

PAN

Rivista di Filologia Latina

13 n.s. (2024)

PAN. Rivista di Filologia Latina
13 n.s. (2024)

Direttori

Gianna Petrone, Alfredo Casamento

Comitato scientifico

Thomas Baier (Julius-Maximilians-Universität Würzburg)
Francesca Romana Berno (Sapienza Università di Roma)
Maurizio Bettini (Università degli Studi di Siena)
Armando Bisanti (Università degli Studi di Palermo)
Vicente Cristóbal López (Universidad Complutense de Madrid)
Rita Degl'Innocenti Pierini (Università degli Studi di Firenze)
Alessandro Garcea (Université Paris 4 - Sorbonne)
Tommaso Gazzarri (Union College - New York)
Eckard Lefèvre (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)
Carla Lo Cicero (Università degli Studi Roma 3)
Carlo Martino Lucarini (Università degli Studi di Palermo)
Gabriella Moretti (Università degli Studi di Genova)
Guido Paduano (Università degli Studi di Pisa)
Giovanni Polara (Università degli Studi di Napoli - Federico II)
Alfonso Traina † (Alma Mater Studiorum-Università degli Studi di Bologna)

Comitato di redazione

Francesco Berardi (Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara)
Maurizio Massimo Bianco (Università degli Studi di Palermo)
Orazio Portuese (Università degli Studi di Catania)

Editore

Istituto Poligrafico Europeo | Casa editrice
marchio registrato di Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl
redazione / sede legale: via degli Emiri, 57 - 90135 Palermo
tel. 091 7099510
casaeditrice@gipesrl.net - www.gipesrl.net

© 2024 Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl
Tutti i diritti riservati

This is a double blind peer-reviewed journal

Classificazione ANVUR: classe A

Il codice etico della rivista è disponibile presso
www.unipa.it/dipartimenti/cultureesocieta/riviste/pan/

ISSN 0390-3141 | ISSN online 2284-0478

Volume pubblicato con il contributo
dell'Associazione Mnemosine

Mnemosine
ENTE ACCREDITATO 

Atti del Convegno internazionale

La forza della parola:
oratori e retori nel mondo romano

12-14 aprile 2023 - Università degli Studi di Palermo

a cura di Marilena Casella

Esempi mancati, esempi esibiti. Una lettura degli *Adelphoe* di Terenzio

1. Sul valore retorico delle commedie di Terenzio e sul peso della retorica anche nella sua formazione si è scritto abbastanza, con una particolare attenzione ai prologhi, dove la dimensione agonale della parola è stata da più parti sottolineata, proprio attraverso le polemiche che lì sono messe in campo¹. A differenza di Plauto, dove molto spesso hanno agito dei veri e propri tabù critici², l'opera terenziana è apparsa da sempre un terreno utile per sondare il funzionamento di alcuni meccanismi dell'eloquenza.

Il riconoscimento di strutture retoriche solide all'interno dell'opera di Terenzio e le opportunità che derivano dalla parola e dalla *performance* drammatica, del resto, sono stati da subito oggetto di specifico interesse. Già gli antichi riconoscevano a Terenzio il fatto di costituire con le sue opere una vera e propria palestra per la formazione degli oratori.

Le commedie dell'Afro servirono infatti come possibile spazio di esercitazione per gli oratori in erba³, che nei testi terenziani poterono trovare e ritrovare molteplici percorsi di addestramento: oltre ai dettagli forensi e alle strategie di contrapposizione ospitate nei prologhi⁴, uno spazio di particolare importanza è ricoperto dai discorsi dei vari personaggi, organizzati talora con uno schematismo che si presta quasi a un vero e proprio lavoro anatomico⁵. Non meno valore ha poi lo studio delle sue tecniche di caratterizzazione dei personaggi, se solo si pensa che già Varrone in questo campo assegna a Terenzio una posizione di privilegio, individuando il poeta come un maestro *in ethesin* (*poscit palmam in ethesin Terentius, Men.* 399).

¹ Cfr., almeno, G. FOCARDI, *Lo stile oratorio nei prologhi terenziani*, in *SIFC* 50, 1978, pp. 70-89, A. SCAFURO, *The Forensic Stage: Settling Disputes in Graeco-Roman Comedy*, Cambridge 1997, M.M. BIANCO, *Terenzio*, in G. Petrone (a cura di), *Storia del teatro latino*, Roma 2020, pp. 209-244; pp. 219 ss. Per una sintesi molto agile delle questioni poste nei prologhi cfr. R. MÜLLER, *Terence in Latin Literature from the Second Century BCE to the Second Century CE*, in A. AUGUSTAKIS, A.E. TRAILL, J.E. THORNBURN (eds.), *A Companion to Terence*, Oxford 2013, pp. 363-379.

² Ne parlo in BIANCO, *'Optumus sum orator': la 'retorica' di Plauto*, in G. PETRONE (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, pp. 115-132. Molto utili in tal senso i contributi di A. PERUTELLI, *Il tema della casa nella Mostellaria*, in *Maia* 52.1, 2000, pp. 19-34 e S. KEMPER, *Insciens an prudens?: la retorica di Plauto nei Captivi*, in R. RAFFAELLI, A. TONTINI (a cura di), *Lecturae Plantinae Sarsinates. Captivi* 5, Urbino 2002, pp. 91-109.

³ A. CAIN, *Terence in late antiquity*, in AUGUSTAKIS, TRAILL, THORNBURN (eds.), *A Companion to Terence*, cit., pp. 280-296; p. 394.

⁴ FOCARDI, *Linguaggio forense nei prologhi terenziani*, in *SIFC* 44, 1972, pp. 55-88 e FOCARDI, *Lo stile oratorio*, cit.

⁵ Vd. W.S. ANDERSON, *Terence and the Roman rhetorical use of the Andria*, in *Leeds International Classical Studies* 3, 2, 2003-2004, pp. 1-9.

La commedia, come è da subito evidente, si rivela – soprattutto a Roma, molto più di quanto succeda in Grecia – un universo da esplorare, ricco di modelli e di semplificazioni. I testi comici, come in generale tutti i testi teatrali, diventano efficaci ‘quaderni di insegnamento’ e possono fornire un utile contributo alla formazione del buon oratore. Il teatro appare come un corredo possibile per imparare meglio l’arte della parola e per trovare soluzioni plausibili e persuasive⁶. Non è un caso che Terenzio molto presto, già in età repubblicana, diventi un classico di scuola, un poeta di gran moda, su cui poter lavorare in molteplici direzioni: sagomatura di personaggi, battute di spirito, espressioni proverbiali, modelli e anti-modelli di *humanitas*, e così via.

A Terenzio, in effetti, Cicerone guarda costantemente, tanto nelle opere retoriche quanto nelle orazioni, sperimentando in taluni casi l’energia straordinaria degli espedienti offerti dal codice comico. Un esempio eclatante, che è stato molto bene investigato, è indubbiamente quello della *pro Caelio*, dove le ragioni della difesa si saldano in modo forte con alcune pieghe comiche, sia per dipingere negativamente la controparte sia per dare forza agli argomenti a favore di Celio.

2. La *Rhetorica ad Herennium* classifica la *narratio* in due macrocategorie (1, 13)⁷: quella che riguarda gli eventi e quella che si focalizza sulle persone coinvolte. All’interno della prima categoria, si individuano tre sottocategorie in base al loro legame con la realtà: la *fabula*, che corrisponde alla narrazione tragica e presenta eventi del tutto inventati; l’*historia*, che si riferisce alla narrazione storica e si basa su fatti realmente accaduti; e l’*argumentum*, che, simile alla trama di una commedia, presenta elementi fittizi ma concepiti in modo plausibile, come se potessero effettivamente verificarsi nella realtà (*Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit, velut argumenta comœdiarum*)⁸. La via della verosimiglianza, come si nota, è quella tracciata dalla commedia perché, a differenza della tragedia, può proporre storie ‘finte’ ma credibili. Nel *De inventione* (1, 27), Cicerone propone, e anche molto da vicino, gli stessi argomenti della *Rhetorica ad Herennium*, ma, parlando dell’*argumentum*, piuttosto che richiamarsi genericamente alla commedia, preferisce recuperare una battuta dell’*Andria* di Terenzio (v. 24). Allo stesso modo Cicerone, ripresentando ancora nei medesimi termini la riflessione sulla *narratio in personis*⁹ si serve, di nuovo, di un breve passaggio terenziano, ovvero dei vv. 60-64 degli *Adelphoe*. Quello citato è un estratto del discorso di Micione, il *senex lenis* della commedia, e le parole del vecchio sono utilizzate per esemplificare lo stile e lo stato d’animo di un personaggio (Cic. *inv.* 1, 27):

⁶ Tanti i lavori in questa direzione. Per semplificazione mi limito a rinviare a F. DUPONT, *L’orateur sans visage: essai sur l’acteur romain et son masque*, Paris 2000, E. FANTHAM, *Orator and/et actor*, in P. EASTERLING, E. HALL (eds.), *Greek and Roman actors: aspects of an ancient profession*, Cambridge-New York 2002, pp. 362-376, G. PETRONE, *La parola agitata: teatralità nella retorica latina*, Palermo 2004, G. PETRONE, A. CASAMENTO (a cura di), *Lo spettacolo della giustizia: le orazioni di Cicerone*, Palermo 2007.

⁷ Per la *Rhetorica ad Herennium* il testo è quello di G. CALBOLI (ed.), *Cornifici seu incerti auctoris Rhetorica ad C. Herennium*, Berlin-Boston (Mass.) 2020.

⁸ MÜLLER, *Terence in Latin Literature*, cit., p. 374.

⁹ Cfr. F.R. NOCCHI, *Tecniche teatrali e formazione dell’oratore in Quintiliano*, Berlin-Boston (Mass.) 2013, pp. 161-162.

Eius partes sunt duae, quarum altera in negotiis, altera in personis maxime versatur. Ea, quae in negotiorum expositione posita est, tres habet partes: fabulam, historiam, argumentum. Fabula est, in qua nec verae nec veri similes res continentur, cuiusmodi est: "Angues ingentes alites, iuncti iugo...". Historia est gesta res, ab aetatis nostrae memoria remota; quod genus: "Appius indixit Carthaginensibus bellum". Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit. Huiusmodi apud Terentium: "Nam is postquam excessit ex ephebis, [Sosia]..."

Illa autem narratio, quae versatur in personis, eiusmodi est, ut in ea simul cum rebus ipsis personarum sermones et animi perspicere possint, hoc modo:

"Venit ad me saepe clam[it]ans: Quid agis, Micio? Cur perdis adulescentem nobis? Cur amat? Cur potat? Cur tu his rebus sumptum suggeris, Vestitu nimio indulges? Nimum ineptus es. Nimum ipse est durus praeter aequumque et bonum".

Hoc in genere narrationis multa debet inesse festivitas, confecta ex rerum varietate, animorum dissimilitudine, gravitate, lenitate, spe, metu, suspitione, desiderio, dissimulatione, errore, misericordia, fortunae commutatione, insperato incommodo, subita laetitia, iucundo exitu rerum. Verum haec ex iis, quae postea de elocutione praecipientur, ornamenta sumuntur¹⁰.

La distanza tra la *Rhetorica ad Herennium* e il *De inventione* è apparentemente breve¹¹; in realtà c'è una questione centrale da sottolineare, almeno ai fini della nostra indagine. La riflessione generica, lasciata nella *Rhetorica ad Herennium* alla sua nuda classificazione, nel *De inventione* si carica di esempi concreti e rilancia il ragionamento, peraltro con una particolare insistenza, appunto sul terreno stesso della commedia. E forse non è casuale che entrambi gli esempi siano terenziani, probabilmente proprio a motivo della fortuna che già l'Afro ricopriva nei canali della scuola.

La commedia, appunto in virtù del principio di verosimiglianza, è in grado quindi non solo di fornire schemi retorici o schemi di dibattito, ma soprattutto è nelle condizioni di rappresentare, per approssimazione alla realtà, precisi stati d'animo. La rubrica dei sentimenti proposta da Cicerone (che è poi, come abbiamo detto, quella della *Rhetorica ad Herennium*) ha un chiaro sapore teatrale e riproduce visibilmente una varietà di atteggiamenti, nei quali riesce semplice intravedere personaggi e situazioni della *palliata*, dalle contrapposizioni di caratteri fino al riferimento al lieto fine.

Diventa centrale soprattutto capire quanto la commedia possa costituire per un oratore un modello estetico ed etico. La commedia con il suo ventaglio estremo, ma verosimile, di possibilità può fornire esempi concreti di azione e illuminare perfino sulla correttezza di una condotta: una sorta di catalogo di facile consumo, un prontuario per esemplificare alcuni nodi strutturali di un discorso (anche attraverso luoghi comuni e pose retoriche) e per mostrare alcune posture e alcune possibili dinamiche di comportamento, da seguire o da evitare.

¹⁰ Il testo è quello di E. STROEBEL, *M. Tullius Cicero. Rhetorici libri duo qui vocantur de inventione*, Lipsiae 1915.

¹¹ Sui rapporti complessi tra la *Rhetorica ad Herennium* e il *De inventione* cfr. il fondamentale lavoro di J. ADAMIETZ, *Ciceros de inventione und die Rhetorik ad Herennium*, Marburg 1960. Per un'inquadratura agile della questione vd. ancora T. ADAMIK, *Basic Problems of the Ad Herennium: Author, Date, its Relation to the De Inventio*, in *Acta Ant. Hung.* 38, 1998, pp. 279-285 e A. CORBEILL, *Rhetorical education in Cicero's youth*, in J.M. MAY (ed.), *Brill's companion to Cicero: oratory and rhetoric*, Leiden-Boston (Mass.) 2002, pp. 23-48: pp. 31 ss.

Come sottolineato da Donato¹², Cicerone considera la commedia una forma d'arte che imita la vita, riflettendone le consuetudini e la realtà (*comoediam esse Cicero ait imitationem vitae, speculum consuetudinis, imaginem veritatis*). Questa idea è ripresa da Donato ancora negli *Excerpta* (p. 22, 14 Wessner)¹³, dove egli afferma che la commedia, attraverso la rappresentazione di diverse situazioni sociali, offre insegnamenti preziosi sulla vita, aiutandoci a comprendere ciò che è utile e ciò che è da evitare. La vita, i costumi e la verità trovano nella commedia una rappresentazione possibile¹⁴. Donato, come si può notare, non si limita a richiamarsi alla commedia come a un semplice modello per l'organizzazione del discorso ma mette in primo piano il suo valore etico¹⁵: attraverso una fitta rete di esempi, la commedia infatti svolge anche una funzione educativa, perché offre modelli di comportamento possibili e, di conseguenza, imitabili. L'obiettivo dei poeti comici, come Terenzio, è quello di fare da specchio al pubblico con i personaggi in scena.

3. Questo sentiero sarà poi percorso ancora con più determinazione da Quintiliano, che non avrà esitazione a indicare il *comoedus* come un punto fondamentale per la *performance* del buon oratore (*inst.* 1, 11), proprio per la possibilità di guardare alla commedia come a un mondo verisimile¹⁶. E Quintiliano proverà a essere più preciso e a dare una guida sicura del 'buon uso della commedia' (1, 11, 12-14):

*Debet etiam docere comoedus quomodo narrandum, qua sit auctoritate suadendum, qua concitatione consurgat ira, qui flexus deceat miserationem: quod ita optime faciet si certos ex comoediis elegerit locos et ad hoc maxime idoneos, id est actionibus similes. Idem autem non ad pronuntiandum modo utilissimi, uerum ad augendam quoque eloquentiam maxime accommodati erunt. Et haec dum infirma aetas maiora non capiet: ceterum cum legere orationes oportebit, cum uirtutes earum iam sentiet, tum mihi diligens aliquis ac peritus adsistat, neque solum lectionem formet uerum ediscere etiam electa ex iis cogat et ea dicere stantem clare et quem ad modum agere oportebit, ut protinus pronuntiationem uocem memoriam exerceat*¹⁷.

L'attore comico può insegnare come procedere nella *narratio*, può dare l'autorevolezza necessaria per persuadere e può dare strumenti espressivi per una efficace rappresentazione dei sentimenti. Ma Quintiliano tiene a evidenziare che tutto ciò sarà più facilmente ottenibile se ci si concentra su *certos ex comoediis... locos*, ovvero se si scelgono precisi passi delle commedie, che possano risultare adatti allo scopo. Così facendo l'oratore non solo gioverà alla *pronuntiatio* ma migliorerà la sua eloquenza. Secondo Quintiliano è proprio da qui che l'oratore deve partire, dal momento che la commedia offre un campionario semplice, che poi, quando si diventerà più maturi, potrà essere sostituito dalla lettura e dalla memorizzazione delle orazioni. Perché poi

¹² *Excerpta de comoedia* 5.1, p. 22, 19 Wessner.

¹³ *Comoedia est fabula diversa instituta continens affectuum civilium ac privatorum, quibus discitur, quid sit in vita utile, quid contra uitandum.*

¹⁴ Müller, *Terence in Latin Literature*, cit., p. 375: «Comedy mirrors life, custom, and truth».

¹⁵ Müller, *Terence in Latin Literature*, cit., p. 378.

¹⁶ Vd. le puntuali osservazioni di NOCCHI, *Tecniche teatrali e formazione*, cit., pp. 95 ss.

¹⁷ Il testo è quello di M. WINTERBOTTOM (ed.), *Institutionis oratoriae libri duodecim*, Oxford 1970.

proprio la commedia sia preziosa per l'avvio della formazione di un buon oratore, era stato lapidariamente chiarito da Quintiliano già in precedenza (1, 8, 7): *Comoediae, quae plurimum conferre ad eloquentiam potest, cum per omnis et personas et adfectus eat, quem usum in pueris putem paulo post suo loco dicam*. La commedia comprende ogni tipo di personaggi e di sentimenti e di conseguenza risulta un serbatoio vastissimo e di immediato impiego. Il commediografo da prendere a modello, secondo Quintiliano, è Menandro, per le sue qualità mimetiche¹⁸; non stupisce pertanto che nell'*Institutio* si faccia più volte ricorso a esempi di Terenzio, il cosiddetto 'mezzo Menandro' (secondo le parole di Cesare conservateci da Svetonio nella vita di Terenzio), il poeta comico latino certamente più vicino al commediografo greco e anche quello più adatto a Roma a ricoprire una funzionalità didattica¹⁹.

Il teatro ha quindi una 'funzione tecnico-educativa': «il continuo riferimento alle tecniche teatrali e ad attori del tempo testimonia che gli spettacoli erano un sussidio audiovisivo anche per gli studenti "avanzati"»²⁰.

E d'altra parte la commedia terenziana, come abbiamo già ripetuto, molto presto entra stabilmente a Roma nel corredo retorico, perché ha in sé un bagaglio già ricco di impieghi multipli. Le trame terenziane sembrano calibrate scopertamente per essere esemplari e per fornire dispositivi argomentativi flessibili. Plauto nei *Captivi* fa dire alla *caterva*, a conclusione dell'intreccio, che di commedie come quella appena andata in scena ce ne sono poche, perché i contenuti di questa pièce sono capaci di fare diventare migliori i buoni. Terenzio sembra continuare da quella battuta, spingendosi anche più in là²¹: nelle sue trame intercetta nodi etici centrali, sottoponendoli a verifica e suscitando non raramente interrogativi nuovi.

Il buon oratore per avere modelli utili da esibire e da declinare nei suoi discorsi dovrà pertanto guardare al teatro, soprattutto alla commedia, proprio perché quest'ultima, ancorata al mondo della quotidianità, potrà mostrare mondi possibili. Cicerone, come abbiamo avuto modo di dire, mette in rilievo più volte questa prospettiva e nella *pro Roscio Amerino* (47) pone in chiaro soprattutto la dimensione della quotidianità: *etenim haec conficta arbitrator esse a poetis, ut effectos nostros mores in alienis*

¹⁸ Vd. NOCCHI, *Tecniche teatrali e formazione*, pp. 182 ss.

¹⁹ Rinvio ancora a NOCCHI, *Tecniche teatrali e formazione*, p. 190.

²⁰ NOCCHI, *Quintiliano. Modelli pedagogici e pratiche didattiche*, Brescia 2020, p. 162.

²¹ Sembrano situazioni distanti quella degli *Adelphoe* e quella dei *Captivi* ma in realtà le conclusioni in entrambi i casi, al di là dell'analogia espressiva, sono apparentabili. Punto focale delle dichiarazioni di Demea è l'inciso del v. 968 (*alii meliores erunt*) che mette in campo un principio di esemplarità, ovvero la possibilità che Siro possa essere un modello e uno stimolo per gli altri servi: è facile individuare l'ironia di una simile affermazione perché il miglioramento auspicato è a conti fatti incorniciato all'interno delle malefatte di Siro, appena elencate da Demea. Eppure proprio questo principio di esemplarità, come è noto, costituisce uno spazio privilegiato dell'universo teatrale, che, specialmente nel corso dell'epilogo degli intrecci, mira a porre in luce o a proporre riflessioni o insegnamenti di qualche utilità per il pubblico. Nei *Captivi*, proprio nelle ultime battute, la *caterva* sottolinea come la commedia appena inscenata debba essere considerata speciale perché raramente si trovano opere 'dove i buoni diventano migliori' (*ubi boni meliores fiant*, v. 1034): anche qui vige un criterio di esemplarità, posto su un piano etico. Nell'elogio che Demea fa del servo Siro (v. 968), lo spettatore, tra le righe, sente forte e chiaro infatti un avvertimento: 'se incoraggiamo questi atteggiamenti andrà sempre peggio'. Se i cattivi servi possono trarre ispirazione da Siro, allora bisogna trovare rimedi a questa deriva. Un caso straordinario questo, laddove il 'meglio' possibile è un'efficace rappresentazione del 'peggio' possibile.

*personis expressamque imaginem nostrae vitae cotidianae videremus*²². È di un certo interesse questo passaggio della *Pro Roscio Amerino*, perché qui Cicerone sta parlando dell'affetto e della fiducia che un padre può avere nei confronti di un figlio quando lo spinge a vivere in campagna e a occuparsi delle proprietà e degli affari di famiglia. Cicerone vuole guadagnare ragioni alla causa di Roscio, utilizzando per l'appunto degli esempi comici per trovare conferme verso la sua posizione. Il caso citato è ceciliano ma la situazione è di quelle che, almeno al nostro sguardo, può richiamare la memoria di precise trame terenziane (e, per certi versi, plautine). Cicerone anzi è molto chiaro al riguardo: “per il nostro scopo non fa differenza di certo che io citi il nome di questo giovane personaggio di una commedia o quello di qualche abitante del territorio di Veio” (*et certe ad rem nihil intersit utrum hunc ego comicum adolescentem an aliquem ex agro Veienti nominem*). Quasi a dire che il mondo della commedia ha tanti esempi verosimili e non occorre andarne a cercare altri. Non sarà forse inutile sottolineare, a cornice, di questa osservazione, che l'orazione è quella di un oratore all'esordio della sua carriera, di un Cicerone ventisettenne che nell'impostazione del discorso sembra ancora prestare scrupolosa attenzione ai dettami di scuola.

4. Alla luce di queste considerazioni preliminari e con l'intento di proporre un'analisi specifica, che dia la misura dello spessore retorico dell'universo comico, voglio ora indirizzare la mia attenzione esclusivamente agli *Adelphoe* terenziani. La scelta appare piuttosto agevole, perché della commedia troviamo, come in parte già abbiamo avuto modo di vedere, diverse citazioni tanto in Cicerone quanto in Quintiliano, che dunque scorgono proprio in questo intreccio, tra gli altri, contenuti e meccanismi di sicura utilità.

Si tratta di una *pièce* complicata, che ha impegnato e impegna ancora gli studiosi a causa del suo sorprendente finale. Ripercorriamo brevemente la trama. Protagonisti della commedia sono i due vecchi fratelli Micion e Demea, padri rispettivamente di Ctesifone ed Eschino, sebbene quest'ultimo sia in realtà figlio naturale di Demea e sia stato adottato fin da piccolo dallo zio Micion. Demea però ha delle forti riserve sui metodi educativi del fratello, perché con il suo atteggiamento fin troppo indulgente ha finito per corrompere il ragazzo. Si viene a sapere infatti che Eschino ha fatto irruzione nella casa del lenone Sannione e ha rapito una ragazza. Tuttavia le cose non stanno come sembrano: Eschino ha compiuto questo gesto non per sé ma per conto di Ctesifone, che, per timore del padre, si finge dal canto suo improntato a costumi severissimi. L'azione di Eschino ha però delle conseguenze impreviste, perché determina la reazione di Sostrata, madre di Panfila, una povera ragazza che aspetta un bimbo da lui: Sostrata chiede aiuto a un amico, Egione, che si reca da Micion e ottiene dal vecchio garanzie sul fatto che sarà posto riparo a ogni torto. Dopo aver messo alla prova il figlio e averlo rimproverato per avergli tenuta nascosta la relazione, Micion decide di organizzare il matrimonio tra il ragazzo e Panfila. Demea è scandalizzato per l'eccessiva accondiscendenza del fratello e reputa che proprio questa sia la causa del cattivo comportamento di Eschino. Le sue certezze però si scontrano ben presto

²² Cfr. anche *Amic.* 97.

con la verità, allorché apprende che in realtà la responsabilità del rapimento della cortigiana è di Ctesifone. Demea, in un celebre monologo (vv. 855 ss.), riflette sui risultati della sua durezza, lamentando il fatto che, a dispetto della sua enorme fatica (*meo labore...maxumo*), il fratello con poca spesa (*paullo sumptu*, vv. 875-876) sia riuscito a guadagnare l'affetto di entrambi. Il finale della commedia – fin troppo controverso – vede Demea cambiare radicalmente atteggiamento ma non tanto per aderire ai modi di Micione quanto, con le sue stesse armi (v. 958), per dimostrare il fallimento del modello educativo del fratello, costringendolo a una generosità senza limiti.

Non entro nel merito di una valutazione del finale²³, ma possiamo da subito affermare che tutta la trama è costruita con ingranaggi ad anello, che sono smontabili e rimontabili facilmente. I cinque 'atti'²⁴ della commedia sono concepiti ognuno su un tema/personaggio che fa da focus catalizzatore; e attorno a questo territorio drammatico si organizzano battute, movimenti, sviluppi, riflessioni. La vicenda così congegnata si presta agevolmente a essere riutilizzata e a essere rifunzionalizzata, anche perché alcuni schemi del discorso sono esplicitamente orientati verso il dibattito o verso coordinate forensi.

5. Un bravo oratore deve recitare una parte e saperla recitare credibilmente; per questo motivo Quintiliano suggerisce anche di esercitare la mnemotecnica, perché servirsi di alcuni dispositivi mnemonici può essere un valido supporto per un oratore, soprattutto per un oratore in erba. Come già anticipato, proverò qui di seguito a prospettare dei pannelli veloci della commedia, che possano dare la misura, per quanto possibile, della consistenza retorica della scrittura terenziana e possano anche dare uno spaccato di quei *loci* comici che Quintiliano, come abbiamo visto, indica come utili per la *pronuntiatio* di un oratore alle prime armi.

5.1. Già nell'*incipit* della commedia troviamo Micione impegnato a presentare agli spettatori una netta polarizzazione tra sé e suo fratello Demea, che ha come punto di partenza non tanto le soluzioni pedagogiche adottate (quelle sono un punto di arrivo) quanto le scelte di vita dei due anziani fratelli (*Adelphoe* 41-59)²⁵:

*Is adeo
dissimili studiosi iam inde ab adolescentia:
ego hanc clementem vitam urbanam atque otium
secutu' sum et, quod fortunatum isti putant,*

²³ Mi permetto di rinviare a una mia sintesi in BIANCO (a cura di), *Terenzio. I fratelli*, Santarcangelo di Romagna 2023, pp. xli ss.

²⁴ Come è noto, la divisione in atti della commedia è successiva a Terenzio ma già presente nell'antichità (a differenza di quella plautina); questa divisione, peraltro, appare certamente sollecitata dalla regolarità di sviluppo delle sue trame e non mostra le vistose disomogeneità che si riscontrano nell'organizzazione in atti delle commedie plautine. Nel caso degli *Adelphoe* del resto l'impostazione dell'intreccio si sviluppa piuttosto agevolmente attorno a cinque momenti strutturali, a cinque 'atti'.

²⁵ Il testo è citato secondo l'edizione di R. KAUER, W.M. LINDSAY (eds.), *P. Terenti Afri Comoediae*, Oxford 1926 (ristampa con aggiunte di O. Skutsch, 1958).

uxorem, numquam habui. Ille contra haec omnia:
ruri agere vitam; semper parce ac duriter 45
se habere; uxorem duxit; nati filii
duo; inde ego hunc maiorem adoptavi mihi;
eduxi a parvulo; habui amavi pro meo;
in eo me oblecto, solum id est carum mihi.
Ille ut item contra me habeat facio sedulo: 50
do praetermitto, non necesse habeo omnia
pro meo iure agere; postremo, alii clanculum
patres quae faciunt, quae fert adolescentia,
ea ne me celet consuefeci filium.
Nam qui mentiri aut fallere institerit patrem aut 55
audebit, tanto magis audebit ceteros.
Pudore et liberalitate liberos
retinere satius esse credo quam metu.
Haec fratri mecum non conveniunt neque placent.

Uno si è sposato e l'altro no; l'uno vive in campagna e l'altro in città; l'uno ha dei figli e l'altro no. Il sistema di opposizioni, all'interno di un discorso retoricamente ben costruito²⁶, appare pensato secondo una polemica più ampia, che incornicia i personaggi in stereotipi molto ben strutturati. Quintiliano, impegnato a definire le questioni 'infinite' o 'definite', ricorrerà proprio a uno schema analogo per chiarire alcuni aspetti della questione (3, 5, 8): *Quod ut exemplo pateat, infinita est: 'an uxor ducenda', finita: 'an Catoni ducenda' ideoque esse suasoria potest.* Se ci si debba sposare è una questione indefinita, mentre 'se Catone si deve sposare' è una questione finita e potrebbe essere oggetto di una suasoria. In 3, 5, 12 Quintiliano si preoccuperà di definire meglio il ragionamento, partendo sillogisticamente dall'assunto generale fino ad arrivare al caso particolare di Catone.

E Micione sembra a sua volta volere dare forza alla sua scelta, chiarendone tutti i pregi, benché le sue idee si scontrino con quelle del fratello Demea. Quest'ultimo, a fine commedia, quando con profonda amarezza avrà preso coscienza di come stiano le cose, sembra a distanza ripercorrere lo stesso ragionamento del fratello, aggiungendo al discorso gli ulteriori malanni che un matrimonio porta con sé (vv. 862-876):

Id esse verum ex me atque ex fratre quovis facilest noscere.
Ill' suam semper egit vitam in otio, in conviviis,
clemens placidu, nulli laedere os, adridere omnibus;
sibi vixit, sibi sumptum fecit: omnes bene dicunt, amant. 865
Ego ille agresti' saevo' tristi' parcu' truculentus tenax
duxi uxorem: quam ibi miseriam vidi! Nati filii,
alia cura. Heia autem, dum studeo illis ut quam plurimum
facerem, contrivi in quaerundo vitam atque aetatem meam:
nunc exacta aetate hoc fructi pro labore ab eis fero, 870
odium; ille alter sine labore patria potitur commoda.

²⁶ Così come è stata bene messa in luce la costruzione retorica del discorso di Micione in *Ad. 26-81* (cfr. M.P. SCHMUDE, *Micios Erziehungsprogramm: zur rhetorischen Form von Terenz, Adelphoe I 1 (26-81a)*, in *Rheinisches Museum für Philologie* 133, 1990, pp. 298-310).

*Illum amant, me fugitant; illi credunt consilia omnia,
illum diligunt, apud illum sunt ambo, ego desertu' sum;
illum ut vivat optant, meam autem mortem expectant scilicet.
Ita eos meo labore eductos maxumo hic fecit suos* 875
paullo sumptu: miseriam omnem ego capio, hic potitur gaudia.

Micione, almeno in apparenza, è riuscito a convincere Demea, che ora mostra di apprezzare – a prima vista – la condotta di vita del fratello: sarebbe dunque meglio non sposarsi e comportarsi con più benevolenza (ma il finale, anche su questo aspetto, non lascerà lo spettatore privo di sorprese). Nei versi che abbiamo selezionato è evidente la presenza di dispositivi minimi di ragionamento, che, tanto nella loro astrattezza quanto nella concretezza delle singole persone, costituiscono la base di un materiale di repertorio.

5.2. In altri casi, poi, all'interno della commedia Terenzio – prologo a parte – offre pannelli dal sapore dibattimentale. Nel terzo atto troviamo una delle scene più straordinarie degli *Adelphoe*. Lo spettatore fa la conoscenza di Sostrata e Cantara²⁷. Apprendiamo che Sostrata è madre di Panfila e che quest'ultima è sul punto di partorire. Il bambino è figlio di Eschino che le ha usato violenza ma che ha preso poi l'impegno di sposarla e di riconoscerne il figlio. Lo spettatore è già al corrente del fatto che Eschino è stato anche protagonista del rapimento di Bacchide, ma che ha agito in soccorso del fratello Ctesifone, così da favorire l'amore di quest'ultimo per la *meretrix* che era in mano al lenone. A Sostrata e a Cantara a raccontare questo episodio è però il loro servo Geta, il quale ignora la verità dei fatti ed è portato a credere che in realtà Eschino abbia cambiato idea e che voglia allontanarsi da Panfila.

Geta è furioso e le due donne sono angosciate; ma Sostrata si distingue, dimostrando una forza straordinaria. Terenzio ci restituisce uno dei quadretti femminili più intensi del panorama comico antico. Tra i tre in scena, infatti, si apre una vera e propria istruttoria sul modo migliore per far fronte alla situazione: Geta e Cantara sono del parere che bisogna incassare il colpo e tacere, così da evitare di peggiorare la situazione; Sostrata invece è di parere diverso. I termini della discussione sembrano simulare in questo caso un dibattito para-giudiziario. Seguiamoli da vicino (vv. 335-352):

*GE. Era, lacrimas mitte ac potin' quod ad hanc rem opus est porro prospice:
patiamur ne an narremus quoquam? CA. An au, mi homo, sanum es?
An hoc proferendum tibi videtur esse? GE. Miquidem non placet.
Iam primum illum alieno animo a nobis esse res ipsa indicat.
Nunc si hoc palam proferimus ille infitias ibit, sat scio:
tua fama et gnatae vita in dubium veniet. Tum si maxume
fateatur, quom amat aliam, non est utile hanc illi dari.* 340

²⁷ La nutrice Cantara costituisce una spalla importante per costruire le reazioni di Sostrata e appare fondamentale in questo punto del dramma, al di là del fatto che possa essere un'invenzione terenziana (vd. J.N. GRANT, *The Role of Canthara in Terence's Adelphoe*, in *Philologus* 117, 1973, pp. 70-75) o meno (G. MAURACH, *Canthara in Terenz, Adelphoe*, in *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 11, N.F., 1985, pp. 85-92).

*Quapropter quoquo pacto tacitost opus. SO. Ab minime gentium:
non faciam. GE. Quid ages? SO. Proferam. CA. Hem, mea Sostrata, vide quam rem agis.
SO. Peiore res loco non potis est esse quam in quo nunc sitast.
Primum indotatast; tum praeterea, quae secunda ei dos erat, 345
perit: pro virgini dari nuptum non potest. Hoc relicuomst:
si infitias ibit, testi' mecum est anulus quem miserat.
Postremo, quando ego conscia mihi sum a me culpam esse hanc procul
neque pretium neque rem ullam intercessisse illa aut me indignam, Geta,
experiar. GE. Quid istic? Cedo ut meliu' dicas. SO. Tu, quantum potes<t>, 350
abi atque Hegioni cognato huiu' rem enarrato ommem ordine;
nam is nostro Simulo fuit summus et nos coluit maxume.*

Sostrata è decisa ad avere giustizia: le parole di Geta e di Cantara suscitano la sua reazione quasi violenta e lei, con un ragionamento lucido, rigetta il consiglio della nutrice, provando a fornire i dati a sostegno della sua argomentazione, che è la seguente: “non abbiamo soldi, non ci rimane nient’altro, non abbiamo colpe, non abbiamo altre responsabilità, ho delle prove dalla mia parte e quindi non sono disposta a cedere”. Sostrata, una donna, prende quindi la decisione di ricorrere alle vie legali²⁸ chiedendo l’aiuto del loro parente Egione. La struttura dibattimentale è qui giocata in maniera straordinaria, perché la contrapposizione delle parti viene esplicitamente rilanciata sull’asse giudiziario e Geta, da oratore sconfitto, arriva perfino a riconoscere la superiorità delle argomentazioni di Sostrata²⁹. L’accenno al possibile ricorso alle vie legali poi non costituisce un’eccezione: le palliate, tanto quelle plautine quanto quelle terenziane, sono molte ricche di richiami a questioni legali, a controversie giuridiche di ogni tipo, per questioni di proprietà, di abuso, di tradimento, di violenza. Il mondo della commedia fotografa bene una passione romana e la inserisce in una dimensione quasi di pratica quotidiana: molti personaggi sono rappresentati proprio quando sono sul punto di recarsi in tribunale (in alcuni casi sono invece di ritorno) per assistere a una causa, per fare da testimoni, per fare da arbitri. La ricollocazione di alcune dinamiche, specialmente quelle di tipo giudiziario, nell’ambito del tessuto comico, anche attraverso la riscrittura di alcune scene, non deve dunque stupirci ma deve essere interpretata in continuità con l’esperienza ordinaria.

5.3. Un passaggio di particolare interesse è ancora costituito dai vv. 88-124:

*DE. Fores effregit atque in aedis inruit
alienas; ipsum dominum atque omnem familiam
mulcavit usque ad mortem; eripuit mulierem 90
quam amabat: clamant omnes indignissime*

²⁸ È Donato a chiarire il senso di *experiar* come locuzione tecnica con valore giuridico, equivalente ad *apud indices agam*. Il verbo ricorre ancora al v. 497, dove verosimilmente potrebbe avere lo stesso significato.

²⁹ Il v. 350 non è di immediata spiegazione. Alcuni editori, sulla scorta di Eugrafio e Prisciano, leggono *dicis*, che è per certi versi *facilior*. In Donato, seguito da alcuni editori moderni, troviamo invece *accedo ut melius dicas*. Fa bene il punto sulla questione R.H. MARTIN (ed.), *Terence, Adelpboe*, Cambridge 1976, p. 158, che, sull’esempio di *Hec.* 145-147, spiega *ut* come equivalente a ‘that’. *Melius dicere* ha appunto il significato di ‘avere ragione’ (vd. Plaut. *Stich.* 714).

- factum esse. Hoc adveniēti quot mihi, Micio, dicere! In orest omni populo. Denique, si conferendum exemplumst, non fratrem videt rei dare operam, ruri esse parcum ac sobrium?* 95
- Nullum huius simile factum. Haec quom illi, Micio, dico, tibi dico: tu illum corrumpi sinis.*
- MI. Homine imperito numquam quicquam iniustiust, qui nisi quod ipse fecit nil rectum putat.*
- DE. Quorsum istuc? MI. Quia tu, Demea, haec male indicas.* 100
- Non est flagitium, mihi crede, adolescentulum scortari neque potare: non est; neque fores effringere. Haec si neque ego neque tu fecimus, non siit egestas facere nos. Tu nunc tibi id laudi duci' quod tum fecisti inopia? iniuriumst; nam si esset unde id fieret, faceremus. Et tu illum tuom, si esses homo, sineres nunc facere dum per aetatem decet potius quam, ubi te exspectatum eiecisset foras, alieniore aetate post faceret tamen.* 105
- DE. Pro Iuppiter, tu homo adigi' me ad insaniam non est flagitium facere haec adolescentulum? MI. Ab ausculta, ne me optundas de hac re saepius: tuom filium dedisti adoptandum mihi; is mens est factu': siquid peccat, Demea, mihi peccat; ego illi maxumam partem fero.* 115
- Opsonat potat, olet unguenta: de meo; amat: dabitur a me argentum dum erit commodum; ubi non erit fortasse excludetur foras.*
- Fores effregit: restituentur; discidit vestem: resarcietur; et – dis gratia – e(s)t unde haec fiant, et adhuc non molesta sunt.* 120
- Postremo aut desine aut cedo quennis arbitrum: te plura in hac re peccare ostendam.*

La contrapposizione dei due vecchi fratelli è strutturata con polarizzazioni dettagliate³⁰. Alle accuse di Demea (vv. 88-97) Micione replica prima con una considerazione generale (vv. 100-110) provando a confrontare la condizione attuale dei due giovani figli con la loro condizione di un tempo. Anzi Micione vede nelle presunte 'malefatte' di Eschino quasi un valore terapeutico: meglio sbagliare da giovani per evitare di sbagliare poi in età inopportuna³¹. Del resto, ancora l'età è proprio l'argomento che

³⁰ Peraltro la rivendicazione della paternità di diritto, come osservato da A. ORLANDINI, *Lo scacco di Micione* (Ter. Ad. 924-997), in *GIF* 34, 1982, pp. 99-112, contribuisce a strutturare una netta polarizzazione all'interno della commedia, che si occuperà di verificare le sfere di influenza dei due padri.

³¹ Non si tratta soltanto di guardare con benevolenza all'irrequietezza giovanile, ma di dare appunto a essa in qualche modo un valore terapeutico. È necessario, afferma Micione, che un ragazzo commetta *malefacta* alla sua età, perché ogni limitazione in tal senso potrebbe causare uno squilibrio generale e spingere un uomo a comportarsi da *adulescens* in un'età non più conveniente. Il vecchio paventa l'eventualità di una sfasatura dei confini generazionali, con conseguenti ricadute negative sulla possibilità di un individuo adulto

nella parte dei *colores* della 2, 6, 8 di Seneca il Vecchio il figlio propone in suo favore, quando (è Cestio Pio che parla) sottolinea di essersi ravveduto grazie a un unico rimedio, ossia l'*aetas*³²: crescendo, ha chiuso con la vita dissoluta precedente, perché ha capito che non era più appropriata alla sua nuova situazione (*aetas illa, quae faciebam, iam putabam me non decere*, 2, 6, 8). Il che equivale, di conseguenza, a ritenere invece giustificabile l'atteggiamento tenuto fino ad allora. Tale posizione peraltro è ribadita, sempre nella 2, 6, da Argentario, che ancora identifica nell'età il punto di distanza tra padre e figlio: quest'ultimo si è dato ai piaceri all'età giusta (*concessis aetati iocis utor*, 2, 6, 11), conferma di avere iniziato al momento opportuno (*bona ego aetate coepi*) e che, trascorsa la giovinezza, tornerà alla vita morigerata. È più che evidente la consonanza di questa argomentazione con le ragioni portate avanti da Micione negli *Adelphoe*.

Ma Demea prova a rilanciare l'accusa verso il giovane Eschino, chiedendo a Micione se le azioni del giovane si configurino o meno come un *flagitium* (v. 112). È a questo punto che il *senex lenis* utilizza un espediente ben preciso per ribattere agli argomenti del fratello. Il metodo è quello della *minutio* (o *mitigatio*)³³, una soluzione che troviamo proposta anche da Quintiliano³⁴ e finalizzata a minimizzare la portata degli addebiti avanzati da Demea: «Ha sfondato una porta: verrà riparata. Ha strappato un vestito: verrà ricucito. Grazie al cielo, i soldi ci sono e la cosa ancora non mi pesa».

Micione offre una dimostrazione concreta di una strategia retorica fruttuosa per ribattere a delle accuse, non negandole ma riconfigurandole per attenuazione, per 'meiosi'³⁵. All'oratore, come si vede, può essere fornito un modello preciso di come contrastare casi analoghi. Anzi, a dire il vero, Cicerone in questo caso saprà spingersi ancora più in là e nella *pro Caelio*, laddove si serve, tra gli altri, anche di questo espediente per difendere le ragioni del suo assistito, non esiterà a riprendere esattamente questo passaggio degli *Adelphoe*³⁶. I vv. 120-121 saranno citati all'interno dell'orazione, al cap. 38: un esempio quasi 'di scuola'³⁷, un esempio clamoroso – potremmo dire – di impiego delle risorse comiche nella pratica oratoria, quando si vuole dimostrare che per un torto ci può essere una facile riparazione.

di affermare autonomamente l'immagine di uomo assennato e politicamente integrato. Una riflessione analoga si trova in *Bacch.* 409-410: su questo aspetto rinvio a BIANCO, *Il tirocinium adolescentiae*, in T. BAIER (Hrsg.), *Generationenkonflikte auf der Bühne. Perspektiven im antiken und mittelalterlichen Drama*, Tübingen 2007, pp. 113-126. Demea dal canto suo, alla preoccupazione per la cattiva educazione di Eschino, sembra aggiungere invece una forte apprensione per i rischi connessi alla cattiva fama del giovane e, di conseguenza, alla sua credibilità sociale: come è noto, nella tradizionale ottica senatoria, un giovane, marchiato da «una fondamentale 'inadeguatezza'», veniva in seguito tenuto lontano «dagli ambiti specificamente decisionali della politica» (E. SERGI, *Patrimonio e scambi commerciali: metafore e teatro in Plauto*, Messina 1997, p. 131 n. 7).

³² Per un'analisi più ampia rinvio a BIANCO, *'Prendere ad esempio': quando padri e figli sono innamorati (con una lettura di Sen. contr. II 6)*, in *Maia* 70, 1, 2018, pp. 50-72.

³³ M. LEIGH, *The Pro Caelio and Comedy*, in *CPh* 99, 4, 2004, pp. 300-335: p. 302.

³⁴ Cfr. Quint. *Inst.* 4, 2, 70; 4, 3, 15; 8, 4, 28.

³⁵ Ancora LEIGH, *The Pro Caelio*, cit., p. 302.

³⁶ Sulle istanze comiche presenti nella *Pro Caelio* vd. in generale K.A. GEFFCKEN, *Comedy in the Pro Caelio, with an Appendix on the In Clodium et Curionem*, Leiden 1973, A. ARCELLASCHI, *Le Pro Caelio et le théâtre*, in *REL* 75, 1997, pp. 78-91 e, più di recente, LEIGH, *The Pro Caelio*, cit. («There is therefore good evidence to suggest that Cicero fashions his prescription for the appropriate transition from youth to manhood out of characteristically comic language», a p. 323).

³⁷ E le scuole potrebbero appunto essere state influenza proprio dalla commedia, come ha ben rilevato A.R. DYCK (ed.), *Cicero. Pro Marco Caelio*, Cambridge-New York 2013, p. 124.

Non si può poi non osservare il riferimento conclusivo alla pratica dell'arbitrato, che, certamente a partire dall'esperienza menandrea, è piuttosto comune anche nella *palliata* plautina e costituisce un meccanismo comico privilegiato, come è stato ben dimostrato³⁸, tanto per affermare la giustizia quanto soprattutto per portare avanti desideri di vendetta.

5.4. Gli *Adelphoe* si prestano, dunque, con particolare facilità a essere utilizzati come materiale di repertorio, perché, come abbiamo già avuto modo di far notare, sia nella strutturazione generale della trama, sia nelle singole scene, ospitano continue polarizzazioni e reiterati schemi esemplari. La commedia sembra un mosaico di immagini e di situazioni possibili.

Anzi, proprio sui meccanismi dell'esemplarità, la commedia sembra costruire appunto le sue coordinate di senso. Demea è convinto di essere da esempio e pensa anche che il figlio Ctesifone sia un *adulescens* esemplare per il fratello Eschino; Micione, dal canto suo, fin dall'inizio si ritiene esemplare e prova a chiarire tutti i punti di forza del suo modello paterno.

Ai vv. 93-97 Demea, scontrandosi con Micione, invoca esplicitamente Ctesifone come modello per Eschino:

Denique,
si conferendum exemplumst, non fratrem videt
rei dare operam, ruri esse parcum ac sobrium? 95
Nullum huius simile factum. Haec quom illi, Micio,
dico, tibi dico: tu illum corrumpi sinis.

Demea parla di Eschino ma, come non manca di osservare, anche di Micione, autopromuovendosi implicitamente come esempio per il vecchio fratello. Ma quale immagine di Ctesifone il padre vuole proporre come efficace? Gli *Adelphoe* offrono a tal proposito un pannello straordinario: discutendo con il servo-cuoco Siro, Demea apprende (vv. 403 ss.) che Ctesifone si è ritirato in campagna, comportandosi da figlio assennato, ma che è anche particolarmente adirato. Vediamo la sequenza (vv. 403 ss.):

SY. Atque iratum admodum.
DE. Quid autem? SY. Adortust iurgio fratrem apud forum
de psaltria ista[c]. DE. Ain vero? SY. Vab nil reticuit. 405
Nam ut numerabatur forte argentum, intervenit
homo de improvviso: coepit clamare "[o] Aeschine,
haecin flagitia facere te! haec te admittere
indigna genere nostro"! DE. Ob lacrumo gaudio!
SY. "Non tu hoc argentum perdi sed vitam tuam". 410
DE. Salvos sit! Spero, est simili' maiorum suom. SY. Hui!
DE. Syre, praeceptorum plenust istorum ille. SY. Phyl!

³⁸ Vd. T. BAIER, *La riconciliazione nella commedia*, in G. PETRONE, M.M. BIANCO, (a cura di), *I luoghi comuni della commedia antica*, Palermo 2007, pp. 63-73.

*Domi habuit unde disceret. DE. Fit sedulo:
 nil praetermitto; consuefacio; denique
 inspicere, tamquam in speculum, in vitas omnium* 415
*iubeo atque ex aliis sumere exemplum sibi:
 "hoc facito". SY. Recte sane. DE. "Hoc fugito". SY. Callide.
 DE. "Hoc laudist". SY. Istaec res est. DE. "Hoc vitio datur".
 SY. Probissime. DE. Porro autem . . . SY. Non berce otiumst
 nunc mi auscultandi.* 420

La rappresentazione di Ctesifone, operata da Siro, è perfettamente in linea con le aspettative di Demea, che sente dire al servo quello che vorrebbe udire. Attraverso il discorso diretto Siro riporta le presunte parole di Ctesifone, che sono informate al moralismo dei *senes irati* da commedia. Siro continua a gestire il dialogo con un'ironia consegnata con efficacia immediata all'attenzione degli spettatori: «l'ethos che Siro attribuisce a Ctesifone è quello che dovrebbe essere secondo le aspettative di Demea»³⁹. Ctesifone si comporta come un fratello esemplare e si mostra indignato per la cattiva condotta del fratello Eschino. E d'altra parte – rileva Siro – “in casa ha avuto da chi imparare!”. La compiacenza di Siro nei confronti delle affermazioni di Demea è strutturata su ideali tradizionali romani, dove i buoni insegnamenti, quasi secondo un modello catoniano, sono concepiti come una consegna generazionale tramandata di padre in figlio⁴⁰.

Peccato che questa rappresentazione esemplare sia solo un esercizio retorico! Il ritratto di Ctesifone dipinto da Siro e da Demea non esiste, perché è proprio lui a essersi macchiato delle colpe che il padre per ignoranza attribuisce al fratello. Si tratta di un esempio perfetto ma di un esempio mancato.

5.5. Un diverso esempio è invece quello dello stesso Demea. Nel celebre monologo della sua conversione, Demea, all'interno di una struttura retoricamente molto ben studiata e non priva di palesi ambiguità⁴¹, giunge a una conclusione amara, sottolineando tutte le cose perse con la sua condotta severa e incitandosi al cambiamento (vv. 877 ss.):

*Age age, nunciam experiamur contra ecquid ego possiem
 blande dicere aut benigne facere, quando hoc provocat.
 Ego quoque a meis me amari et magni pendi postulo:
 si id fit dando atque obsequendo, non posteriores feram.* 880

Nelle parole di sfida da parte di Demea nei confronti di Micione alcuni hanno voluto scorgere un ulteriore segno della degradazione del personaggio, che non appare

³⁹ Così S. CITRONI MARCHETTI, *I precetti paterni e le lezioni dei filosofi: Demea, il padre di Orazio ed altri padri e figli*, in MD 53, 2004, pp. 9-63: p. 10.

⁴⁰ Il verso ha un sapore sentenzioso e in effetti Sidonio Apollinare (*Ep.* 7, 9, 19) si riferirà a queste parole, senza fare comunque esplicito richiamo agli *Adelphoe*, come a un proverbio.

⁴¹ Vd. B. VICTOR, *Terentius orator an poeta: The Endings of Eunuchus and Adelphoe*, in CQ 62, 2012, pp. 671-691: pp. 688 s.

convertito a un nuovo stile di vita ma semplicemente desideroso di battere il fratello sul suo stesso terreno. Donato suggerisce di interpretare la battuta in senso squisitamente teatrale (*translatio est a partibus histrionum in fabula*) e Lieberg⁴² ne deduce quindi che l'atteggiamento di Demea non sia sincero ma solo una finzione, ovvero una strategia per raggiungere i suoi scopi. È vero che la possibile presenza di un linguaggio teatrale potrebbe costituire un ulteriore segno di riflessione attorno alla conversione di Demea ma non appare del tutto convincente la focalizzazione del discorso sulla questione dell'autenticità del cambiamento di comportamento di questo vecchio.

Demea si propone di *blande dicere* e *benigne facere* (877), mettendo quindi in primo piano la possibilità innanzitutto di agire con le parole e di ottenere così quello che finora non ha avuto. Parlare *blande* può valere sia a intendere la mitezza delle parole sia la possibilità di manipolare il discorso con modi lusinghieri.

E Demea nel finale dà una prova concreta di cosa si può raggiungere con il *blande dicere*, dal momento che con i suoi consigli e con le sue richieste finirà per sconvolgere tutta la realtà scenica, ribaltando del tutto la polarizzazione finora messa in atto dalla commedia. Demea sarà come Miciono, anzi sarà più di Miciono e quest'ultimo rimarrà per certi versi vittima della metamorfosi scenica del fratello, essendo costretto a cedere parte delle sue proprietà ed essendo perfino costretto a sposare Sostrata, la madre di Panfila. Demea concede tutto a tutti e anzi si fa promotore pure di iniziative di generosità non richiesta, come quelle dell'affrancamento di Siro e di sua moglie.

È a questo punto che Miciono, sorpreso dall'insolito atteggiamento di Demea, gli chiede conto di questo improvviso cambiamento (v. 984: *Quid istuc? Quae res tam repente mores mutavit tuos?*). E Demea risponde togliendo via la maschera fino ad allora indossata (vv. 985 ss.):

Dicam tibi:

*ut id ostenderem, quod te isti facilem et festivom putant,
id non fieri ex vera vita neque adeo ex aequo et bono,
sed ex adsentando indulgendo et largiendo, Micio.*

*Nunc adeo si ob eam rem vobis mea vita invisa, Aeschine, est,
quia non iusta iniusta, prorsus omnia omnino obsequor,* 990
missa facio: effundite emite, facite quod vobis lubet.

*Sed si [id] volti' potiu', quae vos propter adulescentiam
minu' videti', magis inpense cupiti', consulitis parum,
haec reprehendere et corrigere me et [ob]secundare in loco,*
ecce me qui id faciam vobis. 995

Demea ha voluto *ostendere*, ha voluto mettere sotto gli occhi un esempio concreto di cosa succede quando si è eccessivamente benevoli⁴³. In questo modo è passato da un eccesso all'altro, dalla severità estrema all'indulgenza senza freni, dimostrando al fratello come anche il suo modello pedagogico sia fragile e sorretto solo da un affetto 'interessato' da parte di chi è beneficiato da lui.

⁴² G. LIEBERG, *Il monologo e le parole conclusive di Demea negli Adelphoe di Terenzio*, in *Mnemosynum. Studi in onore di A. Ghiselli*, Bologna 1989, pp. 355-373: p. 363.

⁴³ CITRONI MARCHETTI, *I precetti paterni*, cit., p. 17, n. 17.

È un passaggio decisivo in cui Demea, proprio mediante una ‘finzione terapeutica’⁴⁴, mette in discussione, con un ragionamento stringente, la posizione di Micione. In piena evidenza è posta l’*adsentatio*, l’approvazione indiscriminata di ogni azione. L’eccesso di accondiscendenza si rivela particolarmente pericoloso per un figlio, perché rischia di non fornire a un giovane il corretto perimetro delle sue azioni⁴⁵.

Demea adesso non ha più intenzione di continuare a demolire il paradigma paterno incarnato dal fratello ma, dopo averne evidenziato le ‘criticità’ (come diremmo oggi), dichiara in conclusione la sua disponibilità a fare da contrappeso agli eccessi, dicendosi pronto a *reprehendere et corrigere ... et [ob]secundare in loco* (v. 994).

Qualche anno dopo la morte di Terenzio, i Romani, nel 155, saranno turbati dall’esperienza di Carneade, che in due diversi discorsi proverà prima a difendere l’idea della giustizia come valore universale e poi a sostenere esattamente la tesi opposta⁴⁶. Demea un ‘novello Carneade’ sembra per certi versi interpretare incisivamente questo atteggiamento perché riesce a cambiare radicalmente la sua posizione pedagogica e si dimostra «capace di cogliere la complessità delle cose, la loro sfuggente mutevolezza, e di modellarsi per quanto possibile su di essa, valutando caso per caso»⁴⁷. Demea si pone come *exemplum* buono per *infirmare*, riuscendo, con una dimostrazione concreta, a mettere in campo un ‘deterrente’⁴⁸ al fine di smontare radicalmente la tesi di Micione. Un esempio esibito, quello di Demea, per disorientare il suo avversario e, in qualche modo, per provare a vincere.

⁴⁴ ORLANDINI, *Lo scacco di Micione*, cit., p. 103.

⁴⁵ Considerazioni analoghe in Plaut. *Bacch.* 411.

⁴⁶ M. LENTANO (ed.), *Terenzio. I due fratelli*, Milano 2017, p. 13.

⁴⁷ LENTANO, *Terenzio. I due fratelli*, cit., p. 45.

⁴⁸ Sull’effetto deterrente dell’*exemplum* vd. CITRONI MARCHETTI, *I precetti paterni*, cit., p. 23.

ABSTRACT

I testi comici, in virtù del principio di verosimiglianza, si pongono come efficaci ‘quaderni di insegnamento’ e possono fornire un utile contributo alla formazione del buon oratore: il teatro è in grado non solo di offrire schemi retorici o schemi di dibattito, ma soprattutto è nelle condizioni di rappresentare, per approssimazione alla realtà, precisi stati d’animo. Le commedie di Terenzio in effetti diventano molto presto una palestra di retorica, proprio perché propongono ricchi esempi di argomentazione, di sviluppo del personaggio e di espressione emotiva. Il contributo presenta gli *Adelphoe* come caso-studio, mostrando come la trama, i personaggi e i dialoghi dell’opera siano strutturati in modo tale da essere agevolmente impiegati per scopi retorici, come peraltro appare chiaro anche dall’attenzione che tanto Cicerone quanto Quintiliano rivolgono a Terenzio e a questa commedia in particolare.

The comic texts, based on the principle of verisimilitude, stand as effective ‘teaching note-books’ and can make a useful contribution to the training of the good orator: the theatre is able not only to provide rhetorical schemes or debate patterns, but above all is in a position to represent, by approximation to reality, precise states of mind. Indeed, Terence’s comedies very quickly become a training ground for rhetoric, precisely because they offer rich examples of argumentation, character development and emotional expression. The contribution presents the *Adelphoe* as a case-study, showing how the plot, characters and dialogues of the play are structured in such a way as to be easily employed for rhetorical purposes, as is also clear from the attention that both Cicero and Quintilian pay to Terence and this play in particular.

KEYWORDS: Terence; *Adelphoe*; Rhetoric; argumentation; *exemplum*.

Maurizio Massimo Bianco
Università degli Studi di Palermo
mauriziomassimo.bianco@unipa.it