni e commentari composti secondo la tecnica alessandrina.⁸⁹ La teoria dei generi faceva parte di questo armamentario critico: oltre a scrivere tragedie, Accio fu autore di un trattato intitolato *Didascalica* in cui criticava Euripide per come aveva composto le parti corali⁹⁰ e soprattutto esaminava i *genera poematorum* e le loro differenze.⁹¹

Il sistema dei generi teatrali, quindi, non è né una regola rigidamente determinata dalla pratica scenica né un'artificiosa elucubrazione erudita elaborata a posteriori. Fondata su alcuni specifici elementi della *performance*, la riflessione sui generi accompagna e alimenta la composizione dei drammi almeno a partire dal II secolo a.C. La distinzione fra un *Colax*, ispirato a Menandro al pari di una *palliata*, e una *Tarentilla*, affine a un titolo di *togata* come *Brundisina*, non era probabilmente molto netta al tempo di Nevio, ma già per Plauto non sono attestati titoli comparabili a quelli delle *togatae* ed è difficile immaginare che le teorie generiche di Accio non si riverberassero sulla composizione dei suoi drammi. Alla natura dinamica del rapporto tra teoria e prassi si devono inoltre i mutamenti dei generi—per es. il ricorso di Afranio a modelli greci nelle sue *togatae* oppure la progressiva integrazione di tragedia e *praetexta* e la specializzazione di quest'ultima, dopo le idi di Marzo, come genere d'elezione per i nostalgici dei valori repubblicani—e la loro scomparsa. Anche i generi, come ogni cosa, sono immersi nella storia.

BIBLIOGRAFIA

- Aragosti 2019 = A. Aragosti, *Storia dell'ecdosis di Plauto*, Pisa 2019.
- Bettini 1991 = M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino 1991.
- Bettini 2012 = M. Bettini, *Vertere: un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino 2012.
- Boyle 2008 = A.J. Boyle, *Octavia Attributed to Seneca. Edited with Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford 2008.
- Deufert 2002 = M. Deufert, *Textgeschichte und Rezeption der plautinischen Komödien im Altertum*, Berlin-Boston 2002.
- Fantham 2005 = E. Fantham, *Roman Tragedy*, in S. Harrison (ed.), *A Companion to Latin Literature*, Malden 2005, 116-129.
- Ferri 2003 = R. Ferri, *Octavia: A Play Attributed to Seneca*, Cambridge 2003.
- Flower 1995 = H.I. Flower, *Fabulae Praetextae in Context: When Were Plays on Contemporary Subjects Performed in Republican Rome?*, «Classical Quarterly» 45, 1995, 170-190.
- Kragelund 2015 = P. Kragelund, *Roman Historical Drama: The Octavia in Antiquity and Beyond*, Oxford 2015.

⁸⁹ cfr. almeno Deufert 2002; sulla cosiddetta edizione antichissima delle commedie plautine cfr. Questa 1984 e Aragosti 2019.

⁹⁰ Accio, *GRF* 6.

⁹¹ Accio, *GRF* 8 *nam quam uaria sint genera poematorum, Baebi, quamque longe distincta alia ab aliis, nosce.*

- Leigh 1996 = M. Leigh, *Varius Rufus, Thyestes and the Appetites of Antony*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society» 42, 1996, 171-197.
- Lowe 1990 = J.C.B. Lowe, *Plautus' Choruses*, «Rheinisches Museum für Philologie» 133, 1990, 274-297.
- Manuwald 2010 = G. Manuwald, *Roman Drama. A Reader*, London 2010.
- Manuwald 2011 = G. Manuwald, *Roman Republican Theatre*, Cambridge 2011.
- Marshall 2000 = C.W. Marshall, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge 2000.
- Questa 1984 = C. Questa, *Numeri innumeri: ricerche sui cantica e la tradizione manoscritta di Plauto*, Roma 1984.
- Richlin 2017 = A. Richlin, *Slave Theater in the Roman Republic. Plautus and Popular Comedy*, Cambridge-New York 2017.
- Schiesaro 2003 = A. Schiesaro, *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003.
- Schiesaro 2005 = A. Schiesaro, *Roman Tragedy*, in R. Bushnell (ed.), *A Companion to Tragedy*, Malden 2005, 269-286.
- Tarrant 1978 = R.J. Tarrant, *Senecan Drama and Its Antecedents*, «Harvard Studies in Classical Philology» 82, 213-263.
- Wiseman 2008 = T.P. Wiseman, *Unwritten Rome*, Exeter 2008.
- Zanobi 2014 = A. Zanobi, *Seneca's Tragedies and the Aesthetics of Pantomime*, London 2014.
- Zimmermann 2008 = B. Zimmermann, *Seneca and Pantomime*, in E. Hall, R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, 218-226.
- Zwierlein 1966 = O. Zwierlein, *Die Rezitationsdramen Senecas*, Meisenheim am Glan 1966.