

CATERINA MORDEGLIA

Il teatro di 'propaganda' di Terenzio

Tra le non molte etichette apposte alla sostanza letteraria e alle scelte di contenuti del teatro di Terenzio proporrei quelle indicate da Ferruccio Bertini¹, "teatro della vecchiaia" o anche "teatro delle donne". Da qui si può partire per arrivare a delineare una possibile nuova etichetta di "teatro di propaganda", che privilegi proprio tematiche inusuali per la palliata come quelle messe a fuoco da Bertini.

È noto come, quasi per una legge del contrappasso, Terenzio scontò il sostanziale apprezzamento che ebbe a partire dalla prima età cristiana giù lungo i secoli fino al '700 compreso, con un picco di popolarità nel Medioevo e nel Classicismo francese², con una tenace sottovalutazione critica nell'Ottocento rispetto al più considerato e meglio studiato Plauto, sottovalutazione che inchiodava Terenzio al ruolo quasi esclusivo di modesto traduttore dei modelli greci o di poeta 'borghese' dei buoni sentimenti³.

Eppure, in un teatro come quello romano dove il legame tra politica e spettacolo, nel senso soprattutto di spettacolarizzazione della politica, è forte – basti pensare ai trionfi o alle cerimonie funebri o all'epifania simbolica dell'imperatore durante i giochi circensi – e dove il pubblico è prevalentemente politico⁴, come

* Una prima stesura di questo saggio è stata presentata in occasione del Congresso internacional GRATUV 2022, "Teatro y propaganda. Formas de expresión en el drama griego y la tradición clásica" (Universitat de València, Departament de Filologia Clàssica, 2 y 3 de mayo 2022).

¹ BERTINI, FAGGI, REVERDITO 1989, XIX. Tra le altre definizioni: "teatro della bontà" (DE SAINTE-BEUVE 1872², 370; CROCE 1941, 16 e 30); "teatro della giovinezza" (DE SAINTE-BEUVE 1872², 362; TALADOIRE 1972, 101-17); "teatro rivoluzionario" (PERELLI 1973).

² VILLA 1984; DO ESPÍRITO SANTO 2006; GONZÁLEZ VÁZQUEZ 2013; LAWTON 1926; BURY 1996; DELOINCE-LOUETTE, VIALLETON 2017.

³ MUNZI 1976.

⁴ DUPONT 1985, 11-8.

sostiene lapidariamente Alfonso Traina “nessun altro genere parlò al popolo come la commedia”⁵. Di sicuro lo fece più della tragedia, genere vitale per il popolo quando affonda le sue radici nelle tradizioni nazionali, ma troppo lontano dalla mentalità romana. Così la tragedia a Roma restò nella sostanza sempre un genere importato, il cui naufragio nella storia della tradizione non fu probabilmente casuale.

Di tutto questo è ben consapevole Nevio, autore sì di tragedie ma soprattutto di commedie. E *comicus*, per l'appunto, lo definisce san Gerolamo nel suo *Chronicon* nelle note all'anno 201 a.C.⁶. *Civis Romanus sine suffragio*, combattente delle lotte politiche e militari di Roma, il poeta campano parlava al popolo con grande libertà. *Libera lingua loquemur Ludis liberalibus*⁷ è forse il suo più celebre frammento, probabilmente messo in bocca a un personaggio greco, che, nel riferimento alle feste romane in onore di Libero, richiama il parallelo con le Dionisie greche dove tradizionalmente i poeti della commedia antica attaccavano i loro avversari politici.

Nevio, come è noto, pagò cara questa sua libertà rivendicata a gran voce, ma indicò la via a Plauto, che seppe parlare direttamente ed energicamente al popolo, senza però attaccare i potenti. Restò sempre il beniamino del pubblico, anche dopo la sua morte. Lo dichiara esplicitamente il prologo – non conta se spurio – di *Casina*, là dove si dice che il popolo continuava a chiedere con insistenza che se ne continuassero a rappresentare le opere⁸. E questo favore era dovuto non solo al fatto che Plauto sapeva riflettere certe condizioni e preferenze, ma soprattutto al fatto che risultava, in scena, megafono dei gusti popolari.

⁵ TRAINA 1966, 17ss.

⁶ *Naevius comicus Uticae moritur pulsus Roma factione nobilium ac praecipue Metellis* (“Il comico Nevio muore a Utica, dopo essere stato cacciato da Roma dalla fazione nobiliare, e in particolare dai Metelli”). Le traduzioni delle citazioni latine sono mie.

⁷ Frg. 113 Ribbeck: “Nei giochi in onore di Libero parleremo liberamente”. Cfr. anche frg. 10 Ribbeck: *Ego semper pluris feci / potiolemque habui libertatem multo quam pecuniam* (“Io ho sempre stimato di più e ritenuto più importante la libertà del denaro”).

⁸ *Cas. 11-2: Nos postquam populi rumore intelleximus / studiose expetere vos Plautinas fabulas ...* (“Noi, dopo che abbiamo capito dalle chiacchiere della gente che desideravate ardentemente commedie plautine ...”).

Se si sfronda il testo delle sue commedie da tutti gli elementi scoppiettanti dei meccanismi comici e del linguaggio, il *serium* in Plauto esiste⁹. Ma anche con il comico, Plauto fu un grande propagandista a favore degli antielleni, cioè del partito conservatore catoniano che trovava consensi ampi negli strati popolari legati al mondo agricolo. Non a caso, benché non sia facile ricondurre a una dialettica troppo stretta i personaggi delle commedie dell'ampio *corpus* plautino, i servi di campagna in Plauto paiono sempre migliori di quelli di città. Lo dimostra per esempio la prima scena della *Mostellaria*, dove il *servus rusticus*, Grumione, rozzo ma di sani principi, rimprovera la vita dissoluta di chi vive 'alla greca' al *servus urbanus*, Tranione, per cui per altro il pubblico – al di là delle proprie punte nostalgiche – doveva parteggiare per la superba esibizione intellettuale¹⁰. E anche nelle parole del vecchio Megaronide nella prima scena del *Trinummus* non è difficile leggere un riflesso del pensiero tradizionalista del tempo¹¹.

Plauto è talmente distante dall'ideologia e dal mondo borghese della *Nea*¹² che siamo quasi portati a pensare che i modelli greci siano per lui solo un pretesto strumentale per dar sfogo

⁹ RUBINO 1995.

¹⁰ *Most.* 20-4: *Nunc, dum tibi lubet licetque, pota, perde rem, / corrumpere erilem adolescentem optimum; / dies noctesque bibite, pergraecamini, / amicas emite, liberate: pascite / parasitos: opsonate pollucibiliter* ("Ora, finché ti va e ti è concesso, trinca, spendi, corrompi il bello schiavetto; bevete notte e dì, come Greci da strapazzo, comprate ragazze, liberatele; ingrassate parassiti, ...").

¹¹ *Trin.* 28-38: *Nam hic nimium morbus mores invasit bonos; / ita plerique omnes iam sunt intermortui. Sed dum illi aegrotant, interim mores mali / quasi herba inrigua succrevit uberrime; / neque quicquam hic nunc est vile nisi mores mali; / eorum licet iam metere messem maxumam. / Nimioque hic pluris pauciorum gratiam / faciunt pars hominum quam id quod prosint pluribus. / Ita vincunt illud conducibile gratiae, / quae in rebus multis opstant odiosaeque sunt / remoramque faciunt rei privatae et publicae* ("Qui un morbo ha attaccato con forza i buoni costumi: così per la maggior parte essi sono ormai tutti estinti e, mentre sono preda della malattia, nel frattempo i cattivi costumi crescono rigogliosi come un'erba ben annaffiata. Solo questi cattivi costumi si trovano adesso a poco prezzo e di essi si può ormai fare un raccolto bell'abbondante. Qui gran parte della gente giudica molto più importante entrare nelle buone grazie dei nobili che fare quel che giova al popolo. Così sull'interesse comune vincono i favoritismi, che ostacolano molte imprese, creano invidie e intralciano nel privato e nel pubblico").

¹² LANA 1947, 49-51.

alla sua fantasia e, soprattutto, per dissimulare il suo messaggio politico. In tal senso l'esperienza di Nevio aveva lasciato il segno.

Di tutt'altro tenore è l'esperienza di Terenzio. Di come il suo rapporto con il popolo fosse sostanzialmente difficile fornisce, com'è noto, una testimonianza significativa il prologo dell'*Hecyra*, una delle commedie terenziane più originali rispetto alla tradizione della palliata precedente, che per ben due volte dovette essere interrotta perché il pubblico strepitando abbandonò la rappresentazione preferendo una volta lo spettacolo dei lottatori e di un funambolo e la seconda quello dei gladiatori¹³.

Nella comunicazione tra autore e pubblico, conta la corrispondenza tra 'dialogo drammatico' e 'dialogo reale', fondamentale più ancora per la commedia che per la tragedia. È evidente dunque che tra Terenzio e il suo pubblico c'è un problema di comunicazione¹⁴. Potremmo dire, con buona pace di tutti, che essi non parlano la stessa lingua. E prova significativa di questo difetto di comunicazione si può ritrovare anche nella pressoché totale assenza nel teatro terenziano di quegli elementi metateatrali, sia nella struttura drammatica delle commedie sia nei dialoghi dei protagonisti, che caratterizzano così frequentemente l'opera di Plauto¹⁵. Nelle sei commedie terenziane l'illusione scenica non

¹³ *Hec. 29-42: Hecyram ad vos refero, quam mihi per silentium / numquam agere licitumst; ita eam oppressit calamitas. / Eam calamitatem vostra intelligentia / sedabit, si erit adiutrix nostrae industriae. / Quom primum eam agere coepi, pugilum gloria / (funambuli eodem accessit exspectatio), / comitum conuentus, strepitus, clamor mulierum / fecere ut ante tempus exirem foras. / Vetere in noua coepi uti consuetudine / in experiundo ut essem; refero denuo. / Primo actu placeo; quom interea rumor uenit / datum iri gladiatores, populus conuolat, / tumultuantur clamant, pugnant de loco: / ego interea meum non potui tutari locum* ("Vi presento 'La suocera', che non mi è mai stato concesso di rappresentare senza schiamazzi, tanto l'ha colpita la sventura. A placare questa sventura sarà la vostra comprensione, se vorrà venire in soccorso al nostro impegno. Quando la prima volta incominciai la rappresentazione, il tributo ai pugili (nello stesso momento si aggiunse anche l'attesa di un funambolo), i capannelli di gente, le grida, il chiasso delle donne fecero sì che dovessi uscire fuori anzi tempo. Essendo la commedia nuova, metto in pratica la vecchia consuetudine: la ripresento una seconda volta. La prima scena piace: nel mentre, si sparge la voce che si sarebbero esibiti i gladiatori, il popolo fugge in massa, fanno chiasso, gridano, lottano per il posto: nel frattempo io il mio posto non sono riuscito a difenderlo").

¹⁴ Sulla specificità del discorso drammatico nelle sue intersezioni con la retorica e il discorso politico cfr. RABAZA, PRICCO, MAIORANA 2006, 314-5, 318, 321, 332.

¹⁵ GONZÁLEZ VÁZQUES 2004, s.v. «concedo».

viene rotta, tra scena e platea c'è un muro. Ma il problema è solo teatrale o piuttosto ideologico? In altre parole, Terenzio veniva fischiato perché non faceva ridere oppure perché il suo mondo, personaggi, idee non venivano accettate?

L'incomprensione nasce *ab origine* dall'educazione che ricevette nell'ambiente aristocratico in cui, ancora giovane, si formò e fece le sue prime esperienze letterarie. È la stessa *Vita Terentii* svetoniana, tramandata dal grammatico tardoantico Donato e principale fonte biografica sul poeta latino, a narrarci come, educato alle arti liberali e affrancato dal senatore Terenzio Lucano, egli fu in grande familiarità con Scipione l'Africano e Caio Laelio¹⁶, entrambi personaggi facenti parte di quella classe politica che promosse l'espansione di Roma nel Mediterraneo orientale e che aveva da tempo dedicato attenzione alla cultura ellenistica e alle sue realizzazioni politiche, cercando di promuovere un retroterra intellettuale che sostanziasse la sua azione. In tal senso bisogna ricordare almeno l'esempio di Ennio, che Fulvio Nobiliore portò con sé nella sua campagna contro gli Etoli, e che per ricordo di quella campagna compose l'*Ambracia*. I meriti di Ennio nei confronti della classe dirigente romana furono riconosciuti anche dagli Scipioni, che dopo la morte del poeta ne fecero collocare un busto nella tomba di famiglia.

È lecito pensare che, una generazione dopo Plauto, la classe aristocratica e filo ellenizzante, in ascesa sulla scena politica di Roma, volesse una voce che potesse contrapporsi alla propaganda del partito conservatore ancora viva nell'eco delle rappresentazioni plautine. La figura di Terenzio, giovane intellettuale talentuoso, *Afer* di Cartagine, dunque né greco né romano, ben si prestava a questo ruolo e né i suoi protettori né Terenzio stesso fecero nulla per negare questa evidenza.

¹⁶ Svet. *Vita Ter.* 1: *Publius Terentius Afer, Carthagine natus, serviit Romae Terentio Lucano senatori, a quo ob ingenium et formam non institutus modo liberaliter sed et mature manumissus est. [...] Hic cum multis nobilibus familiariter vixit, sed maxime cum Scipione Africano et C. Laelio* ("Publio Terenzio Africano, nato a Cartagine, fu schiavo a Roma del senatore Terenzio Lucano, che per il suo ingegno e la sua bellezza non solo lo educò alle arti liberali, ma anche, ben presto, lo affrancò").

La prima commedia di Terenzio, l'*Andria*, fu infatti rappresentata ai *Ludi Megalenses*, giochi probabilmente organizzati sotto la protezione degli Scipioni nel 167 a.C., dopo il trionfo di Lucio Emilio Paolo, vincitore a Pidna. Ma soprattutto, come ci narrano le didascalie delle due commedie¹⁷, Scipione l'Emiliano e suo fratello per i giochi funebri in memoria del padre nel 160 a.C. scelsero per la rappresentazione proprio gli *Adelphoe* e l'*Hecyra* terenziani, nonostante l'insuccesso totale di quest'ultima alla sua prima uscita. I vecchi e alcune diverse e innovative figure femminili dovevano essere personaggi e temi adatti all'insieme.

Dal canto suo Terenzio quando, consapevole dell'appoggio del partito filellenico in ascesa, decide di emulare lo stile di Plauto per sostituirsi nel favore popolare con due commedie di grande successo, l'*Eunuchus* e il *Phormio*, scatenando così l'accusa da parte del rivale Luscio Lanuvino¹⁸ non più soltanto di essersi fatto ispirare nella stesura delle sue commedie dai suoi potenti amici, ma addirittura di essere un loro prestanome, non respinge energicamente l'accusa – che aveva forse un fondo di verità –, ma, al contrario, esalta l'operato di questi *homines nobilis* (*Ad.* 15), evidenziando il favore popolare di cui essi godevano. Motivo per cui è lecito pensare che l'espressione *isti malevoli* (*ibid.*) vada estesa, oltre che a Luscio, agli esponenti del partito avversario¹⁹.

¹⁷ *Ad. did.*: *Incipit Terentii Adelphoe, acta ludis funebribus L. Aemilio Paulo quos fecere Q. Fabius Maxumus P. Cornelius Africanus* ("Iniziano I fratelli di Terenzio, rappresentati in occasione dei giochi funebri istituiti da Q. Fabio Massimo e P. Cornelio Africano in onore di L. Emilio Paolo"). *Hec. did. I*: *Incipit Terentii Hecyra ... Relata est Lucio Aemilio Paulo ludis funeralibus ...* ("Inizia La suocera di Terenzio ... Fu rappresentata durante i giochi funebri in onore di Lucio Emilio Paolo ..."); *Hec. did. II*: *Incipit <Terentii> Hecyra ... Relata est iterum L. Aemilio Paulo ludis funebribus ...* ("Inizia La suocera di Terenzio ... Fu rappresentata una seconda volta durante i giochi funebri in onore di L. Emilio Paolo").

¹⁸ POSANI 1943. Cfr. anche i più recenti STEIN 2013 e DÉR 1989.

¹⁹ *Haut. prol.* 22-4: *Tum quod malevolus vetus poeta dictitat / repente ad studium hunc se explicasse musicum, / amicum ingenio fretum, haud natura sua...* ("Poi un vecchio poeta velenoso va a dire che lui si è buttato a scrivere commedie affidandosi all'ingegno degli amici e non alle sue capacità..."). *Ad., prol.* 15-21: *Nam quod isti dicunt malevoli, homines nobilis / hunc adiutare adsidueque una scribere, / quod illi maledictum vehemens esse existunt, / eam laudem hic ducit maxumam quom illis placet / qui vobis univorsis et populo*

La questione di quanto tali elementi riconducibili a precisa propaganda in Terenzio fossero più o meno voluti o generalmente indotti dall'ambiente in cui viveva ci costringerebbe ad affrontare l'astratta e scontata questione del rapporto tra intellettuale e potere. È certo però che Terenzio era ben consapevole di essere portavoce di un'ideologia aristocratica, conservatrice e filoellenizzante, in netta contrapposizione con quella popolare, agricola e antiellenica di Plauto.

Tale contrapposizione ideologica si riflette pienamente in tutti gli aspetti della drammaturgia dei due commediografi latini. Innanzi tutto di certi protagonisti. Senza dubbio il rapporto con i modelli greci veniva da Terenzio recuperato rispetto a Plauto con maggiore aderenza per poter promuovere i costumi di vita ellenizzanti, ma al tempo stesso superati attraverso l'assimilazione che del pensiero greco stava via via iniziando ad attuare la società romana. Significativa appare in tal senso la caratterizzazione profondamente diversa dei medesimi personaggi, su tutti il personaggio del *servus*.

Mentre Plauto consacra ruolo e intelligenza dello schiavo, i servi terenziani non soltanto non sono *regisseur* e vincenti, ma non partecipano neppure alle azioni decisive. Pensiamo per esempio a Parmenione in *Hecyra* che ben rappresenta il passaggio dal ruolo demiurgico del *servus callidus* a quello meramente comico del *servus currens*²⁰. Fare dei servi il centro della propria espressione teatrale e comica fa adorare Plauto da un mondo plebeo. La polemica lucida e coerente di Terenzio verso il servo demiurgo²¹ è invece quella di chi proviene e appartiene ad una

placent, / quorum opera in bello in otio in negotio / suo quisque tempore usust sine superbia ("Quanto infatti dicono questi invidiosi, cioè che uomini nobili spesso lo aiuterebbero e scriverebbero insieme a lui, questa che loro ritengono essere una terribile accusa, lui la ritiene una grandissima lode, visto che piace a quelli che piacciono a voi tutti e al popolo, della cui opera ciascuno in guerra, in tempo di pace e negli affari può godere al momento opportuno senza che lo facciano pesare").

²⁰ *Hec. 409-14: Adest Parmeno cum pueris: hunc minimest opus / in hac re adesce ... /... aliquo mihist / hinc ablegandu' dum parit Philumena* ("Arriva Parmenone con i garzoni: non è affatto bene che si immischi nella faccenda ..., devo spedirlo in qualche posto via da qui mentre Filomena partorisce").

²¹ PADUANO 2005, 301-4.

classe più alta e necessariamente, fisiologicamente più conservatrice. Come quella appunto degli Scipioni.

Se oggi l'accostamento di Terenzio all'ambiente scipionico è scontato e ricorrente – se pur per la verità in termini spesso generici²² –, come si è già detto la critica arriva a delineare tardi un impegno politico e ideologico nel suo teatro. È solo alla fine degli anni '40 del Novecento che nel panorama critico italiano un saggio di Italo Lana delinea in modo decisivo la figura di Terenzio come portavoce del movimento filellenico in Roma al tempo degli Scipioni²³, ispirando subito dopo altri studi che proponevano identificazioni tra i personaggi delle commedie e quelli della scena politica del tempo²⁴. E, sempre alla fine degli anni '40, in ambito straniero si fecero strada interpretazioni di stampo marxista, come quella dell'americano Paul Shaner Dunkin²⁵, che riducono in maniera forzata l'interpretazione della drammaturgia terenziana alla prospettiva della lotta di classe. All'inizio degli anni '70, in piena epoca di rivalutazione dell'impegno ideologico nella società e nella critica letteraria, il celebre saggio di Luciano Perelli dal titolo evocativo, *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*²⁶, ha sì il pregio di contemperare la lettura politica dell'opera terenziana con quella critico-letteraria, evidenziandone la carica innovativa rispetto a quella dei suoi predecessori. L'aggettivo 'rivoluzionario' però portò molti fuor di strada, e, in termini stretti, Terenzio rivoluzionario non fu proprio. In tempi più recenti, le pagine più interessanti dedicate al tema della propaganda terenziana sono forse quelle che riconoscono e documentano il ruolo importante giocato da Terenzio nella codificazione dell'immagine del Circolo degli Scipioni attuata da Cicerone nei suoi dialoghi e, in generale, nella successiva letteratura latina di età augustea²⁷.

²² HANCHEY 2013, con *status quaestionis*.

²³ LANA 1947. La prospettiva di Lana è tuttavia prevalentemente estetica, tanto che lo studioso arriva ad affermare che fu proprio la preoccupazione ideologica e sociale a danneggiare la rappresentazione artistica nel teatro terenziano (68).

²⁴ P. es.: MACKENDRICK 1954; MAROTI 1960.

²⁵ DUNKIN 1946.

²⁶ PERELLI 1973.

²⁷ KARAMELENGOU 2001. Cfr. anche, precedentemente, CICU 1978.

Nella coscienza critica attuale, per tornare alla domanda che ci siamo posti all'inizio, possiamo oramai affermare che il teatro terenziano può senza dubbio definirsi teatro di propaganda, liberandoci dai pregiudizi che tale termine talvolta porta ancora oggi con sé. Se preferiamo, in altri termini, possiamo anche dire che il teatro di Terenzio può apparire sì portatore di *humanitas*, ma di una *humanitas* suggerita silenziosamente dalla più importante famiglia politica della metà del II secolo a.C.

Per comprendere, tuttavia, la difficoltà a ricondurre sotto etichette 'critiche' situazioni culturali complesse, converrà forse ricordare qui l'enigmatica conclusione degli *Adelphoe*.

In questa commedia, l'ultima e la più matura di quelle terenziane, pure scritta dal suo autore ancora in giovane età, la problematica sociale potremmo dire 'progressista', ovvero il rapporto tra ricchi e poveri visto in chiave non solo di sperequazione economica, ma soprattutto, da una parte, di sopruso e sopraffazione, di accondiscendenza obbligata²⁸, e, dall'altra, di dovere di assistenza nei momenti di necessità²⁹, traspare in controluce *a latere* della tesi principale³⁰. Che è quella che sostiene un nuovo modello di educazione liberale e del rapporto genitoriale rispetto a quello proposto dal *mos maiorum*. Ma, nel finale della com-

²⁸ Ad. 299-304 [Geta, *servus*]: *Nunc illud est quom, si omnia omnes sua consilia conferant / atque huic malo salutem quaerant, auxili nil adferant, / quod mihique eraeque filiaeque erilist. Vae misero mihi! / Tot res repente circumvallant se unde emergi non potest: / vis egestas iniustitia solitudo infamia. / Hoccin saeculum! O scelera, o genera sacrilega, o hominem impium!* ("Ora siamo arrivati al punto che, se anche tutti offrissero tutti i loro consigli e cercassero una soluzione per questo male, non sarebbero di nessun aiuto né a me, né alla padrona, né a sua figlia. Me misero! Tante disgrazie ci assediavano da non riuscire a venirne fuori: violenza povertà ingiustizia abbandono disonore. Ecco i nostri tempi! Che delitti, che razza di empietà, che uomo privo di valori!").

²⁹ Ad. 500-4 [Egione, *senex*]: *Sed, Demea, hoc tu facito cum animo cogites: / quam vos facillime agiti, quam estis maxime / potentes dites fortunati nobiles, / tam maxime vos aequo animo aequa noscere / oportet, si vos vultis perhiberi probos* ("Ma, Demea, cerca di riflettere con coscienza: quanto più facilmente voi agite, quanto più siete potenti ricchi fortunati nobili, tanto più sarebbe opportuno che riconosceste con animo giusto quanto è giusto, se volete essere stimati onesti").

³⁰ BERTINI, FAGGI, REVERDITO 1989, 728-9 n. 19 e n. 29.

media, proprio questo modello di educazione progressista entra sorprendentemente in crisi³¹.

Nel monologo che apre la IV scena dell'ultimo atto, quando il *senex rusticus* Demea riflette amaramente su quanto sarebbe stata più semplice la sua esistenza se avesse seguito un'etica di comportamento più aperta come ha fatto il fratello, il *senex urbanus* Micione³², e di conseguenza, con esiti di scena prossimi alla farsa, si converte nelle scene finali ai nuovi modelli etici e comportamentali³³, nello spettatore/lettore sorge così la consapevolezza di quanto Terenzio – poeta di 'propaganda' – fosse incapace di accettare una semplificazione così lineare al problema delicatissimo del passaggio al nuovo sistema di valori.

Caterina Mordegli
Università di Trento
caterina.mordeglia@unitn.it

ENGLISH TITLE

Terence's 'Propaganda' Theatre

ABSTRACT

Critical-interpretive updating notes on Terence's role as the spokesman for the pro-Hellenic and aristocratic political propaganda of the Roman elite headed by the Scipio family, a role he lived with awareness but not without conflict.

KEYWORDS

Terence – Plautus – Nevius – Latin Comedy – Political Propaganda – Scipionic Circle

³¹ PADUANO 2005, 304. BERTINI, FAGGI, REVERDITO 1989, 732 n. 44.

³² *Ad.* 855-81; in particolare 877-9: *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* ("Su, forza, visto che mi provoca, proviamo al contrario a vedere se sono capace di dire una lusinga o fare del bene. Anche io chiedo di essere amato e stimato dalla mia famiglia").

³³ *Ad.* 958-97; in particolare 991: ... *ecfundite, emite, facite quod vobis lubet* ("... spendete, comprate, fate quel che vi pare").

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BERTINI F., FAGGI V., REVERDITO G. (edd.), Terenzio, *Commedie*, Milano 1989 (e ristampe).
- BURY E., *Comédie et science des mœurs. Le modèle de Térence aux XVI^e et XVI^e siècles*, «Littératures classiques» 27, 1996, 125-35.
- CICU L., *L'originalità del teatro di Terenzio alla luce della nuova estetica e della politica del circolo scipionico*, «Sandalion», 1, 1978, 73-121.
- CROCE B., Terenzio, in *Poesia antica e moderna*, Bari 1941, 1-30 (= Id., *Intorno alle commedie di Terenzio*, «Critica» 34, 1936, 401-23).
- DE SAINTE-BEUVE A., *Térence*, in *Nouveaux Lundis*, t. V, Paris 1872 (2 rist.).
- DÉR K., *Terence and Luscius Lanuvinus*, «AAntHung» 32, 1989, 283-97.
- DUNKIN P.S., *Post-Aristophanic Comedy. Study in the Social Outlook of Middle and New Comedy at Both Athens and Rome*, Urbana 1946.
- DUPONT F., *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985 (trad. it. *Teatro e società a Roma*, Bari 1991).
- DELOINCE-LOUETTE Ch., VIALLETON J.-Y. (sous la direction de), *Lire Térence, de Donat à l'abbé d'Aubignac*, «Exercice de rhétorique» 10, 2017 <<https://journals.openedition.org/rhetorique/550>> (ultima consultazione: 19/06/2022).
- DO ESPÍRITO SANTO A., *Leituras de Terêncio na Literatura Latina Medieval*, in *Estudios sobre Terencio*, edd. A. Pociña, B. Rabaza, M^a Fátima Silva, Granada 2006, 403-30.
- GONZÁLEZ VÁZQUES C., *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid 2004.
- GONZÁLEZ VÁZQUES C., *Los caminos de Terencio*, in *Ancient Comedy and its Reception. Essays in Honor of J. Henderson*, ed. by S. Douglas Olson, Berlin 2013, 637-53.
- HANCHEY D.P., *Terence and the Scipionic Grex*, in *A Companion to Terence*, edd. A. AUGOUSTAKIS, A. TRAILL, Malden-Oxford-Chichester 2013, 113-31.
- KARAMALENGOU H., *Le théâtre de Térence et l'image cicéronienne du "cercle de Scipion"*, «Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité», 60, 2001, 357-78.
- LANA I., *Antologia della palliata*, Padova 1966 (ora in *Il latino. Identità di una cultura*, a cura di P. Paradisi, Bologna 2022).

- LAWTON H.W., *Contribution à l'histoire de l'humanisme en France : Térence en France au XVIe siècle, éditions et traductions*, Paris 1926 (repr. *Térence en France au XVIe siècle*, Paris 1970-2, 2 vols).
- MACKENDRICK P., *Demetrius of Phalerum, Cato and the Adelphoe*, «RFIC» 82, 1954, 18-35.
- MAROTI E., *Terentiana*, «AAntHung» 77, 1957, 129-67.
- MUNZI L., recensione a PERELLI 1973, «RFIC» 104, 1976, 341-5.
- PADUANO G., *Il teatro antico*, Roma-Bari 2005.
- PERELLI L., *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze 1973.
- POSANI M.R., *La figura di Luscio Lanuvino e la sua polemica con Terenzio*, «Atti della R. Accad. d'Italia, Memorie della classe di Scienze morali e storiche, Serie VII», vol. IV, 1943, 151-62.
- RABAZA B., PRICCO A., MAIORANA D., «La poética dramática: Terencio como programa retórico», in *Estudios sobre Terencio*, edd. A. Pociña, B. Rabaza, M^a Fátima Silva, Granada 2006, 313-32 (in particolare 314-5, 318, 321, 332).
- RUBINO M., *Plauto e il teatro dell'impegno*, in *Atti dei convegni 'Il mondo scenico di Plauto' e 'Seneca e i volti del potere'*, Genova 1995, 43-7.
- STEIN M., *Der Dichter und sein Kritiker: Interpretationsprobleme im Prolog des Terenzischen «Eunuchus»*, «RhM» 146.2, 2003, 184-217.
- TALADOIRE B., *Terence. Un théâtre de la jeunesse*, Paris 1972.
- TRAINA A., *Terenzio e il movimento filoellenico in Roma*, «RFIC» n.s. 25, 1947, 44-80, 155-75.
- VILLA C., *La lectura Terentii*, Padova 1984, 2 voll.