

Mario Lentano

*Il classico dimenticato*

Sei studi su Terenzio

*anteprima*

*vai alla scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia  
e Critica delle Letterature antiche e moderne dell'Università di Siena*

*La Collana si avvale di un comitato scientifico internazionale  
e ogni contributo viene sottoposto a procedura di doppio  
peer reviewing anonimo*

© Copyright 2018

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675384-7

## Premessa

In epoche intere della storia culturale d'Occidente è stato più famoso e letto del suo collega di Sarsina; di lui possediamo integralmente non solo tutto ciò che ha scritto, ma anche una accurata ed erudita biografia, nonché le didascalie delle sue commedie, dove si conservano persino i nomi degli artisti che hanno curato l'accompagnamento musicale delle parti cantate. Uno dei manoscritti che contengono i suoi testi è tra i codici più belli che siano mai stati vergati e nel suo nome reca ancora memoria del proprietario suo più prestigioso, il cardinale Pietro Bembo. Ha avuto la sorte di diventare un testo scolastico, e questo fa sì che sia giunto sino a noi anche il ricco commento di un antico professore di scuola, ausilio prezioso per l'interpretazione del suo latino, oltre a studi sulla metrica delle sue commedie. È stato letto sempre, anche nei secoli del Medioevo in cui più rarefatta è stata la circolazione dei testi classici, e la sua commedia d'esordio è stata tradotta in volgare fiorentino da uno dei fondatori della modernità, Niccolò Machiavelli. Quando ha voluto farlo, ha scritto in perfetto stile plautino, e il pubblico lo ha compensato con l'onore di una replica immediata e di un cospicuo premio in denaro, del quale non si ricorda l'eguale: segno del fatto che se non è stato Plauto è perché non volle esserlo. Ha inventato la polemica letteraria, usando i prologhi delle sue *pièces* per rintuzzare le accuse che gli venivano rivolte da avversari malevoli e difendere le sue scelte poetiche. Ha introdotto la commedia di situazione, in cui non succede nulla e l'intera vicenda ruota intorno alle reazioni dei vari personaggi di fronte a una circostanza apparentemente inesplicabile; e un robusto filo rosso unisce il suo capolavoro, *La commedia della suocera*, al *Così è (se vi pare)* di un remoto collega novecentesco. Ha usato le convenzioni del suo genere letterario per demolirle, diventando così in un certo senso l'assassino della commedia, che dopo di lui non poteva né tornare indietro né proseguire oltre lungo una strada della quale egli aveva esaurito pressoché tutte le possibilità. Ha regalato al futuro un verso bellissimo, *Homo sum: humani nil a me alienum puto*, divenuto da allora in avanti la divisa di ogni umanesimo, anche molto oltre il significato occasionale che esso rivestiva nel contesto di appartenenza – un “elogio dell'indiscrezione”, come è stato definito.

Questo e altro è stato Publio Terenzio Afro: nato schiavo, come il suo

predecessore Cecilio Stazio e come per qualche tempo era stato anche Plauto, e al pari di Cecilio proveniente da lontano, la transmarina Cartagine l'uno, la padana Milano l'altro, poi affrancato e adottato come *enfant prodige* dai circoli dell'*élite* più illuminata, che si batteva per una controllata ma robusta iniezione di cultura greca, sola condizione per scrollarsi di dosso un provincialismo fuori tempo massimo, ora che Roma controllava un impero esteso da un capo all'altro del Mediterraneo. Plauto era riuscito ad essere il commediografo di tutti, lui rimase sempre l'esponente di una parte, e questa fu insieme la sua forza e la sua debolezza: si disse persino che fungeva da semplice prestanome dei suoi potenti protettori, da megafono del loro progetto culturale, e lui non respinse l'accusa, dichiarandosi onorato di avere la stima di uomini considerati da tutti come i principi della città. Pose al centro della sua produzione un tema chiave del tempo, la migliore forma di educazione di un figlio, e lo affrontò senza dogmatismi, conforme alla sua intelligenza intrinsecamente perplessa, incline a rimirare un problema da vari punti di osservazione, senza prendere nettamente posizione a favore di nessuno di essi e inoculando così nei suoi spettatori un germe di sano relativismo.

Nella sua *pièce* d'esordio aveva tradotto in latino un'antica massima della saggezza greca, *Ne quid nimis*, «Nessun eccesso», e a quella massima rimase fedele in tutta la sua produzione successiva. Si creò, lui che aveva una diversa lingua madre e il latino lo aveva imparato da ragazzo come idioma dei suoi padroni, un proprio stile, affettuosamente esemplato sul suo modello greco prediletto, Menandro: uno stile sobrio, che evita le tinte forti e predilige la misura media, i toni smorzati, piuttosto elegante che ordinario, mai sciatto, veste formale cucita sulla misura di un'umanità migliore, di un altro mondo possibile, che le sue commedie presentano come già realizzato. Nessun eccesso, appunto. Esordì giovanissimo e l'intera sua carriera si consumò in pochi anni, che corrispondono per noi al 166-160 a.C.; l'anno dopo, all'incirca trentenne, partì per un viaggio in Grecia dal quale non doveva mai più fare ritorno, forse alla ricerca di stimoli nuovi per il suo lavoro, forse stanco dell'ostilità di una parte del pubblico verso il suo teatro, forse ancora, chissà, per via di qualche crepa nel suo rapporto con il *milieu* culturale al quale aveva prestato sino ad allora il proprio talento. Sua figlia – pur sempre la figlia di un ex schiavo – ereditò un fondo cospicuo lungo la via Appia e sposò un cavaliere romano: segno che le amicizie importanti e l'attività intellettuale non erano state prive di frutto. Quanto ai suoi patroni letterari, non lo rimpiazzarono, scegliendo altri strumenti e altre arene per condurre le proprie battaglie.

Tutto questo non è bastato per evitare a Terenzio il destino di essere un classico dimenticato, un autore di teatro senza più palcoscenico e ormai di

casa sulle sole scrivanie dei filologi classici. Plauto continua a calcare le scene, grazie anche alle riscritture creative che dei suoi copioni si realizzano tuttora in gran numero, Terenzio non ha avuto questa ventura, più per la pigrizia dei moderni che per un deficit dell'autore antico. E anche la produzione strettamente scientifica che lo riguarda rimane largamente inferiore a quella plautina, certo non solo per la minore quantità di materiale conservato.

Questo volume vuole essere dunque anche un minuscolo omaggio al grande commediografo cartaginese. I saggi che contiene sono stati composti nell'arco di oltre vent'anni, segno di una lunga pur se discontinua fedeltà: Terenzio non è stato l'interesse principale del mio percorso di ricerca, ma non ne è mai stato davvero troppo lontano, e a lui sono ritornato volentieri ogni volta che se n'è data l'occasione. Anche riuniti insieme, essi non hanno alcuna pretesa di esaustività e sono lontani dal rendere giustizia ai diversi fronti della problematica terenziana; spero tuttavia contribuiscano a illuminare alcuni aspetti di tecnica teatrale che appaiono a me decisivi e a chiarificare alcuni contenuti culturali che fanno lo spessore di questa affascinante esperienza letteraria e intellettuale.

S'intende che i contributi originali sono stati capillarmente rivisti e soprattutto aggiornati bibliograficamente, condizione essenziale perché la loro riproposizione non fosse meramente nostalgica o autocelebrativa. L'auspicio è che in questa nuova veste essi accostino al teatro di Terenzio giovani studiosi, in grado di aprire strade nuove alla ricerca sulla commedia latina arcaica e a restituire al suo meno fortunato rappresentante un po' dello smalto perduto.

*Mario Lentano*  
Febbraio 2018

*Nota al testo*

Sia al momento dell'originaria redazione dei contributi qui presentati che in occasione della loro revisione in vista della presente edizione ho contratto molti debiti di riconoscenza, che mi è qui grato pagare menzionando i nomi di colleghi e amici dai quali ho ricevuto sostegno, incoraggiamento o semplicemente aiuto nel reperimento della bibliografia: Maurizio Massimo Bianco, Graziana Brescia, Olga Cirillo, Crescenzo Formicola, George C. Parakeviotis, Gianna Petrone, Licinia Ricottilli, Cristiano Viglietti. Do anche, qui di seguito, i titoli originali e le sedi di pubblicazione degli articoli raccolti nel presente volume:

1. *Terenzio "paracomoeus"*, in M. Blancato, G. Nuzzo (a cura di), *La commedia latina: modelli, forme, ideologia, fortuna*, Palermo 2009, pp. 55-76.
2. *Allo spettatore non far sapere. Autore, trama e pubblico nella commedia di Terenzio*, in G. Petrone, M.M. Bianco (a cura di), *"Comicum choragium". Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo 2010, pp. 89-105.
3. *I dispiaceri di un padre. Fra Menandro e Terenzio*, in "Bollettino di studi latini", 26, 1996, pp. 3-8.
4. *Acquisire, conservare, consumare. Spunti per una lettura in chiave economica degli «adelphoe» di Terenzio*, in "Aufidus", 29, 1996, pp. 77-100.
5. *L'«beautontimorumenos» di Terenzio e quello di Valerio Massimo. Due note sulla paternità punita*, in "Dioniso", nuova serie, 5, 2006, pp. 82-93.
6. *Il commercio muto del beneficio. Parola, silenzio e memoria nella prima scena dell'«Andria» di Terenzio*, in "Vichiana", 51, 2014, pp. 15-25.

*Il classico dimenticato*



## Capitolo 1

### Terenzio *paracomoedus*

1. *Paratragoedare* è verbo e nozione plautina: il commediografo di Sarsina, com'è noto, si diverte a fare il verso a situazioni e stilemi propri del genere teatrale maggiore, nell'ambito di quella ibridazione degli stili e dei registri linguistici che rappresenta una delle cifre della sua drammaturgia. «Anche la commedia innalza talora la propria voce»: è una sentenza di Orazio che giustamente Maurizio Massimo Bianco ha scelto come titolo di un suo interessante contributo su questo aspetto dell'arte di Plauto<sup>1</sup>. La decisa opzione di Terenzio in direzione di una medietà che investe tanto il piano linguistico che l'organizzazione dell'intreccio esclude simili innalzamenti o comunque ne riduce fortemente la frequenza; s'intende che la paratragedia non è del tutto assente nel *corpus* terenziano, anzi un'attenta disamina delle commedie da questo punto di vista potrebbe forse condurre a risultati interessanti e a qualche inattesa scoperta; ma certo ne costituisce un aspetto secondario e in fondo marginale<sup>2</sup>.

Il punto sul quale vorrei attirare l'attenzione riguarda invece quella che potremmo definire "paracommedia": un'operazione che non è banalmente complementare a quella compiuta da Plauto nei confronti della tragedia, perché implica la tendenza a coinvolgere nel gioco letterario tratti e motivi afferenti non ad altro e diverso genere, ma costitutivi della commedia stessa, o meglio, di quella sorta di vulgata del genere comico che era stata consacrata e resa in qualche misura normativa dal durevole magistero plautino. È infatti legittimo presumere che la lunga e pervasiva presenza sulla scena teatrale del commediografo sarsinate, protrattasi per almeno un ventennio e proseguita anche oltre la morte dell'autore, nonché la straordinaria fortuna incontrata dalla sua personalissima reinvenzione dei modelli ellenistici, avessero imposto il modo plautino di fare teatro comico come un modello di riferimento, divenuto presto canonico e in certo modo prescrittivo; qualsiasi

<sup>1</sup> Bianco (2007). Per una bibliografia essenziale sulla paratragedia plautina cfr. la nota successiva.

<sup>2</sup> Un esempio di possibile allusione paratragica (da Ennio) è segnalato, sulla scorta di Donato, da Goldberg (1986), p. 209 a proposito di *Eunuchus*, 588-591; in tempi più recenti cfr. Sharrock (2013), pp. 55-61 e Karakasis (2014b), pp. 76-89. In Goldberg, pp. 208-209, nota 6, è possibile anche reperire una succinta bibliografia sulla paratragedia plautina, cui vanno aggiunti Hunter (1985), pp. 114-136, i saggi contenuti in Petrone, Bianco (2006) e ora i lavori di Manuwald (2014), utile anche per Terenzio, e Slater (2015).

ridefinizione della commedia implicava quindi inevitabilmente una presa di posizione rispetto a *quel* precedente, prestigioso e al tempo stesso ingombrante, in ogni caso ineludibile. Naturalmente è molto difficile stabilire se un fenomeno di questo genere non comparisse, magari in misura più contenuta, già in Cecilio; ho in mente qualche frammento ceciliano che potrebbe avallare una simile congettura; temo però che una valutazione appropriata del fenomeno della paracommedia sia possibile soltanto sulla lunghezza di un testo teatrale completo, che consenta di apprezzarne appieno intenzioni, modalità, sviluppi.

Trovo a questo proposito interessante che la *pièce* nella quale a mio parere l'elemento della paracommedia diventa un fattore di organizzazione dell'intero impianto dell'opera sia proprio l'*Andria*, copione d'esordio del commediografo cartaginese, quello che, secondo una ben nota tradizione, Terenzio avrebbe letto, giovanissimo, all'ormai affermato Cecilio Stazio, ricevendone un'attenzione dapprima distratta, poi sempre più partecipe e consenziente<sup>3</sup>. Accade cioè come se Terenzio volesse incipitariamente, al momento stesso del suo debutto sulla scena teatrale romana, regolare i propri conti con la tradizione e ribadire nel modo più limpido certe adesioni e certe prese di distanza. Con molta audacia, ma anche con sicuro senso di sé, il giovane ex schiavo si affacciava al contatto col pubblico nella piena consapevolezza di voler battere strade nuove. Nell'*Andria*, infatti, il gioco con le convenzioni proprie della commedia – ripeto, per come Plauto le aveva fissate, in modo autorevole e duraturo, nella tradizione romana – tocca pressoché tutti i punti qualificanti di questo genere letterario. Cercherò di illustrarli uno alla volta, tralasciando solo la questione del prologo terenziano, già largamente vagliata dagli studiosi e sulla quale non mi sentirei di aggiungere nulla di nuovo<sup>4</sup>.

2. Partirei da ciò che in una commedia si trova di norma alla fine, e cioè dal tema del riconoscimento: tema non esclusivamente comico, naturalmente, come già sapeva bene l'Aristotele della *Poetica*, ma che nella commedia assume una funzione specifica, assolvendo perlopiù al ruolo di comodo strumento per lo scioglimento finale dell'intreccio<sup>5</sup>. La scarsa predilezione di Terenzio per la classica *anagnorisis* (la sua “resistenza” a servirsi di que-

<sup>3</sup> L'aneddoto, com'è noto, è riportato nella *Vita Terentii*, pp. 4-5 Wessner.

<sup>4</sup> Cfr. ampiamente in tempi recenti Sharrock (2009), pp. 83 ss.; Manuwald (2011), pp. 249 ss.; Papaioannou (2014a), pp. 25 ss.; Dunsch (2014), pp. 508 ss.

<sup>5</sup> Da ultimo cfr. l'amplissima rassegna di Boitani (2014), che riserva un'attenzione significativa anche alle letterature antiche. Per quanto attiene specificamente Terenzio, il contributo più recente a me noto è quello di Ricottilli (2014), in particolare pp. 117-120.

sto dispositivo, come è stata recentemente definita<sup>6</sup>) è ben nota, ed è stata solitamente spiegata come ricerca di un maggiore realismo, nella misura in cui una simile categoria moderna possa essere appropriatamente impiegata per il teatro antico. Concentrando la nostra attenzione sul *corpus* del Terenzio maggiore – e quindi tenendo fuori portata le più “plautine” *Eunuchus* e *Phormio* –, nelle commedie in cui il riconoscimento compare esso è in vario modo depotenziato, privato com’è della sua caratteristica tradizionale di evento risolutivo dell’intreccio. Nell’*Heautontimorumenos* il riconoscimento di Antifila, la giovane di umile condizione amata da Clinia, ha luogo piuttosto precocemente nello svolgimento della commedia; inoltre, anziché chiudere l’azione esso ne apre semmai uno sviluppo ulteriore e tutt’altro che irrilevante. Nell’*Hecyra* l’agnizione di Filumena come della donna cui Panfilo aveva a suo tempo fatto violenza è accompagnata da una ben nota battuta dello stesso Panfilo, che aggredisce al cuore il meccanismo del riconoscimento proprio denunciandone la natura di vieta convenzione teatrale:

Non mi piace che succeda come nelle commedie, dove tutti sanno tutto di ogni cosa; in questo caso, quelli che è giusto che sappiano, sapranno, gli altri, né sapranno né saranno informati in futuro<sup>7</sup>.

Proprio nell’*Andria*, viceversa, il riconoscimento di Glicerio come figlia legittima di Cremete, il burbero vicino di casa del vecchio Simone, sembrerebbe pienamente accolto e legittimato come tratto di chiusura dell’intreccio; in realtà, esso è oggetto di una demistificazione che attraversa da un capo all’altro l’intera commedia e che di fatto ne disconosce la validità nel momento stesso in cui se ne serve. Vediamo più da vicino di cosa si tratta.

Rimasto solo sulla scena dopo un serrato dialogo con Simone, il servo Davo informa il pubblico che il giovane Panfilo e la sua amata Glicerio, la «donna di Andro» che dà il titolo alla *pièce*, non solo hanno deciso di riconoscere il bambino del quale la ragazza è incinta, ma hanno altresì imbastito un racconto fittizio per far credere che quest’ultima, sino ad allora ritenuta sorella della cortigiana Criside, sia in realtà cittadina ateniese:

Una volta c’era un vecchio

<sup>6</sup> Alludo a Anderson (2002). Cfr. anche Anderson (2000), relativo specificamente all’*Hecyra*.

<sup>7</sup> Terenzio, *Hecyra*, 866-868: *placet non fieri hoc itidem ut in comoediis / omnia omnes ubi resciscunt. Hic quos par fuerat resciscere / sciunt; quos non autem aequomst scire neque resciscunt neque scient*, su cui cfr. Bianco (1962), pp. 24-25, Perelli (1973), p. 173 e in tempi più recenti Anderson (2000), in particolare pp. 316 ss.; Knorr (2013), p. 314; Papaioannou (2014b), pp. 172-173; Sharrock (2014), p. 128. Per un inquadramento più ampio di questi versi e del loro ruolo nella struttura dell’*Hecyra* rimando altresì al mio saggio *Allo spettatore non far sapere, infra*, pp. 35 ss., e alla bibliografia citata in quella sede. Preciso infine che qui e in tutti i saggi raccolti nel presente volume le citazioni terenziane provengono dall’edizione oxoniense curata da R. Kauer e W.M. Lindsay.

## Indice

Premessa	7
1. Terenzio <i>paracomœdus</i>	13
2. Allo spettatore non far sapere. Autore, trama e pubblico nella commedia di Terenzio	35
3. Menandro, Plauto, Terenzio e i dispiaceri di un padre	51
4. Acquisire, conservare, risparmiare. Una lettura economica degli <i>Adelphoe</i>	59
5. Padri che puniscono se stessi. <i>L'beautontimorumenos</i> di Terenzio e quello di Valerio Massimo	79
6. Il commercio muto del beneficio. Parola, silenzio e memoria nella prima scena dell' <i>Andria</i>	97
Bibliografia	113



## Testi e studi di cultura classica

---

L'elenco completo delle pubblicazioni  
è consultabile sul sito

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=Testi%20e%20studi%20di%20cultura%20classica>



---

### Pubblicazioni recenti

74. Mario Lentano, *Il classico dimenticato. Sei studi su Terenzio*, 2018, pp. 128.
73. *In vino civilitas. Vite e vino nella civiltà d'Europa, dall'antichità all'evo moderno: letteratura, storia, arte, scienza*, Atti del Convegno internazionale: Potenza 11-13/10/2016, a cura di Aldo Corcella, Rosa Maria Lucifora, Francesco Panarelli. In preparazione.
72. Lavinia Scolari, *Doni funesti. Miti di scambi pericolosi nella letteratura latina*, 2018, pp. 248.
71. Fragilità di Adone. *Parole, immagini e corpi di un mito*, a cura di Alessandro Grilli, Stefano Tomasini e Andrea Torre, 2018, pp. 228.
70. Nicola Lanzarone, *Il commento di Pomponio Leto all'Appendix Vergiliana. Edizione critica*, 2018, pp. 188.
69. *Classics Transformed*, edited by Giancarlo Abbamonte and Craig Kallendorf, 2018, pp. 168.
68. Concetta Longobardi, *Leggere Orazio nella scuola tardo-antica. Gli Scholia vetustiora al quarto libro delle Odi*, 2017, pp. 172.
67. Giancarlo Abbamonte, Fabio Stok, *Iacopo d'Angelo traduttore di Plutarco: De Alexandri Magni fortuna aut virtute e De fortuna Romanorum*, 2017, pp. 404.
66. Tommaso Mari, *Pauca de barbarismo collecta de multis. Studio ed edizione critica*, 2017, pp. 148.
65. Alessandra Rolle, *Dall'Oriente a Roma. Cibebe, Iside e Serapide nell'opera di Varrone*, 2017, pp. 258.
64. *La filologia classica e umanistica di Remigio Sabbadini*, a cura di Fabio Stok e Paola Tomè, 2016, pp. 300.
63. Cristina Pepe, *Morire da donna: ritratti esemplari di bonae feminae nella laudatio funebris romana*, 2015, pp. 240.
62. *Lecture e lettori di Lucano*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Fisciano 27-29 marzo 2012, a cura di Paolo Esposito e Christine Walde, con la collaborazione di Nicola Lanzarone e Christian Stoffel, 2015, pp. 408.

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di novembre 2018