



DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA, LETTERATURA E LINGUISTICA

TESI DI LAUREA
in
Filologia e storia dell'antichità

PLAUTO E LA COMMEDIA NUOVA GRECA,
TRA IMITAZIONE E PARODIA

Candidato:

Massimiliano Lepera

Relatore

Chiar.mo Prof. Rolando Ferri

Correlatore:

Chiar.mo Prof. Mauro Tulli

ANNO ACCADEMICO 2013-2014

"Τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχρὸς
ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ
γελοῖον πρόσωπον αἰσχρὸν τι καὶ
διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης".

(**Aristotele**, *Poetica*, 49a 34-37)

“Quamquam ridentem dicere verum
quid vetat?”

(**Orazio**, *Sermones*, I, 1, 24-25)

“Das Leben jedes Einzelnen ist, wenn man es im
Ganzen und Allgemeinen übersieht und nur die bedeutsamsten
Züge heraushebt, eigentlich immer ein
Trauerspiel; aber im Einzelnen durchgegangen, hat es
den Charakter des Lustspiels. Denn das Treiben und
die Plage des Tages, die rastlose Neckerei des Augenblicks,
das Wünschen und Fürchten der Woche, die
Unfälle jeder Stunde, mittelst des stets auf Schaber-
nack bedachten Zufalls, sind lauter Komödienscenen”.

(**Arthur Schopenhauer**, *Die Welt als Wille und Vorstellung*)

“Life is a tragedy when seen in close-up,
but comedy in long-shot”.

(**Charlie Chaplin**)

Indice

<i>Introduzione</i>	5
 <i>Parte prima</i>	
<i>La parodia e la paratragedia in Plauto, attraverso la tradizione comica greca</i>	8
- Parodia e paratragedia: due termini da non confondere	9
- La <i>véα</i>	20
- La commedia latina e Plauto	21
 <i>Parte seconda</i>	
<i>Plauto e i suoi modelli: confronto, imitazione e originalità</i>	25
- Difilo	27
- Plauto e Difilo: <i>Casina</i>	28
- Plauto e Difilo: <i>Rudens</i>	32
- Plauto e Difilo: <i>Vidularia</i>	60
- Frammenti	67
- <i>Spuria</i>	72
- <i>Filemone</i>	73
- Plauto e <i>Filemone</i> : <i>Mostellaria</i>	75
- Plauto e <i>Filemone</i> : <i>Trinummus</i>	79
- Plauto e <i>Filemone</i> : <i>Mercator</i>	83
 <i>Parte terza</i>	
<i>La parodia e la paratragedia dalla commedia antica fino a Plauto</i>	92
- Parodia in Plauto e nella commedia nuova: eco nella tragedia	93
- La paratragedia e le donne	125

Conclusioni 154

Bibliografia 156

Ringraziamenti

Introduzione

Prima di cominciare con questa trattazione, in cui si cercherà, nei limiti del possibile, di sostenere un confronto tra Plauto e la commedia nuova greca (Difilo e Filemone in particolare), anche attraverso la παρατραγωδία e la parodia, senza escludere eventuali e indiretti punti di contatto con la commedia greca antica e la comicità di Aristofane, sarà innanzitutto necessario chiarire una fondamentale differenza tra le due forme, miranti a suscitare l'effetto del comico.

In attesa di entrare nel merito del tema specifico, si può dire preliminarmente che la paratragedia può essere considerata come azione (e non “neogenerè”) volta a ripensare la vicenda tragica in chiave comica, mediante l'utilizzo di forme e contenuti tipici di una “*koiné drammatica*”. La parodia¹, invece, è una prassi non esclusiva del genere drammatico ed è caratterizzata da un certo grado di allusività e rintracciabilità di un intertesto di partenza, condizione non richiesta alla pratica del *paratragedare* e difficile da esperire in opere destinate ad una fruizione immediata da parte di un pubblico peraltro culturalmente eterogeneo (come poteva essere quello di Plauto).

Come si vedrà in seguito, la commedia greca nuova (νέα: IV – III a.C.) appare un po' fuori dai canoni della parodia e della παρατραγωδία, che è ricca nell'ἀρχαία (Aristofane in primis) e anche nella μέση. Ma nella greca νέα c'è Difilo, che ha molti titoli di questo tipo (Δαναίδες, Ἑκάτη, Ἡρακλῆς,

¹ La parodia - dalla lingua greca παρωδία, *parà* (παρὰ, simile) e *odé* (ὠδή, canto) - è l'imitazione di uno stile letterario, musicale o artistico destinata a essere riconosciuta come tale o anche l'imitazione caricaturale di un noto personaggio, esistente o fittizio. In un'accezione più comune tale rielaborazione avviene in chiave comica o più spesso farsesca. Si può distinguere la parodia di opere specifiche, di autori e di generi letterari. Uno degli esempi più antichi è la *Batracomiomachia* (*La battaglia dei topi e delle rane*), parodia del poema epico. La parodia ripropone elementi del modello testuale che riutilizza, stravolgendoli oppure portandoli all'assurdo. In questo senso può essere simile alla satira, che però preferisce dei bersagli sociali e non testuali. Secondo il pensatore russo M. M. Bachtin, la parodia è un procedimento letterario attraverso il quale avviene lo “scoronamento dell'eroe”. Esso non è, per questo, un sottogenere, al contrario, presuppone la perfetta conoscenza dell'opera da “scoronare” da parte dell'autore e anche del lettore, per essere veramente efficace.

Θησεύς, Λευκαδία, Λήμνιοι, Πεελιάδες). Forse non tutti sono riconducibili alla parodia, e specificamente quella mitologica, ma pare abbastanza certo che il poeta non abbia disdegnato totalmente questo genere di commedia.

E siamo in possesso anche di due titoli di Filemone, sicuramente da riferirsi alla parodia mitologica (ma essi sono incerti): Μυρμιδόνες e Παλαμήδης (questo titolo è presente anche nelle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, dove il parente (κηδεστής) ed Euripide mettono in atto la παρατραγωδία del *Palamede*; forse *Palamede* era una tragedia perduta dello stesso Euripide). Tra l'altro, in entrambi i casi è forte il sospetto che, come spesso accadeva negli autori della commedia di mezzo, la parodia mitologica fosse più esattamente una parodia tragica (anche Δαναίδες e Πεελιάδες di Difilo potrebbero riferirsi a tragedie sul tema), ovvero la ridicolizzazione di un particolare trattamento del mito reso famoso da un tragediografo.

Menandro non aveva nessun titolo con la παρατραγωδία e pochi titoli riconducibili a miti o argomenti di tragedie, tranne un discusso Δάρδανος (nonostante Menandro fosse il modello principale del latino Plauto; ma Plauto possiede molte commedie con la παρατραγωδία; egli ebbe pertanto sicuramente altri modelli: Difilo e Filemone, come poi si potrà vedere).

Dunque, all'interno della νέα Filemone sarebbe in una posizione intermedia, per quanto riguarda la παρατραγωδία, tra Difilo (che ha molti titoli in questa direzione) e Menandro (nessun titolo).

Prima di scendere nei particolari, sarà inoltre necessario tracciare un breve resoconto dei rispettivi albori e sviluppi della commedia nuova greca e della commedia latina, di cui Plauto è uno dei massimi rappresentanti. Poi si tenterà di attuare un paragone tra alcuni frammenti di Difilo e Filemone e alcuni passi delle commedie di Plauto, derivati direttamente da essi o grandemente modificati (come in genere faceva il Sarsinate): questo per dimostrare che, a prescindere dalla presenza o meno della paratragedia in tutti i passi del poeta latino e degli originali greci, il loro confronto – che è la base di partenza di

questo lavoro - resta comunque forte. Infine si potrà scorgere qualche parallelo, per quanto concerne ancora il meccanismo della parodia, e soprattutto quella tragica, tra i due autori della νέα e le commedie plautine, senza prescindere dai forti influssi della precedente tradizione tragica (Euripide in particolare) e comica (Aristofane e la μέση) e cercando di cogliere dei punti di contatto con l' ἀρχαία stessa, provando, nello specifico, a risalire al confronto con la tecnica del *paratragoedare* aristofaneo e i conseguenti effetti sul pubblico.

Parte prima

La parodia e la paratragedia in Plauto, attraverso la tradizione comica greca

Parodia e paratragedia: due termini da non confondere

Poiché definire il concetto di “paratragedia” in Plauto non è così facile – si rischia infatti di essere subito messi a confronto col παρατραγωδεῖν aristofaneo (dove la parodia è fondamentale per svelare e introdurre nel testo una puntuale allusività col modello tragico, Euripide in primis), e inoltre spesso gli ambiti drammatici plautini del meccanismo paratragico coincidono con altri procedimenti comici, fino a diventare quasi indistinti – bisognerebbe dapprima capire meglio quale sia il concetto di tragico in Plauto e quali siano i risultati che tale tecnica drammatica suscita sugli spettatori. Pensando al tragico in Plauto, viene in mente subito l’*Amphitruo*, che per la sua collocazione all’interno del corpus del Sarsinate ha suscitato parecchie critiche tra gli studiosi. Del resto una parte del prologo² evidenzia una novità non indifferente:

Nunc quam rem oratum huc veni, primum proloquar;
post argumentum huius eloquar tragoediae.

Quid? Contraxistis frontem quia tragoediam
dixi futuram hanc? Deu’ sum, commutavero.

Eandem hanc, si voltis, faciam <iam> ex tragoedia
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.

Utrum sit an non voltis? Sed ego stultior,
quasi nesciam vos velle, qui divos siem.

Teneo quid animi vestri super hac re siet:
faciam ut commixta sit; †tragico comoedia;

nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
reges quo veniant et di, non par arbitror.

Quid igitur? Quoniam hic servus quoque partes habet,
faciam sit, proinde ut dixi, tragico[co]moedia.

² Amph. 50-63.

“Ora vi esporrò innanzitutto che cosa sia venuto a chiedervi; poi vi esporrò l’argomento di questa tragedia. Perché avete corrugato la fronte? Perché ho detto che questa sarà una tragedia? Sono un dio, la cambierò. Se volete, da tragedia che è ne farò una commedia, e senza mutare un verso. Insomma, lo volete o non lo volete? Ma che stolto, mi sono dimenticato che sono un dio e quindi devo sapere che lo volete. Lo so che cosa c’è dentro il vostro cervello su questa faccenda. Farò che venga fuori una commedia con un pizzico di tragico; perché non credo sia il caso di fare solo commedia, quando ci sono di mezzo re e dei. E allora? Se qui dentro c’è pure una parte per uno schiavo, farò proprio come ho detto: una tragicommedia”.

Si è cercato il modello a cui Plauto si sarebbe ispirato per questo prologo e ci sono state parecchie ipotesi: alcuni, come Paratore³, hanno pensato a una commedia della *véα* o della *μέσση*, basandosi sulla considerazione che, per esempio, Difilo avrebbe coltivato la parodia mitologica; altri hanno individuato l’ipotesto in una tragedia, magari euripidea, come ha sostenuto Leo⁴, secondo cui la commedia in questione sarebbe il risultato di una *contaminatio* tra una “commedia degli errori” e un’altra derivata da una tragedia di Euripide, l’*Alcumena*, o ancora Lefèvre⁵, che eliminando le parti certamente plautine, avrebbe isolato il nucleo di una tragedia; altri ancora hanno fatto riferimento alla farsa fliacica. In ogni caso, la questione è importante perché manifesta l’abitudine di Plauto di riutilizzare diversi materiali della tradizione letteraria. In questi versi del prologo, Mercurio sta per esporre l’intreccio della *fabula*, ma con un colpo di scena annuncia al pubblico che si tratterà di una tragedia, specificando tuttavia di essere in grado, in quanto dio, di *commutare*, ovvero di attuare un repentino passaggio da tragedia a commedia. Ma, dinnanzi alle eventuali perplessità del pubblico al riguardo, aggiunge che realizzerà una

³ Paratore, 1992, I, pp. 41 ss.

⁴ Leo, 1912, pp. 133 ss.

⁵ Lefèvre, *Studien zu Plautus’ Amphitruo*, 1999.

“commedia con un misto di tragedia”. Infatti, visto che ci sono elementi di entrambe – re e dei sono più attinenti ad una tragedia, ma lo schiavo sta meglio in una commedia – si realizza un genere ibrido, una “tragicommedia”⁶.

Altro esempio ci viene dal prologo dei *Captivi*⁷:

hic neque periurus leno est nec meretrix mala,

neque miles gloriosus; ne vereamini

quia bellum Aetolis esse dixi cum Aleis:

foris illi extra scaenam fient proelia.

Nam hoc paene iniquomst, comico choragio

conari desubito agere nos tragoediam.

“Qui dentro non c’è il solito ruffiano spergiuro né la solita svergognata meretrice né il solito soldato fanfarone: e non vi spaventate perché vi ho parlato di una guerra che si combatte fra gli Etoli e gli Elei: le battaglie si svolgeranno laggiù, fuori dalla scena. Ci mancherebbe altro che col nostro materiale da commedia ci si mettesse in testa all’improvviso di rappresentare una tragedia”.

Durante la guerra tra Etoli ed Elei, viene fatto prigioniero il secondo figlio di Egione (dopo che il primo gli era già stato sottratto da piccolo). Per riottenere suo figlio, egli raduna una massa di prigionieri con cui avviare lo scambio. Ma per ironia tragica lo schiavo che egli ha in catene è lo stesso figlio rapito da bambino. La vicenda, in cui il padre rischia di arrecare violenza, inconsapevolmente, al suo stesso figlio, rientra nelle categorie dei nodi drammatici che secondo Aristotele⁸ provocano terrore e pietà. I *Captivi* sono in

⁶ Se i modelli greci sono la κωμωδοτραγωδία (cfr. Alceo e Anassandride della commedia di mezzo) e la ἰλαροτραγωδία (cfr. Rintone di Taranto), il composto plautino inverte l’ordine dei membri, ponendo la parola commedia alla fine, dominante semanticamente, in modo da dimostrare che l’opera resterà pur sempre una commedia.

⁷ Capt. 57-62.

⁸ Ar. Poet. 53b, 19-22: ὅταν δ’ ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δοῦναι, ταῦτα ζητητέον (“quando invece si producano nei rapporti di solidarietà, come per esempio

ogni caso una commedia la cui ambientazione si richiama alla tragedia, dove tra l'altro sono assenti i soliti personaggi (lenone, cortigiana, soldato fanfarone); in realtà sono presenti anche qui, come Sosia nell'*Amphitruo*, personaggi capaci di allentare la tensione e guidare il dramma all'umorismo: si pensi al parassita Ergasilo. Ma le aspettative del pubblico sono mantenute alte dalla presenza, nel prologo, del *comicum choragium*, ovvero il materiale di scena che contribuisce a creare un orizzonte d'attesa e orienta l'andamento dello spettacolo. Inoltre, lo stesso *ne vereamini*, che Plauto inserisce nel prologo, mostra che non si parlerà necessariamente, o comunque non solo, di situazioni tragiche, ma sarà presente la commistione tra elementi umili e nobili, ovvero, secondo la concezione aristotelica, tra elementi che suscitano il γέλως e altri che suscitano φόβος καὶ ἔλεος. I fatti bellici tendono comunque ad esserne lasciati in disparte, per evitare di creare una tragedia a tutti gli effetti.

In ogni caso, riflettendo sulla distinzione degli elementi inerenti a commedia e tragedia, anche Terenzio⁹ poi mostrerà consapevolezza del fatto che in una commedia si inseriscano talvolta brani patetici e “momentaneamente” tragici e, ancora, Evanzio proporrà una riflessione sintetica al riguardo, facendo una distinzione che non si limita esclusivamente allo statuto dei personaggi, ma si allarga ai nuclei tematici e all'*exitus* dell'intreccio:

in comoedia mediocres fortunae hominum, parvi impetus pericula laetique sunt exitus actionum, at in tragoedia omnia contra: ingentes personae, magni timores, exitus funesti habentur; et illic prima turbulenta, tranquilla ultima, in tragoedia contrario ordine res aguntur¹⁰.

se un fratello uccide, si propone di uccidere o compie qualche altro atto simile col fratello, un figlio con il padre, una madre con il figlio o un figlio con la madre, queste sono le cose che vanno cercate”).

⁹ Phor. 1 ss.: *Postquam poeta vetus poetam non potest / retrahere a studio et transdere hominem in otium, / maledictis deterrere ne scribat parat; / qui ita dictitat, quas antehac fecit fabulas / tenui esse oratione et scriptura levi...* (“il vecchio poeta, non riuscendo a spegnere la passione dell'autore e a ridurlo all'inazione, cerca di costringerlo al silenzio con le calunnie; va in giro a dire che le commedie composte fino a ora sono scritte male e povere drammaturgicamente...”).

¹⁰ De fab. 4, 2.

“Nella commedia i casi degli uomini sono tratti dalla vita comune, i rischi sono lievi, le vicende dal lieto fine; nella tragedia invece accade tutto il contrario: i personaggi sono illustri, i fatti terrificanti, le conclusioni volgono al peggio. Ancora: nella commedia agitati sono gli inizi, la fine invece è apportatrice di serenità; nella tragedia c’è uno svolgimento inverso”.

Ancora, Lattanzio¹¹, per gli argomenti adatti ad una commedia, parla *de stupris et amoribus* e Diomede¹² di *amores, virginum raptus*, mentre per la tragedia Isidoro¹³ propone *antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuosa*.

Insomma, quando la commedia tocca o sfiora le stesse corde della tragedia, allora deve di conseguenza muoversi su un livello lessicale e stilistico differente. E, da ultimo, un esempio dal *Poenulus*¹⁴ mostra come una commedia possa addirittura assorbire apertamente al suo interno espressioni di tipo tragico:

Achillem Aristarchi mihi commentari lubet:
inde mihi principium capiam, ex ea tragoedia
“Sileteque et tacete atque animum advortite,
audire iubet vos imperator” – histicus.

“Mi viene lo sfizio di far riferimento all’Achille di Aristarco: così l’inizio lo prenderò a prestito da quella tragedia. ‘State zitti, in perfetto silenzio e fate attenzione: chi vi dà l’ordine di ascoltare è il comandante vincitore’ – degli istrioni”.

La tecnica della citazione tragica da parte del testo comico costituisce un’eredità sicura della tradizione drammatica: valga come esempio per tutti il caso macroscopico delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, in cui il Parente, travestito da

¹¹ Epit. 58, 5.

¹² Diom. 1, 488.

¹³ Etym. 18, 45.

¹⁴ Poen. 1-4.

donna per partecipare alla festa esclusivamente femminile delle Tesmoforie, cercherà di parlare in difesa di Euripide, sulla cui vita si deciderà in quel giorno, a causa delle sue continue diffamazioni ai danni del sesso femminile. Smascherato e catturato il Parente, Euripide entrerà in scena per liberarlo e ricorrerà ad una serie di parodie (Telefo, Palamede e poi Elena e Andromeda); c'è l'intenzione programmatica di assumere l'identità di un'eroina, agevolata dalla stessa situazione drammatica, visto che il Parente si trova già in abiti femminili¹⁵: quindi il tragico è come se si innestasse nel comico attraverso le sue stesse pieghe. La commedia approfitta della tragedia, quando la medesima azione è inscenata a spalleggiarla: e proprio su tale presupposto ruotano i meccanismi basilari della paratragedia.

Così come il termine e l'uso della *tragicomoedia*, anche quello di *paratragedia* fa l'ingresso nella lingua latina con Plauto. Bisogna considerare stavolta lo *Pseudolus*¹⁶:

PS. Io! Io te, te turanne, te rogo qui imperitas Pseudolo,
quaero quoi ter trina triplicia tribu' modis tria gaudia,
artibus tribu' tris demeritas dem laetitias, de tribus
fraude partas per malitiam, per dolum et fallacias;
in libello hoc opsignato ad te attuli pauxillulo.

CA. Illic homost. CH. Ut paratragedat carnufex!

“(Ps.) Evviva, evviva, te, te despota, te che troneggi su Pseudolo, te io cerco per darti tre volte tre gioie, tre felicità, in tre modi sotto tre forme, con tre trappole, conquistate a spese di tre a furia di inganni, di malizie, di raggiri e di bugie; e te le porto dentro questo rotolino piccolino col contrassegno. (Cal.) Ecco il nostro uomo. (Car.) Come sa fare l'attore tragico, quel pendaglio da forca!”.

¹⁵ Questo espediente avrà poi un ruolo di primo piano nel finale della *Casina* plautina.

¹⁶ Pseud. 703-708.

Si è in un punto in cui Calidoro, che brama la bella Fenicio, invoca l'aiuto del servo Pseudolo, che decide di entrare in scena con un tono solenne e, con intenzione melodrammatica, per fare onore ai suoi meriti e aiutare il padrone, ritiene opportuno "rivestire i panni dell'attore tragico". Ma, del resto, si colloca tra due scene – l'incontro con Arpace prima e il confronto tra il lenone Ballione e il cuoco poi - che sono assolutamente prive di tono enfatico e presentano anzi un taglio prettamente umoristico e per nulla paratragico. L'espressione elevata di Pseudolo si basa del resto sulla ripetizione e sui mezzi fonici. E si pensi inoltre alla comica potenza di "tre" che ricade su *gaudia*, cui s'aggiunge poi *laetitias*, che potrebbe essere palese parodia della risonante abbondanza tragica che parte sin dall'esempio di Omero, con i τρισμακάρες, e prosegue nella tragedia attica. Le figure di suono sono parecchie, fino al punto di manifestare l'intenzione di recitare un pezzo da teatro, da cui l'esclamazione di Carino: *ut paratragoedat, carnufex!*

I mezzi formali plautini non sono costituiti solo dalla retorica, dunque, ma soprattutto dallo stile epico-tragico: si pensi, del resto, alle iterazioni foniche della letteratura epico-tragica romana, a partire dal celebre passo enniano¹⁷:

o Tite, tute, Tati, tibi tanta, tyranne, tulisti.

E si aggiungano fenomeni di *cumulatio* o ridondanza, anche questi tratti dalla lingua della tragedia romana. Dunque, in Plauto non fecero effetto solamente la tragedia, la sua lingua e il suo tono solenne, bensì anche gli elementi di contenuto, la materia di volta in volta prescelta: una paratragedia che si costituisce su una sostanza drammatica che, al di là dei miti tragici e dei precisi riferimenti testuali, tocca contenuti e linguaggi della società reale, che veicola il *pathos* e produce nel pubblico gli stessi effetti e stati emozionali della tragedia letteraria. Senza escludere che esistono in ogni caso ambiti privilegiati, tali da

¹⁷ Ann. 104 Skutsch.

condizionare il codice espressivo della tragedia e della conseguente paratragedia, come quello religioso e quello giuridico.

Dopo questi primi chiarimenti, sarà necessario attuare delle puntuali e precise distinzioni: innanzitutto tra tragicommedia e paratragedia, che magari potrebbero essere a volte confuse nell'utilizzo plautino, fino ad essere addirittura sovrapposte.

La *tragicomoedia* si colloca nel paradigma della *fabula* e investe l'intreccio nella sua globalità, mentre il *paratragedare* interviene sul dato testuale, sulle dinamiche e sulle microstrutture dell'intreccio. La paratragedia si pone come processo o come maniera che incide sul tessuto comico. E nel mondo antico non si fa uso del sostantivo **paratragedia*, adoperando altresì la forma verbale, come per mostrare che la paratragedia sia azione che penetra trasversalmente nella *fabula comica* e non ne muta la natura, a differenza della tragicommedia, che si risolve in una trasformazione di genere o sua neoformazione, appunto il genere "tragicomico". Insomma, la paratragedia tende a non tradire mai il genere comico, ma al massimo assorbe al suo interno l'elemento tragico: è una "maniera", che permette il riuso di materiale tragico, che poi è sottoposto a una sorta di processo di metabolizzazione poetica. Ma essa non è un'inserzione casuale e circoscritta ad una porzione di testo; la paratragedia plautina si può anche costruire a partire da elementi strutturali comici ben precisi: si pensi alla raffigurazione dell'innamorato, che nelle commedie del Sarsinate parla spesso, se non addirittura sempre, una lingua tragica; come si vedrà più avanti da alcuni esempi ben precisi, l'innamorato si trova sempre un po' sopra le righe, attraverso la ridondanza stilistica e lessicale del suo linguaggio.

Altra importante distinzione, come già si è accennato nell'introduzione, è quella, non così immediata, tra il *paratragedare* e la parodia. Sull'esempio aristofaneo si vede che le due categorie spesso si sovrappongono, tanto da essere confuse per due sinonimi. Ma bisogna fare alcune precisazioni al riguardo: la parodia, a differenza della paratragedia, non è esclusiva della produzione drammatica, ma

rientra tra gli strumenti trasversali del piano letterario e culturale in genere. Come detto, in Aristofane, all'interno della scena si realizza una vera e propria osmosi tra i processi paratragici e quelli parodici. E ancora una volta, le *Tesmoforiazuse* mostrano come l'effetto paratragico funzioni in sinergia perfetta con l'effetto parodico. In Plauto invece si tende a non schiacciare il *paratragoedare* sulla citazione (eccezion fatta per il *Poenulus*, dove il cambiamento di segno avviene attraverso le stesse parole di un copione tragico) e la paratragedia pare agire autonomamente rispetto alla parodia.

La parodia comporta la possibilità di rovesciare un modello noto e presuppone come condizione principale la capacità da parte del pubblico di riconoscere sempre il modello di riferimento, che viene parodiato. Questo rientra nel meccanismo dell'allusività che ne fa parte. Allo stesso modo, lo spettatore di Aristofane individuava i modelli, spesso euripidei, dietro le sue trovate comiche. Dunque, per distanziare meglio i due termini, si può dire che la parodia è come “il ripensamento comico di una nota e determinata materia o maniera tragica”, concordando con la definizione che dà Quintiliano¹⁸:

fictis notis versibus similes, quae παραδίχα dicitur.

“Con versi immaginari, simili a quelli autentici, e questa è la parodia”.

Allora si può riassumere dicendo che la parodia si lascia guidare dagli strumenti dell'allusività, fino all'intertestualità, mentre la paratragedia, e quella plautina in particolare, si basa sull'interdiscorsività, come relazione tra un testo e un codice-modello. E prova dell'autonomia che i due processi cercano di mantenere all'interno del testo è il monologo di Tindaro nei *Captivi*, la cui condizione di pseudo-schiavo, che lo esula dalla parte del *servus malus*, priva quindi di parodia, consente una traduzione comica parziale e la forma rimane pertanto tragica: Tindaro è quindi paratragico. Caso opposto è l'esempio del *servus*

¹⁸ Inst. 6, 3, 97.

currens, in cui il ruolo della parodia riscrive in chiave comica l' ἄγγελος della tragedia, e qui non si ha paratragedia perché il personaggio e le sue funzioni sono stati assorbiti, attraverso la parodia, nelle piene convenzioni della commedia.

Evanzio sottolinea la capacità di Terenzio di attenersi al *mos* comico a differenza di altri autori, incapaci di porre un limite all'*adfectus*:

Haec cum artificiosissima Terentius fecerit, tum illud est admirandum, quod et morem retinuit, ut comoediam scriberet, et temperavit affectum, ne in tragoediam transiliret. Quod cum aliis rebus minime obtentum et a Plauto et ab Afranio et †appio† et multis fere magnis comicis invenimus.¹⁹

“Tutto questo Terenzio lo ha reso con molta arte; tuttavia è degno di grande ammirazione il fatto che osservò la consuetudine nello scrivere le commedie e fu in grado di tenere a freno l'elemento patetico per non cadere nel tragico. Il che fra l'altro troviamo che non sono per niente riusciti a fare né Plauto, né Afranio... né molti grandi comici”.

Anche Donato²⁰ (*hic adfectus a comoediis removendus est*) e Quintiliano²¹ (*diversum est huic, quod πάθος dicitur, quodque nos adfectum proprie vocamus, et, ut proxime utriusque differentiam signem, illud comoediae, hoc tragoediae magis simile*) concordano con questa affermazione: l'impiego del patetico, appunto l'*adfectus* o il *pathos*, viene considerato elemento discriminante, che delinea il confine selettivo tra le due macro-esperienze teatrali. Tornando alla riflessione di Evanzio, essa sembra riguardare proprio il problema della paratragedia plautina, che nell'elemento patetico trova il suo punto di forza. Orazio si pone sulla stessa linea di distinzione degli altri, ma

¹⁹ De fab. 3, 5.

²⁰ Ad Phorm. 7.

²¹ Inst. Or. 6, 2, 20.

ammette che può capitare che la commedia “innalzi la voce” e si ponga più in alto di dove dovrebbe stare:

versibus exponi tragicis res comica non volt;

indignatur item privatis ac prope socco

dignis carminibus narrari cena Thyestae:

singula quaeque locum teneant sortita decentem.

Interdum tamen et vocem comoedia tollit.²²

“Un’azione comica non vuole versi tragici, come una cena tiesteia non sopporta il linguaggio di ogni giorno, quasi da commedia: a ogni cosa sta bene ciò che la compete. Con questo, a volte, anche la commedia alza la voce”.

Insomma, i continui processi osmotici fra commedia e tragedia all’interno della produzione plautina sono segno di un’evoluzione artistica, in cui entrambe ottengono pari dignità. Lo stesso *paratragedare* mostra che il poeta, anche scegliendo la sola via comica, è comunque capace di concentrare sulla sua opera gli stessi sforzi artistici del tragediografo.

Insomma, attraverso la strada del *pathos* la “maniera” delle *malae mulieres comicae*, spesso presenti nelle scene plautine, si confronta con i grandi personaggi femminili della tragedia greca e latina, la cui eredità era stata raccolta in particolare dalla commedia nuova, impegnata in una sensibile opera di mediazione.

E per iniziare, si può tracciare a grandi linee lo sviluppo della commedia nuova greca, che si è fatta ricettacolo, l’ultimo, delle precedenti tecniche, miranti a suscitare l’effetto del comico, dell’ἀρχαία e della μέση e fondamentale anello di congiunzione tra queste e la successiva produzione comica in ambito latino, e Plauto in primis.

²² Epist. 2, 3, 89-93.

La νέα

La commedia greca nuova (νέα) inizia nel 321 a.C., che corrisponde alla prima produzione di Menandro, e si estende fino alla metà del III secolo a.C.; si possono ricostruire circa 50 commedie della νέα: generalmente sono protagonisti due giovani innamorati, che sono ostacolati da alcune barriere (la ragazza è una serva o una straniera e perciò non può essere sposata; il ragazzo non viene accettato dal padre; ci sono amanti rivali o matrimoni imposti). L'azione è concentrata sulla rimozione di questi ostacoli, in modo da permettere agli innamorati di sposarsi. Si termina con il riconoscimento e la riconciliazione. Il fine è il superamento degli ostacoli, perversioni della natura umana: la gioventù trionfa sulla vecchiaia, l'amore sui soldi, la carità e la bontà sull'egoismo e l'aggressività. Ci sono poi diversi tipi o caratteri: soldati, cortigiane, cuochi, parassiti, dottori ... oltre ai servi e agli amici di famiglia.

Varie tematiche si ripetono: bimbi abbandonati o allevati da stranieri o condotti in servitù; donne libere rimpiazzate da donne di professione; membri di famiglia senza lavoro, costretti ad andar via di casa, che è affidata ai servi. C'è insomma una seria critica sociale nelle trame, che dipende anche dall'età in cui furono scritte. Dunque la νέα è uno sviluppo, quello finale, nella lunga storia del dramma greco, e combina le tradizioni di commedia, tragedia e satira.

Difilo dimostra ad esempio, e ciò si vede soprattutto attraverso Plauto, di essere in piena sintonia con la paternità del precedente dramma greco, quella del mito, soprattutto per quanto riguarda le ultime commedie. Alcune tra le più spettacolari scene della *Casina* e della *Rudens* (che alle sue opere sono ispirate) possono essere fatte risalire alle tematiche della precedente tragedia e dramma satirico greci. La *Casina*, infatti, è qualcosa di più di un intrigo e una farsa e meno di una commedia romantica rispetto alla *Rudens*, e le trame sono più ricche, allusive ed esotiche rispetto a quelle, che noi conosciamo, di Menandro e Filemone.

La commedia latina e Plauto

Il principale periodo della commedia romana si estende dal 240 a.C., quando un dramma greco fu per la prima volta presentato in latino per l'adattamento di Livio Andronico, fino al 159 d.C., anno della morte di Terenzio. Fu un periodo di grande ricezione a Roma dell'arte e della letteratura greca. Mentre il potere politico di Atene si eclissò già prima del periodo della *véα* greca, la commedia romana fiorì di un periodo di prospero expansionismo. Prima di ciò, però, un tipo di commedia italica popolare fiorì nelle città dove si parlava osco: questa è conosciuta col nome di *farsa atellana* (per la città di Atella, in Campania, suo centro di fioritura); era improvvisata e si basava su caratteri stereotipati: Pappo, il vecchio uomo; Macco, il clown; Bucco, il fanfarone; Dosseno, l'imbroglione. Le origini di questi caratteri sono oscure. Alcuni titoli tuttavia suggeriscono tipi di situazioni comuni a tutte le tradizioni comiche: Macco vergine; i due Macci; la sposa di Pappo. Livio Andronico fu influenzato maggiormente dalla *fabula palliata*, anche se solo per la prima fase della sua attività di drammaturgo. In ogni caso, le sue prime opere furono traduzioni tratte dai sofisticati drammi della *véα* greca. Tuttavia alcuni titoli mostrano commedie oscene e volgari (per es. *Gladiolus*, *Ludius*, *Verpus* ...). Gli attori indossavano maschere e costumi grotteschi. Anche Nevio si può allineare meglio all'Atellana, a maggior ragione perché parlava osco, la lingua originaria dell'Atellana. Egli riuscì i titoli greci, ma sicuramente interpolò i suoi testi con riferimenti alla politica romana e altri simili elementi. Comunque, Nevio chiuse la tradizione dell'Atellana e del suo libero adattamento delle commedie greche. Fu un importante predecessore di Plauto: il suo primo dramma risale al 235 a.C.²³ e Plauto iniziò la sua

²³ Cfr. Gellio, 17, 21, 44-45: *Anno deinde post Romam conditam quingentesimo undevicesimo ... eodemque anno (234 a.C.) Cn. Naevius poeta fabulas, apud populum dedit; quem M. Varro in libro De Poetis primo stipendia fecisse ait bello Poenico primo; idque ipsum Naevium dicere in eo carmine, quod de eodem bello scripsit* ("nell'anno 519 dalla fondazione di Roma... e nello stesso anno il poeta Gneo Nevio presentò al popolo un lavoro teatrale, e Marco Varrone nel I libro di *Dei poeti* dice che

produzione nel 215. Lo stesso Plauto mostra di aver derivato il suo secondo nome dall'Atellana: Maccio apparve essere la romanizzazione del nome del clown dell'Atellana.

Le commedie plautine appartengono tutte al genere delle *fabulae palliatae*, cioè delle commedie che rielaborano modelli della *νέα* (commedia attica nuova). Si è tentato di fare un'eccezione per l'*Amphitruo* che, essendo una parodia mitologica, è stato volgarmente attribuito al genere della *fabula rinthonica* (da Rintone di Taranto), insistendo nell'opinione che un tipo di teatro fiorito nella *Magna Graecia* doveva necessariamente trovare favore presso un poeta italico; si è poi insistito anche sul fatto che simili argomenti dovevano essere cari alla *farsa fliacica*, così diffusa in Italia. Ma la parodia mitologica era coltivata sia dagli autori della commedia attica di mezzo sia da alcuni autori della *νέα* (specialmente Difilo); perciò non v'è alcuna necessità di separare l'*Amphitruo* dalle altre commedie plautine, con le quali essa manifesta la più evidente identità di struttura e di tecnica. Che poi Plauto arricchisse consciamente i modelli greci di spiriti e forme del teatro italico e specialmente dell'Atellana, è cosa rivelata da vari luoghi, soprattutto dalla testimonianza di Orazio²⁴, il quale riporta brutalmente Plauto alla scurrilità dell'Atellana; e v'è la testimonianza dello stesso Plauto, che al v. 535 della *Rudens* fa uscire un personaggio in questa battuta: *Quid si aliquo ad ludos me pro manduco locem?*, alludendo a un nome di maschera atellanica, che Varrone²⁵ ci testimonia essersi affiancato a quello di *Dossennus*. Perciò, non deve meravigliare che nelle commedie plautine si

Nevio prese parte alla prima guerra punica, e lo afferma il poeta stesso nel poema che compose su tale guerra”).

²⁴ Epist. II 1, 170-173: *aspice, Plautus / quo pacto partes tutetur amantis ephebi, / ut patris attenti, lenonis ut insidiosi, / quantus sit Dossennus edacibus in parasitis, / quam non astricto percurrat pulpito socco* (“vedi Plauto, con quanta trascuratezza tratteggia i caratteri del giovanotto innamorato, del padre tirchio, del ruffiano raggiratore: vedi quanto è pulcinellesco nel rappresentare gli ingordi parassiti, e quanto è poco attillato il socco che calza sul palcoscenico”).

²⁵ De l. L., VII 95: *apud Matium: “corpora Graiorum m<a>erebar mandier igni”. Dictum mandier a mandendo, unde manducari et a quo in Atellanis †Dossen<n>um vocant manducum* (“si legge in Mazio: *s'affliggeva nel vedere i cadaveri dei Greci divorati dal fuoco. Mandier* (esser mangiato) viene da *mandere* (mangiare), donde *manducari* (mangiare). Da qui nelle Atellane chiamano *Manducus* (Mangione) il personaggio di Dossenno”).

trovino spesso elaborazioni e temi di Atellana, come nel finale della *Casina*, col motivo delle “nozze maschie”, che è testimoniato nella farsa osca da titoli come *Maccus virgo* di Pomponio. Il pericolo, tuttavia, è di esagerare l’importanza di questi contatti con l’Atellana, dato che molti temi, che prima apparivano estranei alla *vέα*, ora sono in essa documentati e anche gli autori di Atellane appaiono aver desunto spesso situazioni e spunti dalla *vέα* e dalla palliata.

Il fatto che Plauto, come tutti gli altri autori drammatici latini, attingesse a modelli greci, ha posto il problema dell’individuazione del modello di ogni singola commedia. Riguardo appunto al complesso problema dell’originalità di Plauto e della sua dipendenza o meno dai modelli (Menandro in primis), una cosa è certa: che gli autori della *vέα* non erano imitatori di Menandro. Difilo e Filemone erano originali e avevano il loro stile proprio e distintivo. Ora, a parte la dipendenza di Plauto da Menandro (per es. il *Dyskolos*, che è l’unica commedia completa sopravvissuta, da cui è stata tratta l’*Aulularia* del poeta latino), con tutte le dovute cauzioni²⁶ si deve però asseverare che la sua commedia non ha la dimensione “seriosa” e inoltre possiede molte scene liriche alternate con scene dialogiche: per la sua continuità sarebbe quasi da associare più ad Aristofane che a Menandro, ma queste sono considerazioni che ancora necessitano di maggiori riflessioni. Tuttavia questo è anche l’influsso dell’Atellana, anche perché non c’è certezza che Plauto abbia avuto accesso ai drammi aristofanei. In ogni caso, Plauto introdusse fantasia nella situazione domestica e per esempio in Euclione troviamo le qualità dell’eroe comico: “per il fatto che è pessimo, è irresistibile!”; e ci si potrebbe collegare alla *debole ignoranza* che suscita il comico per Aristofane, per es. il κηδεστής nelle *Tesmoforiazuse*.

Queste stesse caratteristiche plautine sono evidenti nella *Rudens*, adattamento da Difilo: commedia musicale, piena di fantasia, linguaggio stravagante e caratteri

²⁶ Cfr. l’espansione plautina, mirante all’effetto comico, di alcune scene, come quella del cuoco Euclione rispetto a Knemone del *Dyskolos*, dove si trovano ripetizione, esagerazione, oscenità e assurdità, assenti in Menandro.

che tendono alla caricatura. Come nell'*Aulularia*, ci sono scene di esagerazione comica e invenzione fantastica. Anche qui l'espansione e l'esagerazione sono tipicamente plautine (per es. vv. 485-558, scena degli dei Nettuno e Venere), nonostante fosse possibile che il potenziale melodrammatico fosse presente nell'originale concezione difilea. Anche ai vv. 906-937 (scena del canto di Gripo a Labrace) le parole sono piene di assonanza, allitterazione, cambiamenti di metro e frasi in base alla persona: ciò è plautino. La commedia difilea era più romantica di quella menandrea, trovando le sue fonti nel dramma satirico e nella tragedia euripidea; e forse aveva qualche oscenità e trattamenti ironici dei caratteri. Plauto aggiunse musica e canto, legati ad un'atmosfera di sogno e fantasia. Estese le caricature e le scene. Insomma, i risultati degli adattamenti a Menandro e Difilo mostrano il prevalere di musica, fantasia, linguaggio stravagante, caratteri esagerati e capovolgimento dei ruoli tradizionali: questi sono tutti elementi ricorrenti nella commedia aristofanea.

Parte seconda

Plauto e i suoi modelli: confronto, imitazione e originalità

Come accennato nell'introduzione, sarà ora necessario attuare un confronto specifico e dettagliato tra le commedie plautine e i loro, probabili o meno, originali difilei e filemonei. Questo non per asserire che nei paralleli è sempre possibile notare un emergere degli elementi parodici o paratragici – anzi, data la frammentarietà dei modelli da una parte e la grande libertà nella loro ripresa dall'altra, risulterebbe impresa ardua e labile l'inoltrarsi in simili affermazioni – bensì per rendere ancora più saldo il raffronto tra il latino Plauto da un lato e i greci Difilo e Filemone dall'altro, in modo che si possa poi procedere con maggiore certezza nel momento in cui, nella parte finale, si tenteranno di analizzare alcuni passi plautini, difilei, filemonei e aristofanei in direzione parodica e paratragica: anche sulla base di questi si cercherà di trarne delle conclusioni sensate.

Difilo

La nascita di Difilo si colloca a Sinope, sul Mar Nero, tra il 360 e il 350 a.C. Le informazioni sulla sua vita sono purtroppo scarse, ma si sa che scrisse un centinaio di commedie e ottenne solo tre vittorie, di cui la prima alle Lenee nel 315 a.C. Siamo in possesso tuttora di circa 130 frammenti e conosciamo una sessantina di titoli, con tematiche tipiche della commedia nuova. Alcuni titoli rimandano invece a un filone più specificamente mitologico, anche se è difficile sollevare delle ipotesi dal poco materiale che ci resta. A parte il fatto che, come si vedrà qui di seguito, alcune sue commedie verranno utilizzate e riadattate da Plauto, per quanto si può in generale giudicare dai frammenti superstiti, l'arte di Difilo si doveva caratterizzare, più che da approfondimenti psicologici o sottigliezze intellettuali, per la vivace attenzione alla vita quotidiana e ai suoi piaceri elementari, con una peculiare sensibilità verso la gastronomia (tratto presente anche in Filemone e ripreso da Plauto) o verso altri aspetti sociologici comunque legati al cibo e al vino. E a tratti affiorano una sentenziosità sorridente e disincantata e la capacità di rimodulare con arguzia i tipi tradizionali, come nel caso del parassita melanconico del fr. 60, il quale impreca contro il ventre nei modi dell'Odisseo omerico. La data di morte si colloca intorno al 300 a.C. a Smirne, anche se Difilo venne sepolto ad Atene, luogo in cui aveva trascorso gran parte della sua vita.

Plauto e Difilo

Casina

Da Difilo, Plauto derivò sicuramente due commedie, *Casina* e *Rudens*, e probabilmente una terza, *Vidularia*. Ora, *Casina* deriverebbe da *Clerumenoe* (“I sorteggianti”, lat. *Sortientes*) di Difilo. Si discute tra i dotti se il titolo originale della rielaborazione plautina fosse *Sortientes* o *Casina* (come appare nella tradizione manoscritta). A sentire le parole del prologo, il titolo dovrebbe essere *Sortientes* (vv. 31-34); e così pensano F. Leo²⁷ e lo Skutsch²⁸, oltre a F. Della Corte²⁹ e vari altri. Per l’opinione contraria si veda invece F. Arnaldi³⁰, che non solo ritiene originale il titolo *Casina*, ma scorge nel contesto in esame una specie di gioco di parole, là dove il periodo è chiuso con l’espressione “*cum latranti nomine*”: con questa espressione non solo si scherzerebbe sul nome di Plauto (Festo³¹ ci informa che *plautus* era il nome di un cane dalle lunghe e pendule orecchie), ma si alluderebbe anche alla ... latrante chiarezza del titolo imposto dal poeta. *Casina* è infatti la ragazza del caso (*casus*), in riferimento alle avventurose vicende della trovatella e anche al sorteggio con cui la si vuole maritare. Effettivamente, il titolo *Sortientes* sarebbe un titolo isolato nel repertorio plautino ed alieno alle abitudini con cui il poeta intitolava i suoi lavori.

A parte tutto, sia autentica o no questa parte del prologo, Plauto mostra di trattare con grande libertà il modello greco. Il poeta latino, con una freddura, fa sparire il figlio del vecchio, Eutinico, che sicuramente compariva in Difilo, almeno nell’epilogo della commedia; con analogo freddura (dicendo che è a letto), prima aveva anche fatto sparire il servo che aveva raccolto la trovatella;

²⁷ Plautinische Forschungen, p. 207.

²⁸ Rh. M. 1900, p. 274.

²⁹ Ricerche plautine, p. 143.

³⁰ Da Plauto a Terenzio, p. 204.

³¹ Paul.-Fest. 259, 1-2 L.: *Plauti appellantur canes, quorum aures languidae sunt ac flaccidae et latius videntur patere* (“Plauti son detti i cani, le cui orecchie sono languide e pendenti e sembrano espandersi in largo”).

un personaggio, questo, che doveva avere una parte importante nell'*agnitio* di Casina, la quale, risultata libera, finisce per sposare Eutinico. Ora a questo finale tipicamente attico (in Plauto appena accennato) il poeta latino ha sostituito un finale buffonesco (la beffa ai danni del vecchio, che viene a trovarsi a letto col servo anziché con la ragazza): un motivo certo attinto dall'*Atellana*³² o dal teatro dorico dell'Italia meridionale. Tuttavia, E. Fraenkel³³ ritiene che anche il finale della burla poteva essere in Difilo, che si distinguerebbe dagli altri attici per un più spiccato spirito aristofanesco. A questa opinione si accosta anche F. Arnaldi³⁴. Del resto, con la recente scoperta del *Dyskolos*, si è dimostrato che motivi farseschi, tradizionalmente ritenuti estranei alla commedia nuova, si potevano trovare negli attici e persino nel più equilibrato e urbano di essi, Menandro.

Plaut., Cas. 31-34 (prol. Fidei)

Clerumenoe³⁵ vocatur haec comoedia
 graece, latine Sortientes. Diphilus
 hanc graece scripsit, post id rursus denuo
 latine Platus cum latranti nomine.

“Questa commedia in greco s'intitola Klerumenoi, in latino Sortientes. Difilo l'ha scritta in greco, in seguito l'ha resa in latino Plauto, dal nome che abbaia”.

Da notare ancora che al v. 37 viene nominato il servo³⁶, il quale gioca un ruolo chiave nella scena di riconoscimento delle κληρούμενοι difilee: possiede

³² Cfr. *Maccus virgo* di Pomponio.

³³ *Plautinische in Plautus*, pp. 305-313.

³⁴ *Op. cit.*, pp. 207-208.

³⁵ Difilo, Κληρούμενοι, cfr. PCG vol. V: la tradusse in latino Plauto nella *Casina* (cfr. Sophie Trenker, *Mnemosyne* 6, 1953, pp. 216-222; W. T. McCary, *Hermes* 101, 1973, pp. 194-208; E. Lefèvre, *Hermes* 107, 1979, pp. 311-339; Monika Waltenberger, *Hermes* 109, 1981, pp. 440-447).

³⁶ *Plaut. Cas. 37 ss.: est ei quidam servos qui in morbo cubat, / immo hercle vero in lecto, ne quid mentiar; / is servos, sed abhinc annos factum est sedecim / quom conspicatus primulo crepusculo /*

infatti le informazioni essenziali sull'identità della donna che espose il bimbo 16 anni prima. Plauto comunque ha rimosso la scena di riconoscimento tratta dalla versione del dramma di Difilo.

E ancora, ai vv. 353-423 c'è la scena che ha dato il nome al dramma difileo ed è una delle tre spettacolari scene della commedia (le altre due sono ai vv. 621-718 e 815-1018). Ci sono molti riadattamenti, soprattutto nello scambio tra padrone e servo, alla scena della *Rudens* (vv. 1045 ss.)³⁷. Questo è senza dubbio il risultato dell'origine difilea di entrambe le commedie.

Per concludere, si può dire che dalla trama immaginata da Difilo, Plauto tralascia tutto ciò che un altro considererebbe come la parte nobile dell'originale, per concentrarsi solo su alcune situazioni. È come ritrovare in qualche modo la tecnica di Aristofane, che tratta in farsa un episodio unico, staccato da tutta la storia successiva, soddisfatto di trarne delle immagini giuste e salienti: *Casina* stessa, senz'altro, poi l'oscenità di un vecchio e la sua punizione. L'avventura termina con la fine dell'incubo. Plauto ha detto tutto ciò che doveva dire: un'opinione poco lusinghiera sulla natura umana.

Prima di passare alla seconda commedia, si può notare come nei *Poetae Comici Graeci*, Kassel-Austin facciano riferimento ad un frammento di Difilo, un verso del quale si potrebbe confrontare ancora con la *Casina* plautina:

Ἔπληστος (fr. 14)

ἦκει φερόμεν' αὐτόματα πάντα τὰγαθά,
ῥάφανος λιπαρά, σπλαγχνίδια πολλά, σαρκία
ἀπαλώτατ', οὐδὲν μά Δία τοῖς ἐμοῖς βλίτοις

puellam exponi ("ha uno schiavo che è a letto ammalato, o meglio che è a letto, puramente e semplicemente, per non dire bugie; questo schiavo, ma si tratta di una cosa di sedici anni fa, vide alle prime luci dell'alba una bambina, mentre la si esponeva come una creatura abbandonata").

³⁷ *Serio edepol, quamquam vobis <volo> quae vultis, mulieres, / metuo propter vos ne uxor mea me estrudat aedibus, / quae me p<a>elices adduxe dicet ante oculos suos. Vos confugite in aram potius quam ego* ("Accidenti! Io, care ragazze, desidererei solo quello che voi desiderate; ma temo seriamente che mia moglie mi dia lo scaccione da casa per causa vostra. Quella è capace di dire che le ho condotto delle concubine sotto il naso. È meglio che siate voi a rifugiarvi presso un altare anziché io").

ὅμοια πράγματ' οὐδὲ ταῖς ὄσπριον
θλασταῖς ἐλάαις

“Ogni bene è venuto in modo automatico: cavoli rigogliosi, interiora in abbondanza, tenerissimi bocconcini di carne, roba, per Zeus, nient’affatto somigliante alle mie bietole o ... alle olive frantumate”.

Per quanto riguarda il v. 1, c’è da notare che negli *Acarnesi* di Aristofane il coro dichiara, in relazione a Diceopoli, che dopo la stipulazione della tregua con gli Spartani “ogni bene arriva da sé, senza muovere un dito”, v. 976:

αὐτόματα πάντ' ἀγαθὰ τῷιδέ γε πορίζεται
(“spontaneamente tutti i beni vanno da lui”)

Il v. 3 richiama Cas. 748: *nil moror barbarico bliteo*.

(“niente bietola, all’uso romano”)

Plauto e Difilo

Rudens

Il prologo della *Rudens* è solitamente, oltre che tra i più ammirati, ritenuto plautino anche dai critici più rigorosi della filologia positivista del secolo scorso (eccetto il Ritschl, che ha negato l'autenticità di tutti i prologhi). Leo lo fa però risalire, come gli altri, al modello greco. Difilo è l'autore più tradotto (o imitato) da Plauto, dopo Menandro. Tuttavia quale fosse il titolo greco della *Rudens* non si sa; e ciò è un po' strano, perché nei prologhi di solito è nominato il corrispondente titolo greco dal rifacimento latino. Si sono fatte molte congetture sul probabile titolo difileo: Πήρα (Schoell³⁸), Ἐπιτροπή (Marx³⁹) e così via. Di Difilo infatti possediamo ben 50 titoli delle oltre cento commedie che avrebbe scritto. Oggi alcuni, tra cui Kuiper, pensano, e con buone ragioni, che l'originale difileo fosse l' Ἄγνοια, giacché dai pochi frammenti che possediamo pare fosse una commedia di ambiente libico o cirenaico (come la *Rudens*), senza parlare di altre coincidenze, un po' meno decisive, che si sono riscontrate⁴⁰. Ma ipotesi da prendere in considerazione sono anche quelle dello Schwarz⁴¹, che pensa allo Σχοῖνος, e quella del Lucas⁴², che pensa ad Ἄνασφζόμενοι. L'epoca in cui fu composto l'originale risalirebbe, secondo il Della Corte, fra il 303 e il 290 a.C.⁴³ Altri, sulla base del ricordo dell'*Agrigentinus, urbis proditor* (Carmide, v. 50), vi notano un accenno alla caduta di Agrigento del 262 o del 254 e abbassano la data, che però sarebbe poco compatibile con la cronologia difilea. Non si esclude neppure una *contaminatio* con altro modello greco.

³⁸ Rh. M. 1888, p. 298.

³⁹ Rh. M. 1924, p. 482; *Rudens, Text und Kommentar*, p. 274.

⁴⁰ Di questo parere sono il Meineke (*Hist. Crit.*, p. 450) e il Della Corte (*op. cit.*, p. 119).

⁴¹ *Das Ratsel der Komödientitel ...*, pp. 876-880.

⁴² *Das Urbild des Plautus ...*, pp. 398-399.

⁴³ Cfr. anche Hueffner, *De Plauti comoediarum ...*, p. 67; Thiele, *Hermes* 1906, p. 534.

Plaut. Rud. 32-33 (prol. Arcturi)

Primundum huic esse nomen urbi Diphilus

Cyrenas voluit.

“Innanzitutto Difilo ha voluto che questa città si chiamasse Cirene”.

Come si può vedere anche nei *Poetae Comici Graeci*⁴⁴, l’Ἐμπορος difileo (vv. 1-27) risulta essere presente, con il medesimo titolo, in Epicrate, Filemone e forse un poeta ignoto del 202 a.C. circa. L’indicazione immediata è che questa commedia sia stata il modello del *Mercator* plautino. Eppure, Marx ricollega alcuni versi dell’originale greco alla *Rudens* di Plauto (e non solo), trovandone i corrispondenti paralleli.

Ἐμπορος (fr. 31 Difilo) vv. 1 ss.

νόμιμον τοῦτ’ ἐστί, βέλτιστ’, ἐνθάδε
Κορινθίοσιν, ἄν τιν’ ὀψωνοῦντ’ ἀεὶ
λαμπρῶς ὀρῶμεν, τοῦτον ἀνακρίνειν πόθεν
ζῆ καὶ τί ποιῶν*

“C’è una regola qui a Corinto, caro mio, che se uno lo vediamo costantemente sperperare quando fa la spesa, gli chiediamo di che vive e come si mantiene...”

Plaut. Rud. 724: *Non licet: est lex apud nos.*

(“no: la nostra legge vuole così”)

Ἐμπορος v. 11

τῷ δημίῳ παρέδωκαν αὐτόν.

(“lo consegnarono al carnefice”)

⁴⁴ Kassel–Austin, PCG, vol. V, p. 66.

Plaut. Rud. 857: *Quos mecum duxi, hunc qui ad carnificem traderent*⁴⁵.

(“quelli che avevo condotto con me, per consegnare costui al boia”)

Ἐμπορος v. 18

ἀλλὰ δὴ τί τοῦτ' ἐμοί;

(“ma io che c'entro?”)

Plaut. Curc. 395: *nam quid id refert mea.*

(“e che cosa m'importa”)

Anche il frammento 32 (vv. 1-8), presente nei PCG, è ricollegato da Marx alla *Rudens* (soprattutto per quanto riguarda le parti di Nettuno).

Fr. 32 Difilo vv. 1-2

οὐ πώποτ' ἰχθῦς οἶδα τιμιωτέρους
ἰδών.

“Non mi risulta di aver mai visto il pesce più caro”.

Plaut. Rud. 167: *Non vidisse undas me maioris censeo.*

(“Ma che ondate! Credo di non averne viste di più grandi”)

Per il motivo e per il modulo espressivo si può anche consultare Aristofane, Cav. 645:

οὐπώποτ' ἀφύας εἶδον ἀξιωτέρας

(“non ho mai visto alici più a buon mercato”)

⁴⁵ Cfr. anche Eupoli fr. 172, 16-17 (PCG, p. 392): εἶτ' αὐτὸν ὁ παῖς θύραζε / ἐξαγαγὼν ἔχοντα κλωιδὸν παρέδωκεν Οἶνει (“subito lo schiavo lo ha spinto fuori dalla porta affidandolo a Eneo con la catena al collo”).

Fr. 32 Difilo vv. 2-4

Πόσειδον, εἰ δεκάτην ἐλάμβανες
αὐτῶν ἀπὸ τῆς τιμῆς ἐκάστης ἡμέρας,
πολὺ τῶν θεῶν ἄν ἦσθα πλουσιώτατος.

“Se ogni giorno, Poseidone, tu ricevesti la decima del prezzo dei pesci, saresti di gran lunga il più benestante dei numi”.

Plaut. Rud. 359: *Oh, Neptune lepide, salve.*

(“Oh Nettuno, bravissimo, salve”)

Plaut. Rud. 373-374: *Novi, Neptunus ita solet: quamvis fastidiosus aedilis est.*

(“Capisco, questa è l’abitudine di Nettuno: è un edile un po’ permaloso”)

Plaut. Rud. 527: *Edepol, Neptune, es balineator frigidus.*

(“Accidenti, Nettuno, sei davvero un bagnino d’acqua fredda”)

Plaut. Rud. 588: *Quasi vinis Graecis Neptunus nobis suffudit mare.*

(“Nettuno, a forza di mescerci quel suo mare, ci volle far andare in bernecche, come se si trattasse di borbottini di vin greco”)

Plaut. Rud. 699: *Patiare: lautae ambae sumus opera Neptunei noctu.*

(“Sopporta: stanotte ad opera di Nettuno abbiamo preso un brutto bagno”)

Oltre a questi precedenti frammenti, la critica ha individuato, come detto, altri probabili titoli di Difilo che potrebbero costituire l'originale della *Rudens* di Plauto.

'Αγνοια (fr. 1 Difilo)

τί τοῦτο; ποδαπὸς οὔτος;

(B.) Χελιδόνειος ὁ δασύπους, γλυκεῖα δ' ἡ μίμαρκυς.

“Cosa? Che razza di bestia è questa? (B.) E' una lepre rondinina⁴⁶, e lo spezzatino è delicato”.

Al v. 2, lo spezzatino (o minestra) prima della cena vera e propria richiama Aristofane, Ach. 1112:

ἀλλ' ἤ πρὸ δείπνου τὴν μίμαρκυν κατέδομαι·

(“ma l'ingotolo di lepre lo mangerò prima del pranzo”)

Che la commedia di Difilo fosse il modello della *Rudens* di Plauto lo sospettò W. E. Kuiper⁴⁷.

Fr. 2 Difilo

ἄψαντες λύχνον

λυχνεῖον ἐζητοῦμεν

“Accendemmo una lucerna e cercammo un candelabro”.

⁴⁶ Così chiamata per il colore, in quanto nera nella parte superiore e bianchiccia in quella inferiore, cfr. Varrone, *De re Rust.* 12, 5: *superiore parte pulla, ventre albo.*

⁴⁷ *Att. Familienkomödien ...*, p. 77.

Ἄνασφζόμενοι (fr. 12 Difilo)

λάγυνον ἔχω κενόν, ὦ γραῦ, θύλακον δὲ μεστόν

“Vecchia, la fiasca che porto è vuota, ma la bisaccia è piena⁴⁸”.

H. Lucas⁴⁹ sospettò che la commedia di Difilo fosse il modello della *Rudens* plautina, a cui già C. M. Francken⁵⁰ aveva pensato e dubitato a ragione, a causa del fr. 12; anche Marx l’attribuì alla *Rudens*.

Ἐπιτροπή (fr. 41 Difilo)

Il titolo è molto incerto. E così è parso opportuno a Kassel-Austin congetturare Ἐπιτρόπῳ ο Ἐπιτροπεῖ. Un Ἐπίτροπον aveva scritto anche Alessi, un Ἐπιτρέποντας Menandro, tradito nella forma Ἐπιτροπεὺς nello scolio (EF) Ar. Ach. 1115a⁵¹. Se si congettura che il titolo della commedia difilea sia stato Ἐπιτροπεύς, bisogna interpretarlo come nome dell’abitante del villaggio, Ἐπιτροπή. Un’iscrizione presso Boeck⁵² riporta “Ἀπολλοφάνης Σατύρου Ἐπιτροπήθεν”, ma un villaggio di nome Ἐπιτροπή non è altrimenti noto, per cui Kumanudes ha suggerito la lettura Ἀμφιτροπήθεν. Marx⁵³, che ha lavorato parecchio sulla *Rudens* di Plauto (per es. riguardo ai vv. 1045 ss.), ha detto che Difilo avrebbe imitato gli Ἐπιτρέποντας menandrei; nella stessa opinione

⁴⁸ Si fa riferimento all’iscrizione in ritmo giambico del secolo III a.C., rinvenuta ad Eleusi e pubblicata in Ἐφημ. Ἀρχ. 1895, 86: τὸν γὰρ θύλακον / θεὸν νομίζω μεστός ἄν ἦι, μὴ κενός (“considero la bisaccia un dio se è piena, non vuota”).

⁴⁹ Ph. W. 1938, p. 399.

⁵⁰ Mnemosyne 1875, p. 34.

⁵¹ Κάπιτρέψαι Λαμάχῳ: ἐπιτρέψαι ὥστε κρίναι. Καὶ Μένανδρος ἐν Ἐπιτρέπουσι <ἐπιτρεπτεόν τινί / ἔστι περὶ τούτων>. Ταῦτα δὲ διαλέγεται πρὸς τὸν οἰκέτην διασύρων καὶ παίζων τὸν Λάμαχον (“è affidare l’arbitrato a Lamaco: affidare l’arbitrato come giudicare. E Menandro negli Epitrepontes: «bisogna affidare l’arbitrato a qualcuno riguardo a queste cose». Queste cose si dicono a un familiare schernendo e prendendosi gioco di Lamaco”).

⁵² CIG (*Corpus Inscriptionum Graecarum*) I 626, cfr. Meineke I, pp. 454 ss.

⁵³ Rh. M. 1924, p. 482.

perseverò anche nei suoi lavori successivi⁵⁴. Su questa linea si pongono anche, tra gli altri, Lucas e Friedrich⁵⁵.

ἐξειδιάσασθαι / ἐξειδιοῦσθαι

(appropriarsi)⁵⁶

Marx ritiene che questo frammento di Difilo sia imitato dalla *Rudens* di Plauto, v. 989:

non enim tu hic quidem occupabis omnis quaestus quos voles

(“certo non puoi permetterti di fare tutti i mestieri che ti passano per la testa”)

Πήρα (fr. 65 Difilo)

F. Schoell sospettò che questa commedia fosse il modello della *Rudens* plautina.

τὸν ἐν Σάμῳ κομήτην

(la cometa a Samo)⁵⁷

Marx l'associò a *Rudens*, v. 125: *Ecquem tu hic hominem crispum, incanum videras.*

(“ti è capitato di vedere un uomo coi capelli crespi, canuto”)

⁵⁴ Rh. M. 1926, p. 128 e p. 274.

⁵⁵ Eur. und Diph., p. 171.

⁵⁶ La prima forma la riporta Ἀντιαττικιστής (p. 96, 31, ed. Bekker, Anecdota Graeca I, Berol. 1814, pp. 75-116; annot. crit. in vol. III, Berol. 1821, pp. 1074-1077): ἐξειδιάσασθαι· Δίφιλος Ἐπιτροπή. La seconda è presente in Xen. Hist. Gr. II 4, 8; Isocr. 12, 43. C'è infine la forma ἰδιοῦσθαι, presente in Plat. Rep. VIII p. 547 C, Leg. V p. 742 B.

⁵⁷ Phot. (z) ε 1017: ἐν Σάμῳ κομήτης.

Πλινθοφόρος (fr. 66 Difilo) vv. 1-2

καὶ νῆ Δί' ὄντως εὐθὺς ἐξέπεμπέ με
ὄρθριον· ἐκόκκυζ' ἀρτίως ἀλεκτρυών

“E, per Zeus, mi mandò via subito all'alba: aveva appena cantato il gallo”.

Bergk⁵⁸ sospettò che questa commedia fosse stata il modello della *Rudens* di Plauto, cosa che aveva già dubitato C. M. Francken. Marx l'associò anche alla *Rudens*.

Plaut. Rud. 96: *Si sapiam, hoc quod me mactat concinnem lutum.*

(“farei meglio ad impastare questa calce che mi dà tanto fastidio”)

Inoltre, al v. 2, la parola ὄρθριον fa venire in mente due passi di Aristofane:

Av. 489: ὁπότεν μόνον ὄρθριον ἄισι

(“all'alba, appena lui canta”)

è sempre riferito al gallo, dove νόμον al posto di μόνον lo collocò Porson, in Eccl. 741: ἀωρὶ νύκτωρ διὰ τὸν ὄρθριον νόμον

(“di prima mattina, mi hai fatto alzare ancora di notte, con quel motivetto svegliarino”)

Fr. 86 Difilo vv. 1-5

ὦ πᾶσι τοῖς φρονοῦσι προσφιλέστατε
Διόνυσε καὶ σοφώταθ', ὡς ἡδύς τις εἶ'
ἔος τὸν ταπεινὸν μέγα φρονεῖν ποιεῖς μόνος,
τὸν τὰς ὀφρῦς αἴροντα συμπείθεις γελᾶν,
τόν τ' ἀσθενῆ τολμᾶν τι, τὸν δειλὸν θρασύν

⁵⁸ Gr. Lit. IV, p. 227.

“O Dioniso amato dai saggi e sapientissimo, quanto sei dolce! Tu solo fai rialzare la testa al misero, induci al sorriso chi alza il sopracciglio, all’ardimento il debole, al coraggio il vile”.

Molti studiosi l’associano a Plauto, e non solo alla *Rudens*.

Plaut. Merc. 376: *rei mandatae omnis sapientis primum praevorti decet.*

(“per un uomo di giudizio gli impegni devono avere assoluta precedenza”)

Plaut. Rud. 338: *Verum omnes sapientes decet conferre et fabulari.*

(“le persone di giudizio devono sempre confidarsi le cose e dirsi la verità”)

Plaut. Stich. 39-40: *quia pol meo animo omnis sapientis / suom officium aequom est colere et facere.*

(“perché a mio modo di vedere, ogni persona di cervello deve fare ed ossevare il proprio dovere”)

Fr. 87 Difilo vv. 1-5

οὐκ ἔστιν οὐδὲν τεχνίον ἐξωλέστερον

τοῦ πορνοβοσκοῦ

κατὰ τὴν ὁδὸν πωλεῖν περιπατῶν βούλομαι

ῥόδα, ῥαφανίδας, θερμοκυάμους, στέμφυλα,

ἀπλῶς ἅπαντα μᾶλλον ἢ ταύτας τρέφειν

“Non c’è mestiere al mondo più funesto di quello del lenone [...] Preferirei girare per le strade vendendo rose, ramolacci, lupini, sansa, insomma tutta questa roba, piuttosto che mantenere queste ragazze”.

Fraenkel vi riconobbe l'inizio di un soliloquio; Marigo⁵⁹ aveva riferito questi versi alla *Rudens*, quando il lenone Labrace dava inizio al suo monologo.

Plaut. Rud. 1281 ss.: Quis me est mortalis miserior qui vivat alter hodie,
quem ad recuperatoris modo damnavit Pleusidippus?
Abiudicata a me modo est Palaestra: perditus sum.
Nam lenones ex Gaudio credo esse procreatos:
ita omnes mortales, si quid est mali lenoni, gaudent.

“Ci può essere oggi un individuo più disgraziato di me? Poco fa Pleusidippo mi ha fatto condannare dai recuperatori e così Palestra mi è stata tolta per via di legge: sono perduto. Credo proprio che i lenoni siano nati dalla Gioia, tanta è la gioia che prova la gente, quando capita un guaio ad un lenone”.

I vv. 1-2, oltre a richiamare il passo citato della *Rudens*, attirano l'attenzione su un parallelo presente in Aristofane, Plut. 442-443:

Πενία γάρ ἐστίν, ὧ πόνηρ', ἦς οὐδαμοῦ
οὐδὲν πέφυκε ζῶον ἐξωλέστερον.

(“è la Povertà, imbecille, bestia più tremenda, mai nata”)

Al v. 4, invece, il termine στέμφυλα fa eco nel fr. 408, 2 di Aristofane:

οὐ ταύτόν ἐστίν ἀλμάδες καὶ στέμφυλα

“non la stessa [oliva] è in salamoia e spremuta”

e Leeuwen lo riferisce a Cav. 806:

καὶ χιῖδρα φαγὼν ἀναθαρρήση καὶ στεμφύλω εἰς λόγον ἔλθη
(“e riesce a rimettersi, abbuffandosi d'orzo e scialando fra la sansa”)

⁵⁹ Difilo comico, p. 481.

F. Marx, che, come detto, lavorò molto sulla *Rudens* plautina, è convinto che Plauto non cambiò il prologo né lo riadattò, e dall'inizio alla fine fu fedele all'originale greco, κατὰ τὸν ἥδιστον Δίφιλον (Athen. IX p. 383 F.). E proprio grazie al contributo di Marx si possono analizzare meglio alcuni versi in questione, che sono stati citati a proposito del confronto più o meno diretto con i frammenti difilei.

Prologo (v. 32): *Primundum huic esse nomen urbi Diphilus / Cyrenas voluit*; anche queste parole provengono dal prologo di Difilo. Non c'è menzione del nome di Plauto, del nome latino o greco della commedia. Chi parla nel prologo accenna alla quinta a sinistra del pubblico, la città e il porto rappresentati, dove lui per primo sta⁶⁰. È ugualmente presente nella tecnica da palcoscenico un'idea unitaria per la città e il porto. Che il porto di Apollonia distasse circa 80 stadi da Cirene⁶¹, poteva non avervi influito la disposizione del palcoscenico dal sapore attico e, come nell'*Amphitruo*, magari la città di Tebe poteva essere fornita di un porto⁶². Come Polluce, anche Vitruvio⁶³ ne è testimonianza. Anche *Polypragmos* di Difilo sta fuori Atene, *Emporos* a Corinto. L'originaria Cirene l'aveva ben descritta Antifane⁶⁴ nei *Dyserotes*. *Cyrenae*, nonostante la greca Κυρήνη, presso Plauto è rimasta nella forma latina della parola, una sorta di analogia con

⁶⁰ Cfr. Polluce IV 126: αἱ περίακτοι συμπεπήγασιν, ἡ μὲν δεξιὰ τὰ ἔξω πόλεως δηλοῦσα, ἡ δ' ἑτέρα [τὰ] ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος* ("le macchine teatrali sono collegate, la destra mostrando l'esterno della città, l'altra le cose della città, in particolare quelle del porto"); Rud. 856: *iube illos in urbem ire obviam ad portum mihi* ("di a quelli che avevo condotto con me per consegnare costui al boia").

⁶¹ Strab. Geogr. XVII 837, 4: οὐ πολὺ δὲ τοῦ Φυκοῦντος ἀπέχει τὸ τῶν Κυρηναίων ἐπίνειον ἢ Ἀπολλωνία, ὅσον ἑκατὸν καὶ ἑβδομήκοντα σταδίους, τῆς δὲ Βερενίκης χιλίους, τῆς δὲ Κυρήνης ὀγδοήκοντα, πόλεως μεγάλης ἐν τραπεζοιδεῖ πεδίῳ κειμένης, ὡς ἐκ τοῦ πελάγους ἑωρῶμεν αὐτήν ("non è molto lontana da Ficunte Apollonia, porto dei Cirenei, alla distanza di cento settanta stadi, di mille stadi da Berenice e di ottanta da Cirene. È questa una grande città posta in una pianura simile ad una mensa, sicché noi l'abbiamo veduta dal mare").

⁶² Cfr. v. 149: *a portu illic nunc cum lanterna advenit* ("sta arrivando dal porto con una lanterna").

⁶³ De arch. V 6, 8, p. 119, 18: *secundum ea loca versurae sunt procurrentes, quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scaenam* ("dietro questi luoghi giravano aditi alla scena, uno dal Foro, l'altro da altrove").

⁶⁴ C. A. F. (*Comicorum Atticorum Fragmenta*) II, p. 46.

Athenae e *Fidenae*. La posizione della parola è stata scelta e Plauto avrebbe potuto scrivere “*huic urbi nomen esse*”⁶⁵.

Rud. 88⁶⁶ (fr. 32 Difilo): l’originalità poetica di Difilo può essere riconosciuta in tutti i passi precedentemente citati da Plauto; Difilo nel fr. 84⁶⁷ (**Φρέαρ**) così dice:

πολιὸς τεχνίτης ἐστὶν ὁ χρόνος, ὧ̃ ξένε·
χαίρει μεταπλάττων πάντας ἐπὶ τὰ χείρονα

“O straniero, Crono è un grigio artista: si rallegra a cambiarci tutti in peggio”

dove il dio del tempo è rappresentato come se fosse diventato un vecchio attore, che rovina tutti i ruoli (i versi dell’esportazione sono all’incirca imparentati coi versi della *Rudens* 527 ss.). E ancora Difilo (fr. 116):

λύπης δὲ πάσης γίνετ’ ἰατρὸς χρόνος
 (“Crono è medico di ogni dolore”)

dove lo stesso dio è visto come medico, mentre ancora al fr. 88:

οὐκ ἔστι βίος ἧς οὐχὶ κέκτηται κακά,
λύπας, μερίμνας, ἀρπαγᾶς, στρέβλας, νόσους·
τούτων ὁ θάνατος καθάπερ ἰατρὸς φανεὶς
ἀνέπαυσε τοὺς ἔχοντας ἀναπαύσας ὕπνῳ

“Non c’è esistenza che non conosca guai: dolori, ansie, ruberie, torture, malattie. Ma la morte ne libera le vittime presentandosi come un medico che usi il farmaco del sonno”

⁶⁵ Cfr. Men. 263: *propterea huic urbi nomen Epidamno inditumst* (“per questo la città si chiama Epidamno”).

⁶⁶ *Inlustriores fecit fenestrasque indidit*.

⁶⁷ Marx lo riferisce a Rud. 88: *inlustriores fecit fenestrasque indidit*.

Thanatos è qui vantato come medico di tutte le sofferenze, e per ciò ha in mano lo strumento del sonno.

Ma ancora più vicino alla poetica cura di Nettuno è il fr. 33, vv. 2-4, dove Difilo parla in questo modo del dio:

Πόσειδον, εἰ δεκάτην ἐλάμβανες
αὐτῶν ἀπὸ τῆς τιμῆς ἐκάστης ἡμέρας,
πολὺ τῶν θεῶν ἄν ᾗσθα πλουσιώτατος.

In *Vidularia* il Sole è rappresentato invece come un pittore (v. 36):

sol est ad eam rem pictor: atrum fecerit

(“per questo c’è il sole che è un buon pittore: penserà lui a rendermi nero”)

Il verso perduto può aver fatto risuonare qualcosa di questo tipo:

“*Nempe aedes quae illi caecae nimis visae prius*”⁶⁸

La parola “*obscurum*” sembra non essere giunta prima presso Plauto.

Rud. 167 (fr. 32 Difilo): *non vidisse undas me maioris censeo*; questa espressione, in cui *vidisse* è connesso col comparativo di un aggettivo e con un verbo sentenzioso, si trova spesso in Plauto⁶⁹. Questa locuzione è peculiare di Difilo (fr. 32, vv. 1-2):

οὐ πόποτ’ ἰχθῦς οἶδα τιμιωτέρους
ἰδῶν.

⁶⁸ Cfr. Rud. 460: *Nimio minus altus puteus visust quam prius* (“il pozzo mi è parso assai meno profondo delle altre volte”); Pseud. 301: *eme die caeca hercle olivom, id vendito oculata die* (“eh, per Ercole, piglia a credito una partita d’olio e rivenditela in contanti”); Varrone De l. L. IX, 58: *contra nemo dicit cubiculum surdum, ad silentium, non ad auditum; at si fenestram non habet, dicitur c<a>ecum* (“al contrario, nessuno dice stanza da letto sorda, perché questa si qualifica in ordine al silenzio che vi regna, non alla capacità di ricevere suoni. Ma se una tale stanza è priva di finestra, si dice *cubiculum caecum*”).

⁶⁹ Cfr. Most. 820: *non videor vidisse postis pulchriores* (“credo di non averne viste di migliori”); Aulul. 60-61: *scelestiorem me hac anu certo scio / vidisse numquam* (“sono sicuro di non aver mai visto una schifezza peggiore di questa vecchiaccia”).

Ed è ancora presente in *Rudens*, v. 406:

Neque digniorem censeo vidisse anum me quemquam.

(“credo di non aver mai incontrato una vecchia così rispettabile”)

Difilo trovò probabilmente questa locuzione nella tragedia di Sofocle, *Philoct.* 680 ss.:

ἄλλον δ' οὐτιν' ἔγωγ'
οἶδα κλύων οὐδ' ἐσιδὼν μοίραι
τοῦδ' ἐχθίονι συντυχόντα θνατῶν

“Ma nessun altro fra i mortali io conosco, né per averne sentito parlare né per aver visto con i miei occhi, che avesse in sorte una vita più odiosa di quella toccata a quest'uomo”

Nella traduzione, Plauto se n'è servito come modello negli ultimi posti del verso della *Rudens*; nello *Stichus*, v. 368, invece la locuzione, poco adatta, è costretta in una frase relativa: *cercurum, quo ego me maiorem non vidisse censeo*.

(“un mercantile, che di più grossi credo di non averne visti mai”)

Lo *Stichus* è tratto da Menandro, tuttavia la locuzione di Plauto è basata due volte sul verso della *Rudens*. Tale locuzione è presente anche in altre commedie plautine⁷⁰. Il verso di Difilo doveva risuonare all'incirca così:

οὐπόποτ' ἔνθα κῦμα μείζον οἶδ' ἰδών.

(“so di non aver mai visto lì un'onda più grande”)

⁷⁰ Cfr. Amph. 1036: *neque ego umquam usquam tanta mira me vidisse censeo* (“però credo di non aver visto mai e poi mai un prodigio simile”); Most. 607-608: *neque ego taetriorem beluam / vidisse me umquam quemquam quam te censeo* (“ti assicuro che non ho mai visto un bestione più lercio di te”).

Rud. 373-374 (fr. 32 Difilo): il servo provoca la ragazza attraverso il suo scherzo, nel quale egli confronta Nettuno con un funzionario della polizia di mercato⁷¹, ed entrambe le ragazze sono nella barca insieme a della merce irrealistica, che il poliziotto irrispettoso getta dal cesto a terra. Nel *Miles Gloriosus*⁷² Plauto ha conservato il nome greco “*agoranomus*”⁷³. L’indicazione della merce irrealistica era improba⁷⁴: il contrasto è con *merx proba*⁷⁵.

Una scena d’arte, come la descrive Tracalione, si trova con l’edile presso Apuleio⁷⁶.

Rud. 527 (fr. 32 Difilo): sul “titolo” conferito a Nettuno (*balineator frigidus*) si può pensare ad un parallelo⁷⁷, in cui Giugurta esclama una cosa simile, come se fosse stato scaraventato nel *Tullianum*.

Rud. 699 (fr. 32 Difilo): il genitivo *Neptunei* invece di *Neptuni*, come si scriveva al tempo di Plauto, trova un parallelo nella *lex agraria*⁷⁸ (486 a.C.), in cui leggiamo “*populi Romanei*” e “*agrei loci*” accanto a “*populi Romani*” e “*agri loci*”. Il gioco di parole con “*lautae lautum*”⁷⁹ si trova in mezzo alla

⁷¹ Cfr. Rud. 88: *Inlustriores fecit fenestrasque indidit*.

⁷² Mil. 727: *sicuti merci pretium statuit qui est probus agoranomus* (“ma come un buon grasciere mette il giusto prezzo alla merce”). Cfr. anche Curc. 285: *nec strategus nec tyrannus quisquam nec agoranomus* (“né un generale, né un tiranno, né il capo dei vigili urbani”); Capt. 824: *mirumque adeost ni hunc fecere sibi Aetoli agoranomum* (“è un miracolo che gli Etoli non se lo siano scelto già come ispettore dei mercati”).

⁷³ Cfr. ancora Arist. Resp. Athen. 51, 1: *κληροῦνται δὲ καὶ ἀγορανόμοι, πέντε μὲν εἰς Πειραιᾶ, πέντε δ’ εἰς ἄστυ· τούτοις δ’ ὑπὸ τῶν νόμων προστέτακται τῶν ὀνίων ἐπιμελεῖσθαι πάντων, ὅπως καθαρὰ καὶ ἀκίβδηλα πωλῆται* (“son tirati a sorte anche gli ispettori di mercato, cinque nel Pireo e cinque in città; le leggi affidano loro il compito di aver cura di tutte le merci, affinché i prodotti siano venduti puri e non adulterati”).

⁷⁴ Mil. 729: *quae improbast, pro mercis vitio dominum pretio pauperet* (“a quella cattiva mette un prezzo cattivo in modo che sia data via sotto costo”).

⁷⁵ Rud. 1387: ... *dandum huc argentum est probum* (“mi devi pagare subito e in moneta sonante”).

⁷⁶ Met. I, 25: *et profusa in medium sportula iubet officialem suum insuper pisces inscendere ac pedibus suis totos obterere* (“e gettando a terra la sporta, comandò ad un subalterno che lo seguiva di montare sopra ai pesci e di calpestarli”).

⁷⁷ Plut. Mar. 12, 5: <Ἡράκλεις> εἶπεν <ὡς ψυχρὸν ὑμῶν τὸ βαλανεῖον> (“o Eracle, disse, il nostro bagno com’è freddo”).

⁷⁸ C. I. L. (*Corpus Inscriptionum Latinarum*) I, 585, 25.

⁷⁹ Cfr. Rud. 301: *neque quicquam captumst piscium, salsi lautique pure* (“né ci riesce di prendere un pesce, mogi mogi, carichi di salmastro”).

preghiera, ma è di origine barbara e poco fortunato. Al v. 411⁸⁰ non è pervenuto il menzionato bagno nella casa della sacerdotessa. Palestra dice: “se nel nostro fenomeno qualcosa è meno puro, è colpa di Nettuno, che è diventato il nostro maestro del bagno nella notte” (cfr. vv. 88 e 127)⁸¹. Come risulta dal v. 151, ci sono i restanti passeggeri della nave, che prima di mezzanotte è rappresentata contro le rocce, caduti nell’acqua nella notte. Entrambe le ragazze tuttavia, dopo che è trascorsa la notte, come risulta ai versi successivi⁸², sono cadute in acqua o affondate nell’approdo: poi Palestra porta sulla riva se stessa e, ugualmente, l’altra passeggera in pericolo.

Rud. 125 (fr. 65 Difilo): segue la caratterizzazione del ruffiano, nel quale la descrizione della maschera del πορνοβοσκὸς è collegata all’indicazione delle sue caratteristiche morali. La maschera appartiene a quella dei γέροντες, come mostra Polluce⁸³. Poi *crispus* corrisponde a οὐλόκομος, *incanus* indica il *senex*; la descrizione si può completare in alcuni altri versi⁸⁴, dove *recaluus* corrisponde ad ἀφαναντίας, *tortis superciliis contracta fronte* a συνάγει τὰς ὀφρῦς, e dove proprio come qui la descrizione del fenomeno esteriore nella rappresentazione delle caratteristiche morali umili del ruffiano è portata avanti

⁸⁰ Rud. 411: *ut eapse <sic> succincta aquam calefactat, ut lavemus!* (“e bisogna vedere come essa stessa si tira su la sottana e si mette a scaldare il paiolo, per farci fare il bagno”).

⁸¹ Cfr. v. 151: *DA. Qui? SC. Quia post cenam, credo, laverunt heri* (“Come sarebbe? Perché hanno l’aria che ieri, dopo il pranzo, hanno fatto un bel bagno”).

⁸² Rud. 171-174: *Viden alteram illam ut fluctus eiecit foras? / Surrexit, horsum se capessit: salua res. / Desiluit haec autem altera in terram e scapha. / Ut prae timore in genua in undas concidit* (“ma non vedete? Un’ondata ha fatto sbalzare l’altra. Si è alzata, si dirige da quella parte; la situazione è salva. Quest’altra è già saltata dalla scialuppa a terra. Ecco che per lo spavento è caduta in ginocchio sull’acqua”).

⁸³ Onom. IV, 145: ὁ δὲ Λυκομήδειος οὐλόκομος, μακρογένειος, ἀνατείνει τὴν ἐτέραν ὀφρῦν, πολυπραγμοσύνην παραδείκνυται. Ὁ δὲ πορνοβοσκὸς τᾶλλα μὲν ἔοικε τῷ Λυκομηδείῳ, τὰ δὲ χεῖλη ὑποσέσηρε καὶ συνάγει τὰς ὀφρῦς, καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶν ἢ φαλακρός. (“il figlio di Licomede dai capelli crespi, dal lungo mento, alza l’altro sopracciglio, mostra il desiderio di sapere. Invece il ruffiano per tutto il resto assomiglia al figlio di Licomede, apre le labbra e contrae il sopracciglio, ed è calvo o liscio”).

⁸⁴ Rud. 317 ss.: *Ecquem / recaluus ac silanum senem, statutum, ventriosum, / tortis superciliis, contracta fronte, fraudulentum, / deorum odium atque hominum, malum, mali viti probrique plenum* (“e un vecchio mezzo pelato, un tipo da parer Sileno, corpacciuto, bamboccione, coi sopraccigli irsuti e la fronte grinzosa, un tipo di arruffamatasse, schifezza degli uomini e degli dei, un mascalzone, pieno delle maggiori magagne e vergogne”); 1303: *Di te ament cum inraso capite* (“che gli dei ti vogliano bene con tutta la tua pelata”).

senza problemi. Il μακρογένειος lo riconosciamo ancora al v. 769⁸⁵, l'accusativo *palpatorem* ricorda τὰ δὲ χεῖλη ὑποσέσηρε presso Polluce; egli indica qui⁸⁶ in modo totalmente errato il προαγωγός. Il ruffiano ciononostante porta un bastone dritto, come indica Polluce⁸⁷.

L. Cohn⁸⁸ spiegò pubblicamente il proverbio τὸν ἐν Σάμῳ κομήτην, che contiene l'aggiunta τῆς παροιμίας ταύτης μεμνήσθαι καὶ Δίφιλον ἐν Πήρᾳ καὶ Φιλήμονα ἐν Δακτυλίῳ (“la cometa a Samo, fanno menzione di questo proverbio sia Difilo nella Πήρα sia Filemone nel Δακτυλίῳ”).

F. Schoell⁸⁹, come detto, suppose in Πήρα l'originale greco della *Rudens* e nel *crispus leno*, che si trova menzionato al v. 1303 come uomo *cum inraso capite*, la persona della Πήρα, che era stata confrontata con la Samia dai lunghi capelli di Difilo. Intanto questo confronto è assente e per il *recaluus senex* doveva apparire poco adatto; questa combinazione appare pertanto nulla. Inoltre il *vidulus* con la *pera* non ha nessun elemento in comune⁹⁰. La chiusa del verso (*videris*) è guasta, poiché, come espone Becker⁹¹, è senza analogia: gli stessi versi 313 ss.⁹² si completano con l'indicativo. Alla fine del verso il

⁸⁵ Rud. 769: *Nam hercle ego te continuo barba arripiam, in ignem coiciam* (“ed io, per Ercole, ti aggranfierò subito per la barba e ti getterò nelle fiamme”).

⁸⁶ Cfr. Men. 260: *tum sycophantae et palpatores plurumei* (“ci sono i più grandi scialacquatori e bisboccioni di questo mondo”).

⁸⁷ Onom. IV, 120: *πορνοβοσκοὶ δὲ χιτῶνι βαπτῶ καὶ ἀνθινῶ περιβολαίῳ ἤσθηνται, ῥάβδον εὐθειᾶν φέροντες· ἄρεσκος* (palpator) *καλεῖται ἢ ῥάβδος* (“i ruffiani si riconoscono dalla tunica variopinta e dal mantello floreale, portando un bastone dritto: il bastone è detto compiacente”). Questo bastone sarà menzionato in Pers. 816-817: *cave sis me attigas, ne tibi hoc scipione / malum magnum dem* (“guardati bene dal toccarmi, sennò ti riformo le ossa con questo bastone”); il χιτῶν in Rud. 548-549: *Quod plenum argenti fuit in sacciperio. / Eheu, redactus sum usque ad unam hanc tuniculam* (“zeppo di soldi, che tenevo dentro a un sacco. Ohimé, mi sono ridotto a questa sola tunicella”).

⁸⁸ Breslauer Phil. Abhandl. II 1887, 2, p. 80.

⁸⁹ Rh. M. XLIII 1888, p. 298.

⁹⁰ Cfr. Rud. 990: *et vitiozem et piscatorem te esse, impure, postulas* (“e nemmeno puoi pretendere, pezzo di carogna, di fare il valigiaio e il pescatore assieme”).

⁹¹ Stud. Stud. I, p. 164.

⁹² Rud. 313 ss.: *Ecquem adolescentem vidistis feni / huc, dum hic astatis, strenua facie, rubicundum, fortem, / qui tres <secum homines> duceret clamidatos cum machaeris? / Nullum istac facie ut praedicis venisse huc scimus* (“non avete visto per caso, stando qua, un giovanotto di aspetto sicuro, rubicondo, un bel fusto, che portava con sé tre individui intabarrati con delle spade? Non abbiamo visto nessuno, con questo aspetto che vai dicendo, venire qui”).

piuccheperfetto, invece del perfetto e dell'imperfetto, presso Plauto è molto più utilizzato, e la lettura *videras* è la produzione più veritiera⁹³.

Rud. 96 (fr. 66 Difilo): il servo ha l'idea di approntare l'argilla, di risanare le crepe per spalmare i mattoni, che più tardi devono essere cotti. Non c'è da nessuna parte la lettura per "cottura", solo nello scherzo del tetto di fortuna⁹⁴, che deve concedere una protezione provvisoria contro le intemperie. Qui non bisogna pensare al tetto di argilla, come lo descrive Vitruvio⁹⁵, nonostante l'immagine del paesaggio africano. Il soffitto⁹⁶ è calcolato sotto le pareti, le quali *perpluont* ("lasciano passare la pioggia"). L'argilla è usata per risanare le crepe del soffitto della stanza dell'appartamento, danneggiato dalla tempesta⁹⁷. Bergk⁹⁸ suppose nel Πλινθοφόρος di Difilo il modello della *Rudens*; ma questa supposizione per Marx non è valida, perché in questa scena non si tratta di *lateres crudi* o πλίνθοι, bensì di *tegulae*⁹⁹, non di pietra di costruzione, bensì

⁹³ Cfr. Rud. 95: *ubi rem divinam se facturum dixerat* ("dove mi aveva detto che avrebbe fatto un sacrificio"); 555: *quo ab arrabonem pro Palaestra acceperam* ("quel giovanotto che mi diede la caparra per Palestra"); 850: *is nunc cum servis servat: ego mandaveram* ("ora vigila su loro con i suoi servi: ero stato io a pregarlo di questo").

⁹⁴ Rud. 122 ss.: *Quin tu in paludem is exicasque harundinem, / qui pertegamus villam, dum sudumst?* ("perché piuttosto non fai una corsa alla palude a pigliar delle canne secche, finché fa asciutto, per coprire la villa?").

⁹⁵ De arch. II, 1, 5, 35, 17 ss.: *Athenis Areopagi antiquitatis exemplar ad hoc tempus luto tectum. Item in Capitolio commonefacere potest et significare mores vetustatis Romuli casa et in arce sacrorum stramentis tecta* ("in Atene, l'Areopago, ormai vestigio dell'antichità, è coperto di loto. Lo stesso nel Campidoglio, ci palesa e significa i costumi dell'antichità, esser la capanna di Romolo, coperta di strame, pur nell'arce dei santuari").

⁹⁶ Cfr. Most. 111-112: *venit imber, lavit parietes, perpluont, / tigna putefacit, perdit operam fabri* ("poi viene la pioggia, infradicia i muri, cola da ogni parte, fa ammuffire i travi e il lavoro del capomastro si perde").

⁹⁷ Cfr. Diog. Laert. II, 6, 131: (Menedemus) *'Αγωνιάτης μέντοι, φασίν, ἦν ἄλλως καὶ φιλόδοξος ὥστε τὸ πρότερον τέκτονι συνοικοδομοῦντες αὐτός τε καὶ ὁ Ἀσκληπιάδης, ὁ μὲν Ἀσκληπιάδης ἐφαίνετο γυμνὸς ἐπὶ τοῦ τέγους τὸν πηλὸν παραφέρων, ὁ δὲ εἴ τιν' ἴδοι ἐρχόμενον, παρεκρύπτετο* ("egli era tuttavia, come dicono, altrove inquieto e amante della fama: tanto che quando dapprima egli stesso ed Asclepiade diedero un contributo al costruttore della casa, Asclepiade appariva nudo mentre portava il fango sul tetto, lui invece se avvistava qualche passante, si nascondeva").

⁹⁸ Griech. Literaturgesch. IV, p. 227 Anm.

⁹⁹ Cfr. Rud. 78: *cuius deturbavit ventus tectum et tegulas* ("di cui il temporale ha portato via tetto e tegole"); 87: *ita omnis de tecto deturbavit de tegulas* ("e infatti fece volar via dal tetto le tegole"); 153: *at hercle nobis villa in terra et tegulae* ("come del resto, per Ercole, è successo sulla terraferma con la nostra villa e le sue tegole").

solo di coperture della fattoria¹⁰⁰, allora piuttosto di κέραμος, come dice Senofonte¹⁰¹. Il proprietario della merce aveva spesso una *figlina* nella sua fattoria¹⁰². *Quod me mactat* è in realtà un'espressione popolare, che manca per chiarirci il materiale. *Da mactare* è utilizzato per i sacrifici delle vittime¹⁰³, così si preferisce che nella lingua parlata sia usato come equivalente di *occidit*¹⁰⁴ ed *enicat*¹⁰⁵. Il servo sta davanti alla fossa di argilla¹⁰⁶ e tiene una zappa in mano: al v. 416 è dipinto come un *adulescens*¹⁰⁷.

Rud. 548 (fr. 128 Difilo): la parola *socciperium* l'ha presa in prestito Varrone da questo passo della *Rudens*¹⁰⁸. Come θερμώλιον sta a *thermopolium*¹⁰⁹, così sta qui un σακκοπήριον come causa, e σακκοπήρα si trova presso Apollodoro di Caristo¹¹⁰, ἀσκοπήρα presso Difilo¹¹¹. Al v. 548 *socciperium* è un noto strumento, che è imparentato col greco πήρα, una borsa da viaggio

¹⁰⁰ Rud. 85: *Detexit ventus villam – quid verbis opus?* (“il vento ha soverchiato la villa – che bisogno c'è di parole?”); 101: *villam integundam intellego totam mihi* (“mi rendo conto che bisogna rifare tutta la copertura della villa”); 123: *qui pertegamus villam, dum sudumst?* (“per coprire la villa, finché fa asciutto”).

¹⁰¹ Mem. III, 1, 7: ὥσπερ λίθοι τε καὶ πλίνθοι καὶ ξύλα καὶ κέραμος ἀτάκτως μὲν ἐρριμμένα οὐδὲν χρήσιμά ἐστιν, ἐπειδὴν δὲ ταχθῆ κατὰ μὲν καὶ ἐπιπολῆς τὰ μήτε σητόμενα μήτε τηκόμενα, οἱ τε λίθοι καὶ ὁ κέραμος, ἐν μέσῳ δὲ αἶ τε πλίνθοι καὶ τὰ ξύλα, ὥσπερ ἐν οἰκοδομίᾳ συντίθενται, τότε γίνεται πολλοῦ ἄξιον κτήμα, οἰκία (“come le pietre, i mattoni, il legno e l'argilla, gettati alla rinfusa, sono del tutto inutili, ma se si dispone in basso e sulla sommità il materiale che non imputridisce né si logora, cioè le pietre e l'argilla, in mezzo i mattoni e il legno, come sono disposti nell'edilizia, allora ne risulta un bene di grande valore, la casa”).

¹⁰² Dig. Iust. VIII, 3, 6: *Paulus libro quinto decimo ad Plautium. Veluti si figlinas haberet, in quibus ea vasa fierent, quibus fructus eius fundi exportarentur ... vel tegulae vel ad villam aedificandam* (“Paolo, libro XV a Plozio. Come se avesse delle cave d'argilla, nelle quali potessero sorgere quei vasellami, con cui si esportano i frutti del suo fondo... o tegole o per costruire una villa”).

¹⁰³ Cfr. Verg. Aen. IV, 57: *mactant lectas de more bidentis* (“offrono pecore ritualmente bidenti”).

¹⁰⁴ Cfr. Hor. Epod. 14, 5: *candide Maecenas, occidis saepe rogando* (“candido Mecenate, uccidi col chiedere spesso”).

¹⁰⁵ Rud. 944: *Enicas iam me odio quisquis es* (“che uggia! Chiunque tu sia, mi stai rompendo l'anima”).

¹⁰⁶ Cfr. Thuc. II, 78, 1: *Οἱ δὲ Πελοποννήσιοι [...] τὸ δὲ πλεον ἀφέντες περιετείχιζον τὴν πόλιν κύκλῳ, διελόμενοι κατὰ πόλεις τὸ χωρίον· τάφρος δὲ ἐντός τε ἦν καὶ ἔξωθεν ἐξ ἧς ἐπλινθεύσαντο* (“i Peloponnesi ... bloccarono Platea con un muro tutt'intorno, assegnando un luogo da fortificare a ciascuna città; al di dentro e al di fuori di esso condussero un fossato, da cui trassero la terra per fabbricare i mattoni”).

¹⁰⁷ Rud. 416: *AM. Salve, adulescens. SC. Et tu multum salveto, adulescentula* (“salute giovanotto. E a te un monte di salute, bella maschietta”).

¹⁰⁸ Cfr. Rud. 310: *salvete, fures maritumi, conchitae atque hamiotae* (“saluti, topi di mare, conchigliai e lenzaioli”).

¹⁰⁹ Rud. 529: *ne thermopolium quidem ullum instruit* (“e neppure ha pensato di aprire da queste parti una mescolta di bevande calde”).

¹¹⁰ C. A. F. (*Comicorum Atticorum Fragmenta*) III, p. 280, I K.

¹¹¹ Fr. 55, 2: *στρώματα, ἴσυνόντ', ἀσκοπήραν, θύλακον* (“coperte, padella, sacca, bisaccia”).

legata con cinghie di cuoio. È rappresentata tale borsa da viaggio sulla lapide di *C. Faltonius*, presente nel Mainzer Museum (nr. 202a)¹¹². Inoltre si può confrontare con un passo di Petronio¹¹³ e ancora con Difilo, fr. 128: γρυμέα· ἔστι δὲ παρ' Ἀθηναίοις πήρα τις γρυμέα καλουμένη ἐν ἧ παντοῖα σκεύη ἐστί.

“sacca: c’è presso gli Ateniesi un tipo di bisaccia chiamata sacca, nella quale si trovano vesti di ogni genere”

Insomma, l’originale greco di Difilo doveva essere un’opera messa molto bene in scena. Plauto l’ha seguito nelle sue grandi linee, fino allo scioglimento che regola la sorte di ogni personaggio. Ai vv. 301 ss.¹¹⁴, per esempio, Tracalione e Palestra sono l’unico esempio in tutta la commedia antica di un dialogo di questo tipo tra due servi: questa scena proviene dall’originale greco; quando Plauto accorda la parola a un sentimento sincero, evita raramente di forzare il tono e di rendere ridicole le effusioni.

Altri frammenti di Difilo, presenti all’interno dei *Poetae Comici Graeci* di Kassel-Austin, mostrano dei punti di contatto con la *Rudens* plautina e non solo, in quanto, facendo una panoramica un po’ più approfondita, si può notare che alcuni sono veri e proprie riprese aristofanee.

Si pensi, ad esempio, al fr. 11 di Difilo (Ἀνάγυρος):

βραχύ τι τάλαντον

(“un talento breve”)

¹¹² F. Winter Bonner Jahrb. CXXXI 1926, Tab. II, 2.

¹¹³ Petr. 11, 4: *lorum de pera soluit et me coepit non perfunctorie verberare* (“ma sfilò la cinghia della borsa e cominciò a frustarmi in modo carezzevole”).

¹¹⁴ Rud. 301 ss.: *neque quicquam captum est piscium, salsi lautique pure / domum redimus clanculum, dormimus incenati / ... nunc Venerem hanc veneremur bonam, ut nos lepide adiuverit hodie* (“non ci riesce di chiappare un pesce, ce ne torniamo a casa, mogi mogi, carichi di salmastro e di acqua e ce ne andiamo a dormire a pancia vuota... ora adoriamo questa buona Venere, affinché ci possa oggi aiutare con grazia”).

Innanzitutto è presente all'interno della produzione aristofanea, tra i frammenti, lo stesso titolo, Ἀνάγυρος, di cui restano purtroppo solo pochi versi (fr. 42-43):

μὴ κλαῖ', ἐγὼ σοι βουκέφαλον ὠνήσομαι
ψήχει ... ἡρέμα τὸν βουκέφαλον καὶ κοππατίαν
...

“Non piangere, ti comprerò un cavallo dalla testa di bue, striglia dolcemente un cavallo dalla testa di bue e marchiato con una coppa”

Dall'esiguo numero di versi che ci restano non si riesce a comprendere se l'argomento trattato da Aristofane fosse pertinente al tema del fr. 11 difileo, che ci si presenta in una condizione ancora peggiore. Tuttavia, oltre al titolo che si ripropone in maniera identica tra i due commediografi greci, Marx, riguardo al talento grande e piccolo di cui si parla in Difilo, confrontò tale verso con *Rudens* 778:

carnufici aut talentum magnum aut hunc hodie sistere
 (“[abbiamo promesso] al boia di consegnargli un talento grande o costui”)

Dunque sono presenti in Plauto dei pur minimi cenni al tema che avrebbe trattato il commediografo della νέα. Purtroppo non abbiamo grosse prove per affermarlo con certezza, anzi i dubbi restano ancora molti.

E ancora, prendendo in considerazione il fr. 125 di Difilo, Meineke sospettò che appartenesse alla commedia Ἐλλεβοριζόμενοι (fr. 30):

Προϊτίδας ἀγνίζων κούρας καὶ τὸν πατέρ' αὐτῶν
Προῖτον Ἀβαντιάδην, καὶ γραῦν πέμπτην ἐπὶ τοῖσδε,
δαιδὶ μιᾷ σκίλλῃ τε μιᾷ, τόσα σώματα φωτῶν,

θείωι τ' ἀσφάλτωι τε πολυφλοίσβωι τε θαλάσσηι
ἐξ ἀκαλαρρείταιο βαθυρρόου Ὠκεανοῖο.
ἀλλὰ μάκαρ Ἀἴηρ διὰ τῶν νεφέων διάπεμψον
Ἀντικύραν, ἵνα τόνδε κόριν κηφῆνα ποιήσω.

“Purificando le vergini Pretidi e il loro padre Preto Abantiade¹¹⁵, e una vecchia per quinta in aggiunta ad essi, con una sola torcia e una sola cipolla¹¹⁶, altrettanti corpi di esseri umani con zolfo, bitume¹¹⁷ e molto rumoreggiante acqua marina uscita dall’Oceano profondo che calmo fluisce. Ma tu, Etere beato, manda attraverso le nubi Anticira¹¹⁸ affinché io possa trasformare in fuco questa cimice”

Al v. 3 si può notare innanzitutto il confronto con Euripide per quanto riguarda il termine φωτῶν: cfr. Hel. 1094 (dialogo Menelao ed Elena):

δύ' οἴκτρῳ φῶτε.

(“due infelici esseri umani”)

¹¹⁵ Le figlie di Preto, re dell’Argolide, furono rese folli da *Hera* per aver deriso il suo simulacro o per aver ostacolato il culto di Dioniso, ma vennero curate dall’indovino Melampo in cambio di un terzo del regno paterno. Qui il loro caso è addotto come *exemplum* mitico inteso a dimostrare l’efficacia della terapia catartica. Parla infatti un esperto di purificazioni, un mago, come precisa il testimone, Clemente Alessandrino (*Stromateis* VII 26, 4: *Χαριέντως γοῦν καὶ ὁ κωμικὸς Δίφιλος κωμῳδεῖ τοὺς γόητας διὰ τῶνδε· Προϊτίδας ἀγνίζων...* – “il comico Difilo con grazia mette in scena i maghi con questi versi”), che intende trasformare “una cimice in fuco”, ossia riportare all’ordine e alla calma (i fuchi non hanno pungiglione) un individuo particolarmente aggressivo. La scelta dell’esametro dattilico è coerente con l’uso di formule incantatorie e trova riscontro nella *Theophroroumene* di Menandro.

¹¹⁶ L’uso della cipolla nelle purificazioni è già attestato in Ipponatte (fr. 6 West): *βάλλοντες ἐν λειμῶνι καὶ ῥαπίζοντες / κράδησι καὶ σκίλλησιν ὥσπερ φαρμακόν* (“gettandola sul prato e colpendola con un bastone, come farmaco per i carbonchi e le scille”).

¹¹⁷ Il v. 5 è preso da Iliade VII, 22 = Odissea XIX, 434 (*ἐξ ἀκαλαρρείταιο βαθυρρόου Ὠκεανοῖο* – “dalle quiete e profonde correnti di Oceano”). L’associazione tra fuoco, zolfo e bitume compare anche in Flegonte di Tralle (*FGrHist* 257 F 40), quella fra zolfo e acqua in Menandro (*Phasma* 54-56: *περιμαξάτωσάν σ’ αἰ γυναῖκες ἐν κύκλωι / καὶ περιθεωσάτωσαν· ἀπὸ κρουῶν τριῶν / ὕδατι περιύρραν’ ἐμβαλὼν ἄλας, φακούς* – “le donne si dispongano in circolo attorno a te e ti purifichino e ti cospargano di zolfo; poi spruzzati con l’acqua di tre diverse sorgenti dopo averci immerso sale e lenticchie”) e in Teocrito (XXIV, 96-98: *καθαρῶ δὲ πυρώσατε δῶμα θεείῳ / πρᾶτον, ἔπειτα δ’ ἄλεσσι μειμιγμένον, ὡς νενόμισται / θαλλῶ ἐπιρραίνειν ἐστεμμένῳ ἀβλαβὲς ὕδωρ* – “liberate inoltre la casa dal contagio con la fiamma di puro zolfo prima, poi aspergendola d’acqua limpida e sale con un ramo incoronato, come è consuetudine”).

¹¹⁸ Anticira (c’erano due città con questo nome, una in Focide e l’altra in Tessaglia) è la patria dell’elleboro (detto anche ἀντικυρία), una ranunculacea velenosa usata anch’essa nelle pratiche catartiche, specie come antidoto contro la pazzia.

Al v. 6 si nota poi che Filemone già introdusse *Aer* che fa il prologo, nel **fr. 95**, che citiamo in questa sezione difilea per la sua attinenza con la Rudens:

‘ὄν οὐδὲ εἷς λέληθεν οὐδὲ ἔν ποιῶν,
{οὐδ’ αὖ ποιήσων, οὐδὲ πεποιηκῶς πάλαι,}
οὔτε κακὸν οὔτε γ’ ἐσθλόν, οὔτός εἰμ’ ἐγώ,
Ἄηρ, ὄν ἄν τις ὀνομάσειε καὶ Δία.
ἐγὼ δ’, ὃ θεοῦ ἔστιν ἔργον, εἰμὶ πανταχοῦ,
ἐνταῦθ’ ἐν Ἀθήναις, ἐν Πάτραις, ἐν Σικελίαι,
ἐν ταῖς πόλεσι πάσαισιν, ἐν ταῖς οἰκίαις
πάσαις, ἐν ὑμῖν πᾶσιν· οὐκ ἔστιν τόπος,
οὔ μὴ ἔστιν Ἄηρ. ὃ δὲ παρὸν ἀπανταχοῦ
πάντ’ ἐξ ἀνάγκης οἶδε {πανταχοῦ παρών}

“Io sono colui a cui nessuno e nessuna azione sfugge, né malvagio né buono, quell’Aere che, se preferisci, puoi chiamare Zeus. Io, come si addice a una divinità, sono dappertutto, qui in Atene e a Patre e in Sicilia e in tutte le città, in tutte le case, fra voi tutti: non c’è luogo dove non ci sia Aere. E chi è presente dappertutto non può non conoscere ogni cosa”

Si tratta certamente dell’avvio di un monologo espositivo che fa parte del prologo di una commedia. L’Aere giocava un ruolo essenziale nella cosmogonia di Diogene di Apollonia¹¹⁹ ed è invocato, come si è già visto, nel fr. 125 di Difilo. Per di più, si può confrontare il v. 4 con Euripide, fr. 877 N.²:

αἰθήρ ... Ζεὺς ὃς ἀνθρώποις ὀνομάζεται
(“Etere, che dagli uomini è chiamato Zeus”)

¹¹⁹ 64 C 4 D.-K: οὐκ ἔστιν τόπος, / οὔ μὴ ἔστιν Ἄηρ· (“non c’è luogo in cui non sia presente Aere”).

E, come accennato, questo frammento di Filemone è stato paragonato da Fraenkel¹²⁰ e Friedrich¹²¹ al prologo di *Arcturus* della *Rudens* plautina (vv. 1 ss.):

Qui gentes omnis mariaque et terras movet,
eius sum civis civitate caelitum.

Ita sum, ut videtis, splendens stella candida,
signum quod semper tempore exoritur suo
hic atque in caelo. Nomen Arcturo est mihi.

Noctu sum in caelo clarus atque inter deos,
inter mortalis ambulo interdus.

“Nella città dei celesti io sono concittadino di Quello che muove tutti i popoli, i mari e le terre. Come potete vedere, sono un astro tutto barbagli e luci, una stella che sempre, a suo tempo, si leva qui e in cielo. Il mio nome è Arturo¹²². La notte me la passo in cielo e in mezzo agli dei, il giorno me ne vado girovagando tra i mortali”

Ritornando al fr. 125 di Difilo dopo la breve digressione filemonea, si può vedere ancora, al v. 7, κηφῆνα, che corrisponde a chi è privo di aculei; e si può confrontare Aristofane, *Vesp.* 1114 ss.:

ἀλλὰ γὰρ κηφῆνες ἡμῖν εἰσιν ἐγκαθήμενοι
οὐκ ἔχοντες κέντρον, οἳ μένοντες ἡμῶν τοῦ φόρου
τὸν πόνον κατεσθίουσιν, οὐ ταλαιπωρούμενοι.

“Ma in mezzo a noi sono acquattati dei parassiti, senza pungiglione, aspettano di fregarci il frutto della nostra fatica, senza sudare”.

¹²⁰ Klein. Beitr. II, p. 42.

¹²¹ Eur. und Diph., p. 212.

¹²² Arturo è la stella principale della costellazione di Boote (Orsa Maggiore) e si credeva che, al suo sorgere o al suo tramontare, apportasse violente tempeste. Così in questo insolito scenario, grandioso e insieme semplice, l'intreccio ha anch'esso qualcosa di insolito, di tragico: *Arcturus* con la tempesta che manda è come la ὕβρις degli dei contro il lenone Labrace.

Inoltre, Marx associò tale frammento difileo a Plauto, Rud. 1006:

(Tr.) Elleborosus sum. (Gr.) [at] ego cerritus, hunc non amittam tamen.

(“TR. Sono pazzo e da curare con l’elleboro. GR. Ed io sono invasato, però non mollo il baule”)

E Kassel-Austin suggeriscono il confronto ancora con Aristofane, Nub. 131:

τί ταῦτ’ ἔχων στραγγεύομαι

ἀλλ’ οὐχὶ κόπτω τὴν θύραν; παῖ, παιδίον.

“Perché temporeggio e non busso alla porta? Giovane, giovanotto”.

Se si esamina inoltre l’ Ἐμπορος filemoneo, v. 18 (ἀλλὰ δὴ τί τοῦτ’ ἐμοί;), oltre al confronto col Curculio plautino, v. 395 (nam quid id refert mea), come si è visto analizzando precedentemente il frammento, Kassel-Austin rimandano anche al fr. 74 di Difilo, la **Συνωρίς**. Anche qui, leggendo gli 11 versi rimanenti, si possono notare dei paralleli non solo con la precedente produzione comica greca (Aristofane), ma anche con il commediografo latino:

ἄριστ’ ἀπαλλάττεις ἐπὶ τούτου τοῦ κύβου.

(B.) ἀστεῖος εἶ. δραχμὴν ὑπόθεσ. (A.) κεῖται πάλαι.

(B.) πῶς ἂν βάλοιμ’ Εὐριπίδην; (A.) οὐκ ἂν ποτε

Εὐριπίδης γυναῖκα σῶσει’. Οὐχ ὁρᾷς

ἐν ταῖς τραγωιδίαισιν αὐτὰς ὡς στυγεῖ;

τοὺς δὲ παρασίτους ἠγάπα. Λέγει γέ τοι·

<ἀνὴρ γὰρ ὅστις εὔ βίον κεκτημένος

μὴ τοῦλάχιστον τρεῖς ἀσυμβόλους τρέφει,

ἔλοιτο, νόστου μὴ ποτ’ εἰς πάτραν τυχῶν.>

(B.) πόθεν ἐστὶ ταῦτα, πρὸς θεῶν; (A.) τί δέ σοι μέλει;

οὐ γὰρ τὸ δρᾶμα, τὸν δὲ νοῦν σκοποῦμεθα.

“Te la sei cavata benissimo con questo dado¹²³. (B.) Sei gentile. Scommetti una dracma! (A.) Ecco fatto. (B.) Come posso fare per tirare un “Euripide”?¹²⁴ (A.) Euripide non salverà mai una donna: non vedi quanto le aborre nelle sue tragedie? Ai parassiti invece voleva bene. Non a caso dice: “Chi se la passa bene e non mantiene almeno tre disgraziati che si fanno mantenere a scrocco, perisca senza ottenere di tornare in patria! (B.) Questi versi, in nome del cielo, da dove li hai tirati fuori? (A.) Che te ne importa? Noi guardiamo al concetto, non al singolo dramma”.

Nella *Rudens*, come in Difilo, vv. 1 ss., *Synoris* (B.) parla col parassita (A.), al v. 837 abbiamo una situazione simile: (LA.) *Edepol proveni nequiter multis modis.*

(“porco mondo, non me ne va una per il verso giusto”)

E al v. 10 ritorna il sintagma τί δέ σοι μέλει; che si confronta subito con un passo della *Rudens*, oltre che con i precedenti del *Curculio* e dell’ *Ἐμπορος*:

(DA.) *quid id refert tua?*

(che cosa t’importa?)

in cui ancora una volta è manifesta la ripresa di Plauto dall’originale difileo, anche in commedie differenti.

E infine ci sono dei passi di Aristofane che presentano un parallelo con quanto affermato ai vv. 3-5 della *Συνωρίς*. Anche nelle *Tesmoforiazuse* infatti parla Euripide, temendo che le donne esasperate stiano macchinando un danno contro

¹²³ Il κύβος era un dado segnato su tutte le sei facce, mentre l’ ἀστράγαλος era segnato solo su quattro.

¹²⁴ Poiché Euripide fu membro dei Quaranta, che ricoprirono la carica in Atene dopo la cacciata dei Trenta, se il lancio dei dadi raggiungeva 40 punti, chiamavano questo numero “Euripide” (cfr. Poll. IX 101). Giocava inoltre l’assonanza fra Εὐριπίδης ed εὖ ῥίπτειν (lanciare bene [i dadi]).

di lui, che le ha insultate in tutti i modi nelle sue tragedie; e a questo proposito i passi di riferimento sono quattro:

Thesm. 85: ὅτιῃ τραγωιδῶ καὶ κακῶς αὐτὰς λέγω.

(“perché scrivo tragedie e parlo male di loro”)

Thesm. 182: (Eu.) τοῖς Θεσμοφορίοις, ὅτι κακῶς αὐτὰς λέγω.

(“alle Tesmoforie, perché parlo male di loro”)

Thesm. 337 ss.: (Ko.) Εὐριπίδῃ Μήδοις τ’ ἐπὶ βλάβῃ τινὶ

τῇ τῶν γυναικῶν, ἢ τυραννεῖν ἐπινοεῖ,

ἢ τὸν τύραννον συγκατάγειν, ἢ παιδίον

(“a Euripide oppure ai Persiani a nostro personale danno, o pensa alla tirannide o cerca di richiamare il tiranno, o il figlio...”)

Thesm. 378 ss.: καὶ χρηματίζειν πρῶτα περὶ Εὐριπίδου,

ὅ τι χρὴ παθεῖν ἐκεῖνον· ἀδικεῖν γὰρ δοκεῖ

ἡμῖν ἀπάσαις. Τίς ἀγορεύειν βούλεται;

(“ordine del giorno: primo, decidere la pena per Euripide, accusato di manifesto oltraggio alle donne. Chi vuole parlare?”)

Il fr. 55 di Difilo (**Μαινόμενος**) mostra ulteriori punti di contatto con Aristofane da una parte e Plauto dall'altra:

καὶ προσέτι τοίνυν ἐσχάραν, κλίνην, κάδον,

στρώματα, ἴσυνόν†, ἀσκοπήραν, θύλακον,

ὥστ’ οὐ στρατιώτην ἄν τις ἀλλὰ καὶ κύκλον

ἐκ τῆς ἀγορᾶς ὀρθὸν βαδίζειν ὑπολάβοι·

τοσοῦτός ἐσθ’ ὁ ῥῶπος ἔν σὺ περιφέρεις

“E in più braciere, letto, giara, coperte, padella, sacca, bisaccia, tanto che uno non crederebbe che avanzi un soldato, ma che dalla piazza il Tondo¹²⁵ stesso si levi in piedi e cammini, tanta è la cianfrusaglia che tu porti in giro!¹²⁶”

Al v. 2 abbiamo ἀσκοπήρα, che torna in Aristofane, fr. 587:

καὶ ασκοπήρα

(“e la sacca”)

e Marx l’ha associato a Rud. 548, già precedentemente esaminato:

quod plenum argenti fuit in sacciperio

(“zeppo di soldi, che tenevo dentro un sacco”)

¹²⁵ Si chiamava κύκλος il perimetro circolare all’interno dell’*agorà* ateniese, in cui si vendevano utensili, suppellettili e schiavi (cfr. Poll. VII 11).

¹²⁶ Forse si ironizza su un soldato che non vuole rinunciare ai piaceri della tavola e del riposo e perciò si porta dietro un tale armamentario. Analogamente in Eupoli, fr. 272, viene interpellato un soldato che ha con sé gli strumenti per farsi il bagno con l’acqua calda: ὅστις πύελον ἤκεις ἔχων καὶ χαλκίον, / ὥσπερ λεχὼ στρατιῶτις ἐξ Ἰονίας (“Tu che arrivi portando una tinozza e un caldaio come una soldatessa puerpera proveniente dalla Ionia”).

Plauto e Difilo

Vidularia

La *Vidularia*, mancante nel capostipite dei codici Palatini al momento della trascrizione del loro più antico rappresentante conservato, il *Vetus Camerarii*¹²⁷, è nota parzialmente dal palinsesto Ambrosiano e dai frammenti di tradizione grammaticale e scoliastica. I diciannove frammenti certi della *Vidularia* provengono da sette diverse fonti: Prisciano *Inst.* (9 frammenti), Nonio (7), Porfirione (2), Fulgenzio *Serm. Ant.* (2), Filargirio, Sacerdote (*Catholica Probi*) e *Glossarium Plautinum* (uno ciascuno). In alcuni casi la fonte riporta in più passi lo stesso frammento, in altri la citazione è comune a più di una fonte.

Per lo sviluppo di questa trama non dovevano occorrere, a differenza delle altre, molti versi, anzi la commedia sembra essere stata piuttosto breve. I frammenti della tradizione diretta si interrompono intorno alla metà della commedia. Purtroppo, non è presente alcun supporto esterno per la ricostruzione: soprattutto la possibilità di utilizzare la *Rudens* per ricavare spunti dalle parti perdute, in base alla somiglianza fra le trame delle due commedie.

L'analogia fra *Rudens* e *Vidularia* ha avuto il suo massimo sostenitore in Friedrich¹²⁸, il quale ritiene che per la composizione della **Rudens* Difilo abbia "contaminato" una "*Altarkomödie*" e una "*Kofferkomödie*", che secondo lui si identificherebbe con la **Vidularia*. Sicuramente l'analogia tra le due commedie è assai forte, ma non si può affermare con assoluta certezza ciò. Tra l'altro, Friedrich riconduce all'imperfetta utilizzazione della "*Kofferkomödie*" le irregolarità, sotto l'aspetto grammaticale, di tre versi della *Rudens*¹²⁹.

¹²⁷ *Vat. Pal. Lat. 1615* (B), sec. X-XI: a metà circa del f. 211v figura la nota PLAUTI / TRUCULENTUS EXPLICIT INCIPIT VIDULARIA / VIDULARIA, mentre il resto del fascicolo rimase vuoto, prova della mancanza della commedia, almeno in quel momento nell'antigrafo. La nota, ridotta, compare anche nel f. 93r del *Vat. Pal. Lat. 1042* (sec. XII), derivato da B, mentre non figura in C e in D.

¹²⁸ Eur. und Diph.

¹²⁹ Rud. 1130: *estne hic vidulus, ubi cistellam tuam inesse aiebas* ("è questo il baule, dove dicevi che c'era la tua cassetina?"); 1286: *nunc alteram illam quae mea est visam huc in Veneris fanum* ("ma ora

Studemund e Leo¹³⁰, che pure ritenevano Difilo quale autore di entrambi gli originali, rinunciarono tuttavia a servirsi della *Rudens* in fase di ricostruzione. In ogni caso, questo è un problema tuttora aperto e non è questo il luogo specifico in cui trattarlo più approfonditamente.

Ogni discussione sull'originale della *Vidularia* deve partire dai vv. 6-7 della commedia, pronunciati dal *Prologus*, che sono stati così integrati da Studemund:

Sc[h]edi[a] vo[.....] g[.]ae[...] c[
p]oeta ha<nc> noster f[ecit] V[idularia]m

Innanzitutto bisogna riportare le integrazioni presenti in Calderan¹³¹, che così scrive nell'apparato critico della sua edizione:

Sc<h>edi<a haec> vo<catast a> g<r>ae<co com>o<edia>

Ma fu Studemund a riportare il nome della commedia difilea corrispondente: egli, con l'approvazione anche di Goetz, riconobbe le lettere *s*, *c*, *e*, *d*, *i* e così ricostruì:

Schedia haec vocatast a Graeco comoedia

poeta

mentre Leo apportò qualche variazione:

Schedia haec vocatur, ea Graeca est comoedia

Per il suo supplemento al v. 6, Studemund si fondava evidentemente sul titolo di una commedia di Difilo, di cui si conserva solo un frammento (**79 K.-A.**):

(πόρκος...) Δίφιλος ἐν Σχεδία μνημονεύει τοῦ πόρκου·

Θᾶπτον πλέκειν κέλευε {τῶν} πόρκων πυκνοτέρους.

vado al tempio di Venere a dare un'occhiata a quell'altra ragazza"); 197: *nam me si sciam fecisse aut parentis sceleste, minus me miser* ("se almeno sapessi che i miei genitori o io stessa avessimo commesso un delitto, mi sentirei meno sfortunata").

¹³⁰ Studemund, *Zwei Parallelen Komödien des Diphilus*, pp. 1336-1342; Leo, *Plauti Comoediae*.

¹³¹ Plaut. Vid. 2004.

“(rete...) Difilo nella Barca fa menzione della rete: ordina che si muovano e intreccino più serrate [le maniglie] delle reti”

Sul nome della Σχεδία ricordata negli *Etymologica* c'è stata a lungo incertezza, in quanto non era concorde la tradizione manoscritta dell'*Etymologicum Magnum*¹³². Su di essa non sussistono ora più dubbi: infatti anche l'*Etymologicum Genuinum*¹³³ offre Δίφιλος. Ma di altre commedie con questo titolo non si è a conoscenza.

Nonostante le testimonianze, tra gli altri, di Studemund, Goetz e Leo, tuttavia alcuni, come Marx e Friedrich, hanno respinto la lettura *Schedia*. Marx, in particolare, ha respinto anche la sua attribuzione a Difilo, nonostante ci fosse a sostegno della paternità difilea anche il confronto, precedentemente accennato, con la **Rudens*.

Dunque, per ora non c'è una grande certezza nel confronto tra *Schedia* e *Vidularia*, nonostante il tentativo di Groh¹³⁴ di dimostrare l'appartenenza della commedia plautina all'originale difileo. Infatti manca l'oggetto di πλέκειν, forse sottinteso dopo una menzione precedente: forse si potrebbe pensare a σχοίνους (“corde, funi”). Invece il termine di paragone non appare totalmente incoerente per un pescatore che sarebbe potuto essere presente nell'originale della *Vidularia*. E, in condizioni frammentarie minori, si sarebbe potuto avviare un confronto anche tra κέλευε e *iube* del fr. 14 della commedia plautina¹³⁵. Comunque, a parte i vari dubbi, senz'altro fondati, si può anche pensare che il

¹³² *Et. Magn.* 739, 50: σχεδίην... κυρίως δὲ σχεδία ἐστὶν ἡ πρὸς τάχος γινομένη (“la barca... con precisione la barca è quella nata per la velocità”), da cui l'uso di σχεδία come “zattera”; cfr. anche Festo 450 L.: [*Schedi*]a genus navigii [inconditum, trabibus tantum iter] se conexis fac[tum ... circum]ferunt post amissam [navem] (“schedia è un genere grossolano di imbarcazione, costituito soltanto di travi connesse tra loro... la portano in giro dopo che si è persa la nave”).

¹³³ *Et. Gen.*: πόρκος (*Vat. Gr.* 1818, f. 252v; *Laur. S. Marci* 304, f. 213v).

¹³⁴ Quomodo Plautus, p. 11: “il frammento, che non trova corrispondenza nelle lacune della *Vidularia*, tuttavia si potrebbe porre nella commedia, nel momento in cui il *vidulus* è preso dal pescatore Gorgine con le sue reti (πόρκοις)”. In realtà, il fr. 7 (*fuscina ici vidulum* – “ho battuto con la fiocina contro un baule”) smentisce tale ipotesi.

¹³⁵ *Vid.*: *iube hunc insui in culleo atque in altum deportari si vis annonam bonam* (“fallo piuttosto cucire in un sacco e vallo a gettare in alto mare, se vuoi passartela bene”).

termine *σχεδία* si adatti abbastanza bene a un naufragio, che a sua volta può presupporre una scena sulla spiaggia e dei pescatori, proprio come nella *Vidularia*, oltre che nella *Rudens*. Proprio tra queste due occorre fare una serie di confronti, in modo da gettare delle basi leggermente più solide riguardo al problema dell'attribuzione. In entrambe le commedie è presupposto un naufragio, motivo molto diffuso a sua volta nei vari generi della letteratura greca, con tracce anche nella tragedia: si pensi al *Nauplio* di Sofocle (fr. 425-438 Radt)¹³⁶ e all'*Elena* di Euripide (vv. 408-413)¹³⁷. E la maggior parte dei frammenti su questa tematica riporta monologhi o dialoghi dei personaggi appena giunti in salvo. Un esempio celebre di commedia con il naufragio come tema principale è sicuramente l'*Halieus* di Menandro (databile poco dopo il 305 a.C. e quindi cronologicamente vicino alla **Rudens* difilea¹³⁸ [tra il 303 e il 290 a.C.]).

Innanzitutto, l'avvio della scena è molto simile nelle due commedie: le case (una nella *Rudens* e due nella *Vidularia*) sono immaginate in prossimità del mare; in entrambi i casi si sottolinea la presenza di luoghi sacri a Venere: l'esistenza del tempio anche nella *Vidularia* è probabile, ma è certa quella del mirteto. La coincidenza sarebbe ancora più evidente se fosse giusta la congettura che riconosce in Cirene la città presso la quale si svolgeva l'azione della *Vidularia*, come avviene nella *Rudens*. In questa, inoltre, il naufragio ha come presupposti quello della separazione di Palestra dai genitori e l'amore di Plesidippo per la stessa Palestra (oltre all'inganno del lenone); nella *Vidularia*, Nicodemo e Soterine sono stati separati dai genitori e anch'essi sono innamorati, come

¹³⁶ Fr. 425 ss.: *Ζεῦ παυσίλυπε καὶ Διὸς σωτηρίου σπονδῆ τρίτου κρατῆρος* ("o Zeus liberatore degli affanni e liberazione del terzo cratere di Zeus salvatore"); *ἀλλ' ἀσπιδίτην ὄντα καὶ πεφραγμένον* ("ma essendo scudato e palese").

¹³⁷ Hel. 408-413: *Καὶ νῦν τάλας ναυαγὸς ἀπολέσας φίλους / ἐξέπεσον ἐς γῆν τήνδε· ναῦς δὲ πρὸς πέτρας / πολλοὺς ἀριθμοὺς ἄγνυται ναυαγίων. / Τρόπις δ' ἐλείφθη ποικίλων ἀρμοσμάτων, / ἐφ' ἧς ἐσώθην μόλις ἀνελπίστω τύχη / Ἑλένη τε, Τροίας ἦν ἀποσπᾶσας ἔχω* ("ed ora, infelice naufrago che ha perso i suoi compagni, sono stato gettato su questa terra. La nave si è spezzata in mille rottami contro le rocce. Restò tra le diverse connessioni la chiglia, sulla quale mi salvai con fatica grazie a una sorte inaspettata ed anche a Elena, che ho strappato via da Troia").

¹³⁸ Hueffner, *De Plauti comoediarum...*

Plesidippo e Palestra. Ma l'elemento più interessante del confronto fra le due commedie è la vicenda del *vidulus*, l'unica della *Vidularia* ricostruibile quasi integralmente. Anche qui ci sono notevoli somiglianze con la *Rudens*: il suo recupero da parte di un pescatore, che rischia di pregiudicare il riconoscimento, in quanto si ostina a non volerne fare controllare il contenuto; e poi l'intervento dello schiavo, che lo costringe all'arbitrato dopo una *Streitszene*. Questa, che riguarda un oggetto importante per lo sviluppo della commedia, è presente anche negli *Epitrepontes* e nel *Thesaurus* di Menandro. Il motivo di una contesa che riguarda i γνωρίσματα, di derivazione tragica, è presente di fatto anche nell'*Alope* euripidea¹³⁹. Queste somiglianze, seppur limitate a pochi versi, per quanto riguarda la *Vidularia*, dovrebbero lasciare qualche certezza in più rispetto al rapporto tra **Rudens* e *Vidularia*, a qualunque poeta si voglia assegnare la paternità di quest'ultima. Per la tipologia di rapporto, ci sono due ipotesi: che ci sia stata una rielaborazione, da parte di uno stesso poeta, di un tema già trattato in una precedente commedia, oppure che ci sia stata una imitazione tra poeti diversi.

Sollevando l'ipotesi che gli originali delle due commedie fossero stati difilei, si può vedere che da Ateneo¹⁴⁰ provengono due testimonianze su διασκευαί operate da Difilo durante la sua attività, una per la *Synoris*, il cui titolo rimase uguale, e l'altra per l'*Hairesiteiches*, poi rielaborato come *Eunouchos* o *Stratiotes*. Non si possono immaginare le ragioni che avrebbero indotto Difilo a operarli: eventuali insuccessi oppure il desiderio di trattare in modo migliore una vecchia trama. Se la tradizione antica testimonia l'esistenza del procedimento

¹³⁹ Si consideri ad esempio il fr. 107 Kn. : πλήσας δὲ νηδὺν οὐδ' ὄναρ κατ' εὐφρόνην φίλοις ἔδειξεν αὐτόν ("pur avendo fecondato il suo ventre, egli stesso non si è manifestato in sogno durante la notte all'oggetto amato").

¹⁴⁰ Ath. VI, 247 b-c: Δίφιλος δ' ἐν Συνωρίδι ... ἐν δὲ τῇ διασκευῇ τοῦ αὐτοῦ δράματος ("nella Sinoride Difilo, nell'elaborazione del suo dramma"); XI, 496 e-f: Δίφιλος Αἰρησιτεῖχει (τὸ δὲ δράμα τοῦτο Καλλιμάχος [= fr. 440 Pf.] ἐπιγράφει Εὐνούχον ... Δίφιλος δ' ἐν Εὐνούχῳ ἢ Στρατιώτῃ - ἐστὶ δὲ τὸ δράμα διασκευὴ τοῦ Αἰρησιτεῖχους - ("la nomina Difilo nell'Espugnatore di mura (a questa commedia invece Callimaco dà come titolo l'Eunuco), Difilo nell'Eunuco o Soldato – il dramma è l'elaborazione dell'Espugnatore di mura –").

della διασκευή, non mancano casi in cui i critici hanno notato imitazioni di un autore dall'altro, fino al limite del plagio.

E la somiglianza fra **Rudens* e *Vidularia* supera tutti i casi noti di imitazioni tra poeti comici (si pensi all'analogia tra i *Kleroumenoi* difilei e l'*Emporos* filemoneo o il motivo del padre e del figlio che si contendono un'etera, frequente già nell'*ἀρχαία*, al contrario del raro motivo del naufragio). Insomma, per cercare di giungere ad una conclusione su un argomento che resta tuttora in piena discussione, non pare totalmente da scartare l'ipotesi di Calderan¹⁴¹, secondo il quale la *Schedia* modello della *Vidularia* sarebbe stata quella di Difilo.

Infatti, come accennato nelle pagine precedenti, le forti analogie fra le trame di *Rudens* e *Vidularia* inducono a preferire l'ipotesi che un unico poeta sia stato l'autore di entrambi gli originali anziché due autori differenti in competizione tra loro. Inoltre l'unica *Schedia* testimoniata per il teatro greco è proprio una commedia di Difilo, il cui titolo fa pensare a un naufragio e il cui unico frammento, sebbene in pessime condizioni, sembra testimoniare la presenza di pescatori, come nella *Vidularia* plautina. Tra l'altro, nei resti di quest'ultima non appaiono elementi antitetici all'arte di Difilo; anzi sembrano abbastanza in linea con ciò che di difileo può riscontrarsi nella *Rudens*. Tutto ciò potrebbe far convergere verso tale ipotesi, nonostante ogni singola considerazione, su un argomento così delicato, vada comunque presa con estrema cautela.

Dopo questa breve ma doverosa dissertazione, si può considerare la commedia più da vicino: per prima cosa si nota che il prologo, oltre a omettere l'*argumentum*, non indica neppure la città presso la quale si svolge l'azione. Per quanto riguarda poi gli scherzi col pubblico nella seconda parte, questi sono molto frequenti nei prologhi plautini.

Dunque arriviamo ai vv. 6-7:

¹⁴¹ Plaut. *Vidul.* 2004.

Schedia haec vocatast a Graeco comoedia
poeta hanc noster fecit Vidulariam

“Questa commedia è chiamata Schedia da un greco, il nostro poeta l’ha resa Vidularia”

Come detto all’inizio di questa sezione, la congettura dello Studemund (*Schedia haec vocatast a Graeco comoedia poeta*) pare preferibile a quella del Leo (*Schedia haec vocatur, ea Graeca est comoedia*), sia perché resterebbe altrimenti spazio prima di *comoedia* sia perché il senso è banale (non si vede come una commedia latina potesse derivare da una non greca). Ma con l’ipotesi di Studemund resta incomprensibile il forte *enjambement* tra *Graeco* (v. 6) e *poeta* (v. 7). Altra proposta è quella di Scevola Mariotti (*Schedia haec vocatur a Graecis comoedia*), ma dell’espressione *a Graecis* non si hanno altri esempi.

Al verso successivo è notevole l’espressione *poeta noster* (altrove è sempre menzionato *Plautus* o *Maccus*). Leo¹⁴² afferma a tal proposito che questa espressione mostra che è il poeta stesso, ovvero Plauto, ad aver scritto il prologo; forse è influenzato dalle affermazioni del Ritschl¹⁴³ riguardo alla presenza del nome Plauto nei prologhi. Di fatto, *poeta noster* è un’espressione terenziana, anche se in Terenzio si trova solo in fasi di vera e propria polemica con gli *inimici*. Ma la piena valutazione dell’espressione è impedita dalla forte lacunosità dei versi successivi. Infine, *fecit Vidulariam* suggerisce ancora un confronto con Terenzio, che si vedrà meglio a breve, negli *Adelphoi* (*eam Commorientes Plautus fecit fabulam*, v. 7).

¹⁴² Plaut. Forsch., p. 217.

¹⁴³ Parerga, pp. 233 ss.

Frammenti

Oltre alle tre più note commedie plautine di cui si è parlato, consultando anche i frammenti del Sarsinate si possono notare ulteriori elementi di confronto col poeta greco. Si veda ad esempio la commedia **Commorientes**, di cui resta un solo verso, e per di più in condizione frammentaria:

v. 45: ~~~~ *saliam in puteum praecipes.*

(“salterò a precipizio nel pozzo”)

Come indica Winter nel suo lavoro¹⁴⁴, ci sarebbe un corrispondente originale greco proprio di Difilo, ovvero **Συναποθνήσκοντες**, il cui titolo appare esattamente tradotto dal commediografo latino. Un frammento con lo stesso titolo in greco si trova anche in Filemone (fr. 83, **Συναποθνήσκοντες**), come riportano Kassel–Austin nei PCG:

ἡγόρασα νῆστιν κεστρέ’ ὀπτὸν οὐ μέγαν

(“comprai una piccola triglia cotta sulla gratella”)

La commedia si ricorda nelle parole di Gellio¹⁴⁵, riferite ad *Agroecum*:

M. Varro in libro de comoediis Plautinis primo Accii verba haec ponit: “nam nec Gemini lenones nec Condalium nec Anus Plauti nec Bis compressa nec Boeotia umquam fuit neque adeo Agroecus neque Commorientes Macci Titi”

“Marco Varrone nel I libro delle Commedie di Plauto riproduce queste parole di Accio: «Né I due lenoni, né L’anellino, né La vecchia sono di Plauto; La donna due volte violata e La Beota non furono mai sue, e neppure Il villanzone e Quelli che muoiono assieme»”

¹⁴⁴ Plauti Fabularum Deperditarum Fragmenta, p. 32.

¹⁴⁵ III, 3, 9.

E poi Prisciano¹⁴⁶ aggiunge:

antiqui tamen ancipes et praecipes et bicipes proferebant in nominativo, et sic secundum analogia sequebantur genetivus ancipes ancipitis, ut sospes sospitis. Plautus in *Commorientibus*: saliam in puteum praecipes.

“Tuttavia gli antichi dicevano ancipes, praecipes e bicipes al nominativo, e così per analogia seguiva il genitivo ancipes ancipitis, come sospes sospitis. Plauto in *Quelli che muoiono assieme: salterò a precipizio nel pozzo*”

Stesso titolo avevano anche Alessi e Filemone, mentre Terenzio ne fa una citazione negli *Adelphoi*, prol. 6:

Synapothnescontes Diphili comoediast;
eam Commorientes Plautus fecit fabulam.

In graeca adulescens est, qui lenoni erigi
meretricem in prima fabula: eum Plautus locum
reliquit integrum; eum hic locum sumpsit sibi
in *Adelphos*

“C’è una commedia di Difilo intitolata *Synapothnescontes*; da essa Plauto ha derivato il suo dramma *Commorientes*. Nell’originale greco c’è un giovane, il quale proprio all’inizio della commedia rapisce una meretrice al lenone. Questo passo Plauto l’ha trascurato per intero; l’autore l’ha messo a partito per i suoi *Adelphoe*”

Ed un altro parallelo, sebbene in maniera molto incerta, si può tracciare con un ulteriore frammento di Difilo:

Παράσιτος (fr. 60) vv. 1-12:

εἶ γ’ ὁ κατάχρυσος εἶπε πόλλ’ Εὐριπίδης·

¹⁴⁶ Gramm. II, 280, 19.

<νικᾶι δὲ χρεία μ' ἢ ταλαίπωρός τε μου
γαστήρ>. Ταλαιπωρότερον οὐδέν ἐστι γὰρ
τῆς γαστρούς, εἰς ἣν πρῶτον ἐμβαλεῖς ᾗ
ἀλλ' οὐχ ἕτερον ἀγγεῖον. ...

“Disse bene l’aureo Euripide: «Mi vincono il bisogno e il mio ventre disgraziato». Perché nulla è più disgraziato del ventre, nel quale potrai mettere ciò che nessun altro recipiente saprebbe contenere”.

Innanzitutto ci sono dei passi di riferimento sia in Aristofane che in Euripide, a dimostrazione di una pur minima continuità che la commedia nuova ha voluto garantire: al v. 1 si può confrontare l’uso del verbo καταχρυσόω proprio presso Eccl. 826, dove tra l’altro è nominato il tragediografo greco:

κεῦθὺς κατεχρύσου πᾶς ἀνὴρ Εὐριπίδην
 (“Subito tutti a coprire d’oro Euripide”)

Al v. 2 invece c’è una ripresa, probabilmente in chiave parodica, di Euripide stesso, fr. 915 Kn.:

νικᾶι δὲ χρεία μ' ἢ κακῶς τ' ὄλουμένη
γαστήρ, ἀφ' ἧς δὴ πάντα γίνεται κακά

“Mi vincono il bisogno e il ventre distruttivo, dal quale provengono tutti i mali”

Poi Kassel-Austin ci dicono che tale titolo lo avevano anche Antifane e Alessi, oltre a due frammenti presso Plauto, il *Parasitus medicus* e il *Parasitus piger*:

Parasitus medicus

in conspicillo adservabam pallium, opservabam.

Cum virgis caseum radi potest.

... Addite lopadas, echinos, ostreas

... domi reliqui exoletam virginem.

“Dalla mia specola tenevo d’occhio il ferraiolo, non lo perdevo di vista. Il formaggio si può grattare con le verghe. Aggiungeteci patelle, ricci, ostriche... ha lasciato a casa la vergine passatotta”

Parasitus piger

Inde hic bene potus primulo crepuscolo.

Domum ire coepi tramiti dextra via.

Ambo magna laude, lauti, postremo ambo sumu’ non nauci.

“Poi, là, dopo aver ben bene sbevazzato, proprio sul far dell’alba. Mi avviai a casa per un sentiero, piegando a destra. Tutt’e due godiamo di una grande nomea, ma alla fin fine tutt’e due non valiamo un fico secco”

Altro frammento che fa riferimento all’arte del parassita, con rispettivi paralleli e in Aristofane e in Plauto, è il fr. 76 di Difilo:

τότε φάγοις, παράσιθ’. (B.) ὄρα

ὡς διασέσυρκε τὴν τέχνην. Οὐκ οἶσθ’ ὅτι

μετὰ τὸν κιθαρῳιδὸν ὁ παράσιτος κρίνεται;

“Allora mangia, parassita. (B.) Guarda come schernisce l’arte. Non sai che nelle preferenze subito dopo il citaredo viene il parassita?”

Al v. 2, l’arte “parassitica” è ripresa in Plauto, Capt. 469-470:

ilicet parasiticae arti maxumam malam crucem,

ita iuventus iam ridiculos inopesque ab se segregat.

“Ma si ritiri una buona volta questo ingrato mestiere del parassita: tanto ora i giovani li strapazzano i poveri buffoni morti di fame”.

Al v. 3 il confronto è prima con Aristofane, Ran. 1518-1519:

τοῦτον γὰρ ἐγὼ

σοφία κρίνω δεύτερον εἶναι

(“io lo giudico secondo nella nostra arte”)

e poi con Sofocle, Phil. 1345: κριθέντ’ ἄριστον

(“tu, il migliore, esser giudicato”)

Spuria

Prima di concludere (per ora) la sezione dedicata a Difilo, è doveroso citare un frammento presente all'interno degli spuri, nella raccolta di Kassel–Austin, interessante per il solito doppio confronto con Plauto ed Aristofane.

Si tratta del **fr. 136**:

οἶεϊ σὺ τοὺς θανόντας, ὧ Νικήρατε,
τρυφῆς ἀπάσης μεταλαβόντας ἐν βίῳι

...

ἄρπαζ' ἀπελθών, κλέπτ', ἀποστέρει, κύκα.

“Tu credi, o Nicerato, che coloro che sono morti abbiano ottenuto in vita ogni lussuria... dopo esserti allontanato, saccheggia, ruba, defrauda, sconvolgi”

Il parallelo è nello *Pseudolus* plautino, vv. 138-139:

... ubi data occasiost, rape, clepe, tene,
harpaga, bibe, es, fuge. ...

“Non appena gli capita l'occasione, afferra, acchiappa, ruba, saccheggia, bevi, mangia, scappa”

E ancora nel *Pluto* aristofaneo, v. 372:

(Βλ.) Μῶν οὐ κέκλοφας, ἀλλ' ἥρπακας;

(Χρ.)

Κακοδαιμονᾶς.

“Magari non furto, bensì rapina? Che ossessione”

Filemone

Prima di introdurre il confronto tra alcune commedie di Plauto e alcuni frammenti di Filemone, sarà utile fare un breve accenno alla vita di quest'ultimo, in modo da rendersi conto del periodo e del contesto in cui operò. Filemone, poeta comico, raggiunse l'ἀκμή sotto il regno di Alessandro (336-323 a.C.), prima di Menandro, come annota anche il lessico Suda¹⁴⁷. Il suo anno di nascita si può dunque collocare tra il 365 e il 360 a.C. La sua prima vittoria dionisiaca sarà stata quella del 327 a.C. e sappiamo che vinse anche tre volte alle Lenae. Scrisse 97 commedie, meno di Menandro, soprattutto in proporzione alla durata della vita, ma vinse molte volte, anche in competizione con lo stesso Menandro. Era straniero, ma ottenne la cittadinanza attica già prima del 307 a.C. La maggior parte delle testimonianze gli attribuisce come patria Siracusa, ma Strabone¹⁴⁸ afferma che era nato a Soli, in Cilicia. Vi sono poi nei frammenti superstiti¹⁴⁹ degli indizi non irrilevanti che fanno pensare ad una presenza dell'Egitto, e dell'ambiente alessandrino in particolare, in almeno un dramma di Filemone (la Πανήγυρις)¹⁵⁰ e che potrebbero avvalorare l'ipotesi di un soggiorno del poeta nella capitale dei Tolemei. E si può anche supporre una permanenza ad Alessandria sotto il Filadelfo. Delle 97 commedie attribuite a Filemone restano soltanto 61 titoli (senza considerare il Γάλλος e il Κόλαξ, molto incerti) e 194 frammenti di varia estensione (il più lungo è di appena 26

¹⁴⁷ Sud. φ 327: ἤκμαζεν ἐπὶ τῆς Ἀλεξάνδρου βασιλείας, βραχεῖ Μενάνδρου πρότερος.

¹⁴⁸ Geogr. XIV, 5, 8 p. 671: γεγονόνασι δ' ἄνδρες ἐνθένδε τῶν ὀνομαστῶν [...] καὶ Φιλίμων, ὁ κομικὸς ποιητής ("uomini illustri di lì furono... e Filemone, il poeta comico").

¹⁴⁹ Nel fr. 62 K.-A. (Αἰγύπτιος θοιμάτιον ἠρδάλωσέ μου) si cita esplicitamente un Egiziano, che avrebbe imbrattato il mantello del personaggio parlante. La collocazione della scena della commedia nella città egiziana può essere confermata dal fr. 61 K.-A. (τὴν πλατεῖαν σοὶ μόνῳ / ταύτην πεποίηκεν ὁ βασιλεύς), dove viene citato un re benemerito nelle opere pubbliche e, in particolare, artefice della strada in cui si trovano i personaggi: si dovrebbe pensare più verosimilmente alla capitale di uno dei regni ellenistici che ad un'antica polis, più o meno indipendente, come Atene.

¹⁵⁰ Panegyris è tra l'altro il nome di una donna nello Stichus di Plauto, ma assai frequentemente i titoli dei drammi rimandavano al contesto festivo: si pensi a commedie come le Tesmoforiazuse di Aristofane. L'elemento della festa era peraltro un ingrediente importante degli intrecci comici. In questo caso si può immaginare che il titolo si riferisse ad una festa specifica, come nel caso dei Θεωροὶ ἢ Ἴσθμιασταί di Eschilo.

versi), esclusi i *dubia*, nell'edizione di Kassel e Austin. La datazione più alta che si riesce a ricostruire è quella del Λιθογλύφος, che dovrebbe risalire al periodo intorno al 330 a.C. o non molto dopo: dunque all'inizio dell'attività del poeta. E sembra abbastanza sicuro che questa doveva essere tra le prime commedie di Filemone. La data della sua morte è definibile con una certa sicurezza sulla base della testimonianza di Eliano¹⁵¹, che, descrivendo gli ultimi momenti del poeta, con il famoso aneddoto del sogno delle Muse che lasciano la sua casa, li colloca al Pireo, durante la guerra tra gli Ateniesi e Antigono¹⁵².

¹⁵¹ Fr. 11 H. apud Sud. φ 328: οὗτος βίωσας ἔτη α' καὶ ρ' ἄπηρος ἦν τὸ σῶμα· καὶ μέντοι καὶ τὰς αἰσθήσεις πάσας ἀσινεῖς εὐμοιρίᾳ τινὶ διεσώσατο. ὁμολογοῦσι δὲ τοῦτο· πολεμούντων δὲ Ἀθηναίων καὶ Ἀντιγόνου, Πειραιεῖ διαιτώμενος ὁ Φιλῆμων ὄναρ ὄρα κώρας ἐξιούσας θ' τῆς οἰκίας αὐτοῦ·.

¹⁵² Si tratta della guerra cremonidea, scoppiata probabilmente nel 267 a.C. (decreto di Cremonide) e conclusasi con la sconfitta di Atene nel 263-262 a.C.

Plauto e Filemone

Mostellaria

La commedia manca di prologo e la lunga disputa iniziale tra Grumione e Tranione dà al Della Corte l'impressione di un certo carattere diatribico, che fornirebbe qualche indizio circa la questione del modello greco. La *Mostellaria* (da **mostellum*, la forma diminutiva di *monstrum*, “fantasma”) deriverebbe infatti da un Φάσμα attico, che purtroppo Festo cita senza indicarne l'autore. Tre sono gli autori della νέα che hanno scritto una commedia con questo titolo: Menandro, Filemone e Teogneto. Escluso Menandro, la cui trama ci è nota, la preferenza è stata accordata a Filemone sin dal Ritschl¹⁵³ e dal Leo¹⁵⁴. Si era scartato Teogneto sia perché meno noto sia perché il titolo della sua commedia sarebbe esattamente Φάσμα ἢ Φιλάργυρος (e Teopropide, sebbene mercante e padre rigido, non era apparso abbastanza φιλάργυρος).

Per Della Corte è invece proprio Teogneto il modello: dai due soli frammenti superstiti di questo oscuro commediografo – e in particolare dal fr. 1¹⁵⁵ - si nota una certa simpatia di Teogneto per la filosofia stoica. Ora la diatriba tra i due servi avrebbe un certo colorito filosofico, una specie di confronto di idee tra epicurei e stoici, alla maniera plautina. Gli epicurei sarebbero i gaudenti cittadini, gli stoici quelli della campagna: Tranione e il suo assente padrone. Anche il motivo del fantasma è invenzione della parte epicurea (che non ci crede) ai danni della parte stoica (il vecchio), che ci crede. L'ipotesi del Della Corte è anche suffragata da citazioni di frammenti greci. Arnaldi invece propende per un originale di Filemone; anche per Fraenkel il modello è

¹⁵³ Parerga, p. 159.

¹⁵⁴ Hermes XVIII, pp. 559 ss.; Plautinische Forschungen, pp. 136 ss.

¹⁵⁵ Theogn. fr. 1 (PCG vol. V, 1986): ἐκ τῆς ποικίλης στοᾶς ... ὃ τάλας ἐγώ, οἴωι μ' ὁ δαίμων φιλοσόφωι συνώικισεν... γῆι τε κούρανῶι λαλῶν (“dal portico ornato di vari colori... ahimé sventurato, un demone dimorò in un tale filosofo... chiacchierando con la terra e il cielo”).

Filemone e tale è rimasta l'opinione dei più autorevoli studiosi, come Paratore¹⁵⁶, Knor¹⁵⁷ e Duckworth¹⁵⁸.

Plaut. Most. 1149-1151 (dialogo tra Teopropide senex e Tranione servus)

(TH.) Quid ego nunc faciam? (TR.) Si amicus Diphilo aut Philemoni es,
dicito is quo pacto tuo' te servos ludificaverit:
optumas frustrationes dederis in comoediis.

“E ora che faccio? Se hai un po' di familiarità con Difilo e Filemone, racconta loro come il servo si è preso gioco di te. Potresti dargli l'ispirazione delle belle trappolerie da commedia”

V. 1149: Tranione dice a Teopropide di andare dai poeti comici: lo introdurranno nella commedia e lo pagheranno per l'idea della nuova trama. Può darsi che la battuta di Tranione sia meno innocente e burlesca di come appaia: cioè può essere che Plauto scherzosamente rimproveri gli autori attici di scarsa inventiva in fatto di servi trappoloni; in questo campo egli avrebbe potuto far loro da maestro. Arnaldi trova qui un'ulteriore conferma che il modello greco sia il Φάσμα di Filemone. Anche il Jachmann¹⁵⁹ nota qui un tono di compiacenza, per cui non sarebbe metodico attribuire la paternità della commedia ad uno quasi ignoto come Teogneto. Se il Φάσμα fu scritto da Filemone stesso, mostra di aver introdotto il suo nome qui per effetto comico. Il passaggio farebbe anche luce sulla data di morte di Difilo, che deve essere occorsa circa nel 289 a.C. Menandro non è menzionato tra i commediografi contemporanei: non era più vivo infatti quando la commedia fu scritta (342 – 290 a.C.).

¹⁵⁶ Storia del teatro latino, p. 84.

¹⁵⁷ Das griechische Vorbild ...

¹⁵⁸ The nature of Roman ..., pp. 52-53.

¹⁵⁹ Plautinisches und Attisches, Berlino 1931.

Φάσμα (fr. 87 Filemone) vv. 1-2

ἔπιεν ἡ ῥόδη

κυμβίον ἀκράτου· κατασέσειχ' ὑμᾶς ἄνω

“La rodia bevve una coppetta di pretto: vi fece crollare”.

Che da questa trama si sia sviluppata la *Mostellaria* di Plauto lo conferma anche Festo¹⁶⁰. Avevano un simile titolo, oltre a Menandro (Φάσμα) e Teogneto (Φάσμα ἡ Φιλάργυρος), anche Lucio Lanuvino (*Phasma*) e il mimografo Catullo¹⁶¹.

Ancora, ci sono le testimonianze, a tal proposito, di Ateneo¹⁶² e di Macrobio¹⁶³.

Prima di passare alla commedia successiva, è opportuno menzionare il fr. 64 di Filemone, col quale si può instaurare un ulteriore confronto per quanto riguarda la *Mostellaria* plautina.

Fr. 64 Filemone:

περὶ τοῦπτάνιον οὐ γίγνεθ' ἡ σκευωρία·

τραπεζοποιός ἐστ' ἐπὶ τοῦ διακονεῖν

“Badare al servizio non è compito tuo: un maestro di mensa deve servire a tavola”

¹⁶⁰ De Verb. Signif. p. 158, 33 L.: *et apud Plautum in Phasmate (Most. 240): nec recte si illi dixeris* (“e presso Plauto nel ‘Fantasma’: né se glielo avessi detto correttamente”).

¹⁶¹ Iuven. 8, 186: *clamosum ageres ut Phasma Catulli* (“per declamarvi il tanto strepitoso Fantasma di Catullo”).

¹⁶² Deipn. XI p. 481 D: KYMBIA τὰ κοῖλα ποτήρια καὶ μικρὰ Σιμάριστος ... Φιλήμων Φάσματι· ἐπεὶ δ' ἄνω (“kymbia si chiamano le coppe cave e piccole, secondo Simaristo... Filemone nel ‘Fantasma’: Rode s’è bevuta una “barchetta” di vino puro, ci ha fatti finire sotto la tavola”).

¹⁶³ Sat. V 21, 7: *Philemon, notissimus comicus, in Phantasmate ait: ἔπιεν ἡ ῥόδη κυμβίον ἀκράτου* (“il notissimo commediografo Filemone dice nel ‘Fantasma’: Rode beveva una coppa di vino puro”).

Meineke riconosce, nelle parole del cuoco (lo stesso che parla al fr. 63¹⁶⁴), τῶι
τραπεζοποιῶι l'opportuna diligenza di colui che rimprovera; inoltre conferisce
il passo alla *Mostellaria*, vv. 1-2:

exi e culina sis foras, mastigia,
qui mihi inter patinas exhibes argutias

“Senti, fai il favore: esci un po’ dalla cucina, sacco da bastone, che mi fai dello
spirito in mezzo alle tue casseruole”

¹⁶⁴ Fr. 63 Filemone: τοὺς ἐν τῇ πόλει / μάρτυρας ἔχω γάρ, ὅτι μόνος φύσκηνην ποιῶ, /
κάνδαυλον, ὠιά, θριῶν ἴέν στενωῖ... (“la città mi è testimone che solo io preparo a regola d’arte
salsicce, stufati, uova, polpette”).

Plauto e Filemone

Trinummus

Il modello del *Trinummus* è il Θησαυρὸς di Filemone, ma Plauto ha posto l'accento sulla ἀπάτη del sicofante e l'ha voluto intitolare “Le tre monete”, cioè il prezzo che viene pagato al sicofante per la sua opera. Il *Trinummus* è lavoro dell'ultimo periodo plautino, senza lazzi e oscenità: il v. 872¹⁶⁵ ci riporta ad un censimento del 194-193 (oppure 189-188) e, alludendo agli edili eletti da poco, ci fa pensare ai *ludi Megalenses* di primavera¹⁶⁶, che non inclusero rappresentazioni drammatiche prima del 184. Quindi il 194 sarebbe il *terminus post quem*¹⁶⁷. Della Corte, seguendo Buck, vede nei vv. 83-85¹⁶⁸ il *Capitolini furtum Petilli* e abbassa la data di composizione fino al tempo dei processi degli Scipioni (187-186 a.C.). Quindi sarebbe una delle ultime commedie del poeta. In ogni caso, il Θησαυρὸς pare che non sia del 292-287 (come si è creduto), ma di circa un ventennio prima, o addirittura del tempo di Demetrio Poliorcete¹⁶⁹.

Plaut. Trin. 18-20 (prol. Luxuriae)

Huic Graece nomen est Thensauro fabulae:

Philemo scripsit, Plautus vortit barbare,

nomen Trinummo fecit

“Questa commedia in greco è intitolata ‘Il tesoro’ e ne è autore Filemone: Plauto ne ha fatta la versione in latino e l’ha intitolata ‘Le tre monete’ ”

¹⁶⁵ Trin. 872: *census quom <sum>, iuratori recte rationem dedi* (“quel giorno che sono stato censito, ho dato conto di tutto all’ufficiale giurato”).

¹⁶⁶ Livio, XXXIV, 54, 3: *Megalesia ludos scaenicos A. Atilius Serranus L. Scribonius Libo aediles curules primi fecerunt* (“per la prima volta gli edili curuli Aulo Atilio Serrano e Lucio Scribonio Libone fecero rappresentare degli spettacoli teatrali durante le feste megallesi”).

¹⁶⁷ Cfr. Paratore, Plauto, p. 57.

¹⁶⁸ Trin. 83-85: *Nam nunc ego si te surrupuisse suspicer / Iovi coronam de capite ex Capitolio / quod in columine astat summo* (“facciamo il caso che io oggi mi mettessi in testa il sospetto che hai rubato la corona dal capo di Giove in Campidoglio, quello che sta lassù sul frontone”).

¹⁶⁹ Cfr. Della Corte, pp. 101 ss.

Θησαυρὸς (fr. 32) vv. 1-2

οὐκ ἔστ' ἀληθὲς † παραλογίσασθ' οὐδ' ἔχειν
ὀψάρια χρηστά

“Non è possibile imbrogliare né avere pesciolini appetitosi...”

Hermann¹⁷⁰ riporta al *Thesauros* anche i frammenti 165 e 168 di Filemone¹⁷¹. E c'è un versetto a proposito anche presso Cicerone¹⁷². Hermann cita alcuni altri versi che sembrano appartenere a questa commedia.

In base ad Ateneo¹⁷³, pare che bisogna scrivere: οὐκ ἔστ' ἀληθῶς σε παραλογίσασθ', οὐδ' ἔχειν ὀψάρια χρηστά;

Forse Filemone aveva scritto ὅστ' ἔχειν. In ogni caso in Plauto, Trin. v. 472: *edisne, an incenatus cum opulento accubes?*

(“mangeresti o rimarresti sdraiato a stomaco vuoto accanto a quel riccone?”)

Tra gli incerti frammenti, come detto, per Hermann probabilmente questi appartennero al *Thesauros*:

XXX. (fr. 165 Filemone): ἀθάνατόν ἐστι κακὸν ἀναγκαῖον γυνή.

(“una donna è un male necessario immortale”)

Ciò troverebbe un confronto in quel luogo in cui Plauto ha, **Trin. 55:** (ME.) *Eho, tua uxor quid agit?* (CA.) *Immortalis est.*

(“oh bene! E tua moglie come va? Quella è immortale!”)

¹⁷⁰ M. Acci Plauti Trinummi, pp. XXVI-XXVIII.

¹⁷¹ Fr. 165 Filemone: ἀθάνατόν ἐστι κακὸν ἀναγκαῖον γυνή; fr. 168 Filemone: βούλου γονεῖς πρότιστον ἐν τιμαῖς ἔχειν.

¹⁷² Ep. ad Att. I, 20, 3: <οἱ μὲν παρ' οὐδέν εἰσι, τοῖς δ' οὐδέν μέλει> (“gli uni non valgono nulla, gli altri non si danno pensiero di nulla”).

¹⁷³ Deipn. IX, p. 385 E: Φιλίμων Θησαυρῶ· οὐκ ἔστ' ἀληθὲς παραλογίσασθ' οὐδ' ἔχειν / ὀψάρια χρηστά (“Filemone nel ‘Tesoro’: non è possibile che tu m’inganni, peste d’un uomo, così con i tuoi pesci marci”).

XXXV. (fr. 168 Filemone): βούλου γονεῖς πρότιστον ἐν τιμαῖς ἔχειν.
 (“devi onorare per prima cosa i genitori”)

Plaut. Trin. 279: *feceris par tui ceteris factis, tuum si patrem percoles per pietatem.*
 (“agirai da par tuo, se rispetterai sempre affettuosamente tuo padre”)

LXXIX. (fr. 111a Filemone): κρίσει δικαίᾳ καὶ δίδου καὶ λάμβανε.
 (“giudica rettamente e dai e prendi”)

Plaut. Trin. 487: *nunc conditionem hanc, quam ego fero, et quam abs te peto, dare atque accipere, Lesbonice, te volo.*
 (“ora io vorrei che tu, caro Lesbonico, accettassi di buon grado il partito che sono venuto a proporti e offrirti”)

XXIX. (fr. 22 Filemone, Ἐξοικιζόμενος):

κ’ἂν δοῦλος ἦ τις, οὐθὲν ἦττον, δέσποτα,
ἄνθρωπος οὗτός ἐστιν, ἂν ἄνθρωπος ἦ.

(“uno, anche se uno è schiavo, non per questo è meno uomo, padrone, se veramente è un uomo”)¹⁷⁴

Presso Plauto, *Philo* dice queste cose, **Trin. 563:**

Quid censes? Homost. Volt fieri liber.

(“che vuoi che mi dicesse? È un uomo. Vorrebbe diventare libero”)

¹⁷⁴ Cfr. Eur. Ion. 854-856: ἐν γάρ τι τοῖς δούλοισιν αἰσχύνην φέρει, / τοῦνομα· τὰ δ’ ἄλλα πάντα τῶν ἐλευθέρων / οὐδὲν κακίων δοῦλος, ὅστις ἐσθλὸς ἦ (“una cosa sola porta vergogna agli schiavi, il nome; per tutto il resto lo schiavo non è affatto peggiore di un libero, se è una persona di valore”).

Hermann riporta al Θησαυρὸς un ulteriore frammento, che tuttavia, a differenza dei precedenti, risulta essere di Menandro. Si cita qui solo per via di un probabile confronto con un verso del *Trinummus*, ma non va preso in considerazione più di tanto, in quanto non facente realmente parte dei frammenti filemonei¹⁷⁵.

LXXVII. (fr. 144 Menandro): μισῶ πένητα πλουσίῳ δωρούμενον·
ἔλεγχός ἐστι τῆς ἀχορταστοῦ τύχης.
 (“odio il povero che fa doni al ricco: è un
oltraggio del caso di chi è affamato”)

Plaut. Trin. 702: *mea opera hinc proterritum te meaue avaritia autument.*
 (“la gente dirà che è stata colpa mia e la mia avarizia a farti
espatriare”)

Dopo aver visto questi vari confronti, si può concludere dicendo comunque che il poeta greco Filemone ha riempito la sua commedia *Thesaurus* dei sentimenti più edificanti: i suoi eroi sono generosi fino a inventare degli stratagemmi per mascherare la loro grandezza d’animo. La commedia di Filemone non doveva essere molto spinta. Bisogna leggere attentamente quella di Plauto per scoprirvi una satira di tutto ciò che concerne la reputazione. L’intenzione è poco marcata: alcune inflessioni narcisiste e la secca ironia dello scioglimento sono tra le caratteristiche principali.

¹⁷⁵ Meineke, *Fragmenta Poetarum Comoediae Novae*.

Plauto e Filemone

Mercator

Plaut. Merc. 9-10 (prol. Charini)

Graece haec vocatur Emporos Philemonis,
eadem Latine Mercator Macci Titi.

“Questa commedia in greco è intitolata ‘Emporos’ ed è di Filemone, in latino diventa il ‘Mercator’ di Tito Maccio”

È espressamente nominato l'originale greco: l' Ἐμπορος di Filemone, poeta della véα, dopo Menandro e Difilo, imitato (o tradotto) da Plauto già nel *Trinummus* e nella *Mostellaria*. Della Corte dice che Plauto si trovò di fronte a un copione, in cui il *Mercator* era Demifonte e non Carino e, tolto di mezzo il romanzesco viaggio a Rodi e la figura di Pasicompsa, l'azione si svolgeva tutta ad Atene. Arnaldi, attento agli elementi musicali e metrici del teatro plautino, nota che questo monologo–prologo è stranamente in senari giambici, mentre in situazioni analoghe Plauto crea di solito del suo un *canticum*: “qui alla fantasia verbale non si è accompagnata anche quella ritmica e musicale”. Da ciò trae argomento per definire il *Mercator* una delle commedie più ellenistiche, delle meno romane del teatro plautino. Lejay¹⁷⁶ considera il *Mercator* come la commedia dove Plauto ha conservato meglio il tenore degli originali greci. Paratore ritiene perciò il *Mercator* tra le prime commedie plautine a noi note. È interessante che qui Plauto si nomini con gli appellativi che, molto tempo dopo, saranno confermati dal palinsesto Ambrosiano: *Titus Maccius* (però *Macci* può anche essere genitivo di *Maccus*). È vero che la lezione dei codici oscilla tra *mactici* (B) e *mattici* (CD), ma la restituzione dovuta al Ritschl è sicura e

¹⁷⁶ Plaute, p. 82.

conferma i *tria nomina*, quali furono stabiliti dallo stesso filologo nel 1842 in “De Plauti poetae nominibus”. L’argomento più autorevole fu però il palinsesto dove, alla fine della *Casina*, Ritschl lesse: T. MACCI PLAUTI CASINA EXPLICIT. Probabilmente Plauto, venuto dall’Umbria col solo nome di *Titus*, aggiunse quello di *Maccus*¹⁷⁷, che era quello di una famosa maschera dell’Atellana, come nome d’arte (la cosa capitava in Italia anche nel XVII secolo, ai tempi della commedia dell’arte); ma quando poi crebbe in fama e ricchezza, trasformò il modesto e pagliaccesco *Maccus* nel gentilizio *Maccius*. Questa è l’opinione estremamente probabile del Bücheler¹⁷⁸ e del Leo¹⁷⁹, messa a punto anche dal Beare¹⁸⁰. Il terzo nome, *Plautus*, era anch’esso nome d’arte, equivalente a *planipes*, termine che ci fa pensare al mimo.

V. 10: nelle altre commedie il poeta si nomina *Plautum*¹⁸¹, ma in *Asinaria* e *Mercator* il poeta si chiama *Maccus* o *Maccus Titus*. Bücheler congetturò che il poeta in questi luoghi si chiamasse dal nome noto dell’Atellana *Maccum* (γελοποιός), poiché il suo nome cambiò in seguito in *Maccium*, dopo che ottenne fama presso la città di Roma.

Vv. 741-802: (COCUS.) Agite ite actutum, nam mi amatori seni
coquendast cena ...

“Svelti voi, sbrigatevi, devo approntare la cena a questo vecchio in amore”

¹⁷⁷ Cfr. Asin. 11: *Demophilus scripsit, Maccus vortit barbare* (“l’ha scritta Demofilo e Macco l’ha tradotta in latino”).

¹⁷⁸ Rh M. 41, p. 12.

¹⁷⁹ Plaut. Forsch., p. 82.

¹⁸⁰ Plautus and the “fabula Atellana”, Class. Rev. 1930, p. 143.

¹⁸¹ Cfr. Cas. 34: *Latine Plautus cum latranti nomine* (“in latino Plauto, dal nome che abbaia”); Men. 3: *apporto vobis Plautum lingua, non manu* (“vi porto Plauto... sulla lingua naturalmente, non sulla mano”).

Il cuoco (μάγειρος) è figura comune della νέα e della μέση. Anche in Plauto figura, oltre che qui, in *Casina*, *Curculio*, *Menaechmi* e *Miles Gloriosus*. Maggior rilievo è dato nello *Pseudolus*, dove al cuoco e alla sua ἀλαζονεία è dedicata un'intera scena. Si tratta di professionisti, eccetto il cuoco dei *Menaechmi*, che è servo e cuoco insieme. Arrivano spesso con un codazzo di guatterri, come un archiatra con i suoi assistenti. Ma, come dice Ribbeck¹⁸², Plauto ha di solito abbassato la natura del cuoco ἀλαζών e maestro della mensa, quale aveva accolto dalla tradizione comica greca, in quella del cuoco ladrone e famelico, come questo del *Mercator*.

Ἔμπορος (ad *Diphili Ἔμπορον*) cfr. fr. 74¹⁸³ (Πύρρος) e fr. 115

Πύρρος (fr. 74 *Filemone*) vv. 1-12¹⁸⁴

οἱ φιλόσοφοι ζητοῦσιν, ὡς ἀκήκοα,
περὶ τοῦτό τ' αὐτοῖς πολὺς ἀναλοῦται χρόνος,
τί ἐστὶν ἀγαθόν, κούδ' εἷς εὕρηκέ πω
τί ἐστὶν. ἀρετὴν καὶ φρόνησίν φασι, καὶ
πλέκουσι πάντα μᾶλλον ἢ τί τ' ἀγαθόν.

...

“Mi è giunta voce che i filosofi spendono gran parte del loro tempo indagando su cosa sia il Bene, ma nessuno è riuscito a scoprirne l'essenza. Virtù o intelligenza, suggeriscono, e si perdono in ogni genere di sottigliezze invece di dire cosa è davvero il Bene...”

¹⁸² Geschichte der römische ..., p. 86.

¹⁸³ Stob. IV 14, 5 (Περὶ εἰρήνης) p. 373 H.: *Φιλήμονος ἐκ Πύρρου. Οἱ φιλόσοφοι ζητοῦσιν, ὡς ἀκήκοα ... βίος* (“di Filemone, dal Pirro. Mi è giunta voce che i filosofi spendono il tempo... la vita”).

¹⁸⁴ V. 1: ἐν Ἐμπόρῳ Della Corte RFIC 30 (1952) p. 332, cfr. Plaut. *Mercator* vv. 404-411.

Fr. 115 Filemone vv. 1-4

ἐξὸν γυναικὸς ἐξόπισθ' ἐλευθέρας
ἴβλεπομένην θεράπαιναν κατόπιν ἀκολουθεῖν καλήν
ἴ' ἐκ τοῦ Πλαταιικοῦ τε παρακολουθοῦντά τινα
ταύτηι κατιλλώπτειν

“Se uno può puntare un'ancella avvenente che va dietro a una matrona libera e piazzandosi di lato farle l'occholino”

Questi versi sono parzialmente corrotti e nella lettura del Kock¹⁸⁵ sono:

γυναικὸς ἐξόπισθ' ἐλευθέρας βλέπω / μόνην θεράπαιναν καθ' ὁδὸν
ἀκόλουθον καλήν ...

Il passo è citato da Clemente Alessandrino¹⁸⁶ a proposito del comportamento castigato che anche le ancelle al seguito delle loro dame dovrebbero tenere. La scena rappresenta appunto il corteggiamento “volante” di un giovane a un'ancella che passa per la via dietro la sua padrona, e un confronto puntuale si può istituire ancora col *Mercator*, vv. 404-409:

(Demiph.) Neque illa matrem satis honeste tuam sequi poterit comes.

Neque sinam. (Charin.) Qui vero? (Demiph.) Quia illa forma matrem familias flagitium sit sei sequatur; quando incedat per vias.

Contemplant, conspiciant omnes, nutent, nictent, sibilent,

vellicent, vocent, molesti sint, occentent ostium:

impleantur elegeorum meae fores carbonibus.

¹⁸⁵ Fr. 124.

¹⁸⁶ Pedag. III 73, 1: Ἐγὼ μὲν οὐδὲ τὰς θεραπαίνας ἀξιῶ τὰς <ἐπ> ἀρισ<τερᾶς> ταῖς γυναιξὶν <ἢ> τὰς ἐπομένας αὐταῖς αἰσχρολογεῖν ἢ αἰσχροεργεῖν, σωφρονίζεσθαι δὲ αὐτὰς πρὸς τῶν δεσποινῶν σφόδρα γοῦν ἐπιτιμητικώτατα ὁ κωμικὸς Φιλῆμων φησὶν· Ἐξιὼν γυναικὸς ... – “io ritengo che le serve, sia quelle che stanno a sinistra di una signora, sia quelle che la seguono, non debbano più dire o fare delle oscenità, ma devono essere corrette dalle loro padrone; ed ecco la cosa più critica che esprime il poeta comico Filemone”).

“Non sarebbe per nulla dignitoso che accompagnasse tua madre come damigella d’onore per la strada; ed io non lo permetterei mai. E perché? Perché sarebbe uno scandalo che una ragazza di forme così appetitvoli accompagnasse per le vie una madre di famiglia. Tutti starebbero a guardarla, a passarsela con gli occhi, a farle l’occhio di triglia o la strizzatina o la fischiatina, a pizzicarla, a chiamarla, a fare i pappagalli, a cantarle la serenata sotto casa: la mia porta si riempirebbe di madrigali amorosi scritti con la carbonella”

Come precedentemente si è visto riguardo al confronto tra Difilo e Plauto, anche per quanto concerne i punti di contatto tra quest’ultimo e Filemone, si possono notare altri paralleli, non inerenti solo alle commedie di cui si è già approfonditamente discusso. Perciò converrà passare in rassegna alcuni altri frammenti del comico greco, in modo tale da rendersi conto più chiaramente delle affinità col commediografo latino, se pur non con perentoria certezza, ma comunque nel tentativo di suscitare una riflessione costruttiva su questo argomento.

Ἄδελφοί (fr. 3 Filemone)

σὺ δ’ εἰς ἅπαντας εὗρες ἄνθρώπους, Σόλων·

...

τούτους τ’ ἔχοντας τὴν ἀναγκαίαν φύσιν
ἀμαρτάνοντάς τ’ εἰς ὃ μὴ προσῆκον ἦν,
στῆσαι πριάμενόν τοι γυναῖκας κατὰ τόπους
κοινὰς ἅπασι καὶ κατεσκευασμένας

...

οὐκ εἶ σεαυτοῦ τυγχάνεις ἔχων, ἔχεις

“Tu, o Solone, inventasti per tutti gli uomini: ... [giovani] sottoposti all’urgenza degli istinti e pronti a trasgredire limiti da non varcare: fu così che comprò un

po' di donne e le piazzò in siti vari delle città, perché fossero comuni e disponibili con tutti. ... ti senti fuori di testa, sei tutto [allupato?]"

Si pensa che questa tirata fosse verosimilmente recitata da un lenone.

I vv. 8-9 hanno un parallelo nel *Curculio* plautino, vv. 33-38:

(Ph.) Quin leno hic habitat.

(Pa.) Nemo hinc prohibet nec vetat

quin quod palam est venale, si argentum est, emas.

Nemo ire quemquam publica prohibet via.

Dum ne per fundum saeptum facias semitam,

dum ted apstineas nupta, vidua, virgine,

iuventute et pueris liberis, ama quidlubet.

“Qui forse abita un lenone. Ah, mercanzia di questa bottega nessuno ti proibisce o ti vieta di comprarla, se hai quattrini, dato che è liberamente in vendita! E chi può proibire a uno di camminare sulla pubblica via? Tutto sta a non aprirti un passaggio segreto entro il recinto di un podere altrui; lascia stare le donne maritate, le vedove, le vergini, i giovanotti, i ragazzi di nascita libera e poi fa' pure all'amore con chi vuoi”

Oltre a ciò, è presente nell'ultimo verso qui citato, il v. 11 del frammento filemoneo, anche un parallelo con l'immane Aristofane, ovvero Lys. 1125:

αὐτὴ δ' ἑμαυτῆς οὐ κακῶς γνώμης ἔχω

(“non sono nata stupida, io”)

Βαβυλώνιος (fr. 15 Filemone)

βασίλισσ' ἔσσι Βαβυλῶνος, ἂν οὕτω τύχηι·

τὴν Πυθιονίκην οἶσθα καὶ τὸν Ἄρπαλον

“Forse un giorno sarai regina di Babilonia: tu hai sentito dire di Pitionice e di Arpalo¹⁸⁷”

Anche per questa commedia si suggeriscono alcuni paralleli, sia con Plauto sia con Aristofane. Innanzitutto si consideri Truc. 83-85:

quem antehac odiosum sibi esse memorabat mala,
Babyloniensem militem. Is nunc dicitur
venturus peregre

“Che prima quella birba mi dava ad intendere che le fosse antipatico, un militare di Babilonia. Ora si dice che costui stia ritornando dall'estero”

Dunque all'interno di questa commedia del Sarsinate è presente un “**babyloniensem militem**”, per il quale si possono considerare qui anche:

vv. 391 ss.: Propter militem
Babyloniensem, qui quasi uxorem sibi
me habebat anno, dum hic fuit.

“Per quel soldato di Babilonia che, finché fu qui, mi tenne per un anno buono come una moglie”

v. 472: Quae me gravidam esse adsimulavi militi Babylonio

“E poi, una volta che ho fatto credere al soldato di Babilonia di essere incinta”

¹⁸⁷ A Babilonia Arpalo, tesoriere di Alessandro, aveva mandato a chiamare Pitionice, un'etera di successo, e l'aveva coperta di doni, poi alla sua morte aveva voluto per lei uno splendido funerale e le aveva fatto erigere in Attica una tomba sontuosa (Diodoro Siculo XVII 108: *Ἄρπαλος δὲ τῶν ἐν Βαβυλῶνι θησαυρῶν... Μετὰ δὲ ταῦτ' ἐκ τῶν Ἀθηναίων τὴν ἐπιφανεστάτην τῶν ἑταιρῶν ὄνομα Πυθιονίκην μετεπέμψατο* – “Arpalo, dei tesori di Babilonia... dopo queste cose, fece venire con sé da Atene la cortigiana più rinomata, di nome Pitionice”).

Anche per Aristofane ci risulta essere stato scritto un **Βαβυλώνιοι**.¹⁸⁸

Εὐριπος (fr. 25 Filemone)

στρῶμα μηλωτήν τ' ἔχει

“Ha un materasso e una pelle di pecora”

Lucas ritiene che questo fosse il nome di una meretrice e lo riferisce alla commedia plautina **Fretum**:

Nunc illud est quod “responsum Arreti” ludis magnis dicitur:
peribo, si non fecero; si faxo, vapulabo.

“Ed ecco qua il responso che diede l’oracolo di Arezzo per i grandi giochi:
andrò in malora se non li farò, se li farò sarò suonato”

Μοιχός (fr. 45 Filemone)

(A.) ἔδει παρειῖναι, Παρμένων, αὐλητρίδ' ἦ

...

οἴσθας ἀγαθὸν σύ <γ>· οὐδὲ σαμβυκίστριαν;

“Ci vuole la presenza, o Parmenone, di una flautista... non sai nulla di importante, tu. Neppure che cos’è una suonatrice di sambuca¹⁸⁹?”

Qui il confronto è con Stich. 380 ss.:

Poste, ut occepi narrare, fidicinas, tibicinas,

sambucas advexit secum forma eximia.

¹⁸⁸ Henderson, Aristophanes Fragments, fr. 67-100.

¹⁸⁹ Strumento musicale a forma triangolare e con quattro corde.

“E poi, tanto per seguire la mia lista, ha portato con sé delle suonatrici di cetra, di flauto, d’arpa che sono tant’occhi di sole”

Πανήγυρις (fr. 61 Filemone)

τὴν πλατεῖαν σοὶ μόνωι·
ταύτην πεποίηκεν ὁ βασιλεύς;

“Credi che il re¹⁹⁰ abbia fatto costruire questa strada solo per te?”

Riguardo a questo frammento, si può solo pensare al nome proprio *Panegyris*, presente nello *Stichus* plautino.

¹⁹⁰ Non si sa di preciso a quale sovrano si alluda, ma se, come sembra ricavabile dal fr. 62 (*Αἰγύπτιος θοιμάτιον ἠρδάλωκέ μου* – “un egiziano mi ha sporcato il mantello”), la scena era collocata in Egitto (probabilmente ad Alessandria), potrebbe trattarsi di uno dei Tolemei. Forse chi faceva questa domanda si rivolgeva a un *servus currens*.

Parte terza

La parodia e la paratragedia dalla commedia antica fino a Plauto

Parodia in Plauto e nella commedia nuova: eco della tragedia

La parodia nella commedia plautina ha molte funzioni. Interviene a modificare in senso comico una struttura che è fondamentalmente para-tragica, in quanto proviene dal “dramma borghese” della commedia nuova greca ed è quindi momento essenziale di integrazione ed elemento fondante della ricomposizione comica del codice formale ripreso da Plauto. È la più importante “funzione strutturale”, che fa della parodia un mezzo primario della trasformazione dell’inganno-intrigo tragico in inganno-intrigo comico. Se agisce a livello globale, la parodia dà forma anche a livello episodico a scene e personaggi: in questo Plauto non innovava ma continuava un dato di genere, che si era manifestato con chiarezza già in Aristofane, dove la genesi di alcune situazioni era nel bisogno di parodiare la tragedia. Infine la parodia si presenta nel linguaggio ed è formatrice di espressioni, frasi, parole ideate per rifare il verso alla tragedia.

La prima funzione nasce da un’esigenza che Plauto sentiva ben più fortemente che non gli autori degli originali greci, legati alla tragedia da un diverso rapporto e per i quali la trasformazione della struttura avveniva con altri procedimenti e non necessariamente tramite la parodia, dunque si tratta di un atteggiamento del commediografo latino per il quale non c’è bisogno di supporre intermediari.

Per il secondo aspetto della parodia bisogna invece distinguere cautamente, perché si tratta di un fatto legato a doppia mandata con la commedia in quanto tale e di un antico tratto distintivo di essa. Al contrario sul livello stilistico il discorso del modello non si pone: quando la parola plautina è irrisorio e ardito neologismo il bersaglio è sicuro e non manca d’essere colpito: la tragedia romana contemporanea con il suo inconfondibile lessico e tono. Si possono considerare alcuni esempi del secondo tipo.

La situazione della *Rudens*, vv. 664 ss.¹⁹¹, sembrerebbe nascere dalla parodia: due fanciulle si rifugiano spaventate accanto ad un altare per ricevere protezione: è un motivo tragico euripideo, tanto diffuso da apparire come figurazione in un vaso e che per certi aspetti era già stato parodiato da Aristofane. Ma, serietà difilea o scarsa incidenza della rielaborazione plautina, il decollo parodico della scena in realtà non avviene e l'occasione parodistica pare clamorosamente mancata. Siamo nell'ambito ambiguo di una pièce che giustamente il Marx chiamava "tragicommedia", ma la fusione dei diversi registri in un unico e omogeneo linguaggio parodico non c'è. Entro quel secondo tipo di parodia che era indicata come momento genetico di episodi e personaggi l'esempio della *Rudens* è più che altro indice di un'assenza piuttosto che di una presenza, ma pare interessante perché è desunto dal modello e, forse perché la traduzione è troppo vicina all'originale, la trasformazione parodica è parziale e consiste in qualche battuta. Che però ha certamente questa funzione: nella preghiera a Venere della giovane abbracciata all'altare c'è la comicissima scusa alla dea perché non si offenda se l'aspetto, che risente dell'abbondante lavatura ricevuta dal passato naufragio, non è proprio dei migliori, cui fa seguito una supplementare e oscena precisazione del servo. È poco, e difatti non basta per una ricreazione fantastica, ma c'è il tentativo di parodia su un episodio all'origine para-tragico.

In ogni caso, tale situazione si esaminerà nel prossimo capitolo più dettagliatamente.

Un caso completamente opposto, dove la parodia è genesi di una figura che ha origine dalla deformazione parodica di un personaggio tragico ed è sottesa

¹⁹¹ Rud. 664 ss.: *Nunc id est quom omnium copiarum atque opum, / auxili, praesidi viduitas non tenet. / ****c viast quae salute afferat, / ***** artem ingredi persequamur. / ***** in metu nunc sumus ambae* ("ora sì che siamo rimaste senza risorse, senza mezzi, senza aiuto o soccorso, né abbiamo salvezza né una via di scampo, né sappiamo da qual parte rivolgerci, sventurate, in quali tribolazioni siamo piombate").

all'ideazione di una scena, pare si possa indicare in un luogo del *Curculio*¹⁹², nel cantico della vecchia ubriaca. La vecchia, di nome *Laena*, Leonessa, è attirata fuori dal profumo del vino, che è stato sparso a questo scopo, e cerca col fiuto l'oggetto del suo desiderio. Che il fiuto sia l'atteggiamento scenico si può desumere dal commento "visivo" di un altro personaggio presente sulla scena, che fa tale osservazione:

canem esse hanc quidem magi' par fuit: sagax nasum habet¹⁹³

"Sarebbe stato più giusto che fosse nata cane: guarda che razza di fiuto ha"

Il motivo dell'odore e della beatitudine che ne deriva alla vecchia è il filo conduttore della monodia, svolta secondo uno stile che è tragico. Questo motivo, scenicamente molto efficace, è generato da un'idea parodica: la vecchia fiuta come un cane perché è una specie di Ecuba, ed Ecuba era stata trasformata in cagna, metamorfosi preannunziata alla fine dell'*Ecuba* di Euripide, dove si dava anche la spiegazione eziologica del nome che dalla sepoltura di Ecuba-cagna avrebbe preso un promontorio. Polimestore infatti profetizzava¹⁹⁴:

κύων γενήσῃ πύρσ' ἔχουσα δέργματα

("diventerai una cagna con lo sguardo di fuoco")

e aggiungeva poi il toponimo¹⁹⁵

κυνὸς ταλαίνης σῆμα, ναυτίλοις τέκμαρ

("tomba della povera cagna, guida ai marinai")

¹⁹² Curc. 96 ss.: *Flos veteris vini meis naribus obiectust, / eiius amor cupidam me huc prolicit per tenebras. / Ubi ubi est, prope me est. Evax, habeo! / Salve, anime mi, Liberi lepos. / Ut veteri 'vetu' tui cupida sum! / Nam omnium unguentum odor prae tuo nautea est, / tu mihi stacta, tu cinnamum, tu rosa, / tu crocinum et casia es, tu telinum, / nam ubi tu profusu' s, ibi ego me pervelim sepultam* ("l'odoroso aroma del vino vecchio m'ha urtato le narici; bramosa come sono del suo amplesso, esso m'attira fra le tenebre. Dovunque sia, ad ogni modo sta vicino a me... evviva! Ci sono arrivata! Salve, anima mia, sorriso di Bacco. Come sono desiderosa di te, quando sei vecchio a dovere, come me! La fragranza di tutti i profumi è tanfo di sentina a confronto tuo, tu per me sei mirra, sei cinnamomo, sei rosa, sei olio di zafferano, sei erba di lavanda, sei fieno greco; dove tu sei versato, lì io chiederei come grazia suprema di essere sepolta").

¹⁹³ Curc. 110b.

¹⁹⁴ Eur. Hec. 1265.

¹⁹⁵ Eur. Hec. 1273.

Plauto era perfettamente a conoscenza dell'identificazione Ecuba-cagna; ne dà infatti una spiritosa versione in *Menaechmi*¹⁹⁶:

non tu scis, mulier, Hecubam quapropter canem

Graii esse praedicabant? // Non equidem scio.

Quia idem faciebat Hecuba quod tu nunc facis:

omnia mala ingerebat quemquem aspexerat.

Itaque adeo iure coepta appellari est Canes.

“Lo sai, signora mia, perché i Greci dicevano di Ecuba che era una cagna? Io no. Perché Ecuba si comportava esattamente come tu adesso. Chiunque incontrava, gliene diceva di tutti i colori. E così giustamente incominciarono a chiamarla la *cagnola*”

Fraenkel, a proposito di questo “elemento mitologico” notava: “la digressione, che è introdotta faticosamente e serve solo ad un insulto scurrile (la spiegazione è posposta), è opera di Plauto”.

Dunque Plauto conosceva il mito Ecuba-cagna, tramite, probabilmente, quella cultura teatrale che permeava la Roma del suo tempo. Leonessa sembra allora un'Ecuba trasgressiva e parodica, perché è vecchia come Ecuba e soprattutto si comporta, ed è detto, come una cagna. È possibile che anche il nome Leonessa riceva significato dal parallelo animalesco. Ne acquista nuovo senso il sicuro *paratragoedare* della vecchia, che avanza *per tenebras*, in uno scenario di oscurità, si esprime con tragiche ripetizioni (*ubi, ubi est ...*), sottolinea la vecchiezza sua e dell'amato vino, quasi avesse di fronte un Priamo (*ut veteris vetus tui cupida sum*), si esalta nell'identificarlo coi più raffinati profumi (*tu mihi stacta, tu cinnamum, tu rosa / tu crocinum et casia es, tu telinum*), ricorre infine all'immagine del sepolcro (*nam ubi tu profusu' s, ibi ego me pervelim sepultam*), certamente parodistica del linguaggio tragico.

¹⁹⁶ Men. 714 ss.

Sappiamo di un'Ecuba enniana che aveva riproposto sulla scena romana la trama della tragedia euripidea, forse negli stessi anni, per cui si potrebbe pensare ad un precedente preciso per la parodia. Quello che sembra importante è tuttavia un altro fatto: la parodia di un'Ecuba tragica, se l'ipotesi è giusta, ha creato un personaggio, una contro-Ecuba ubriacona, nell'ambito di un tipo di repertorio, la cui esistenza, immotivata per lo svolgimento della trama, ha ragione d'essere in rapporto alla parodia. Se è così, la parodia agisce da stimolo sull'immaginazione dell'artista e, di conseguenza, sul suo pubblico. C'è poi da dire che per alcuni personaggi la parodia è un filtro che rifrange le nuove intenzioni dell'autore.

L'innamorato parla ad esempio una lingua tragica, oggetto della raffigurazione parodica, perché la sua infelicità sentimentale è stato d'animo ridicolo nell'universo morale e culturale di Plauto, che si tira addosso gli strali della canzonatura.

La parodia attua allora la distruzione della serietà sentimentale. Nonostante le pene d'amore fossero materia comica, il personaggio del giovane che soffre per amore non aveva canali espressivi alternativi rispetto alla tragedia; Plauto allora forza le tinte, ne carica linguisticamente gli sfoghi e ottiene così la relativizzazione parodica di questa sofferenza, che sottomette all'intelligente punto di vista del servo/parassita. La reintegrazione di un personaggio che aveva diritto di presenza nella commedia menandrea, orientata verso gli affetti privati, ma scarsa ragione di cittadinanza in quella romana, che malgrado gli intrecci respira di una concezione pubblica della vita, avviene felicemente perché è la parodia a farne sentire l'estraneità e a tenerlo a distanza.

Anche se visto paternamente dal servo/parassita, l'innamorato è sempre un po' sopra le righe. Carino nel *Mercator* è tra i meglio riusciti e tra i più simpatici al commediografo, ma la sua parola è quella della tragedia, che infatti cita continuamente: come Penteo dalle *Baccanti* è lacerato¹⁹⁷, il denaro che gli

¹⁹⁷ Merc. 469-471: *Pentheum diripuisse aiunt Bacchas: nugas maximas / fuisse credo, praeut quo pacto ego divorsus distrahor. / Qur ego veivo? Qur non morior? Quid mihist in vita boni?* ("si

occorre pensa di trovarlo presso Achille, che potrebbe dargli la somma pagata per il riscatto di Ettore¹⁹⁸; si muove insomma in un quadro di riferimento letterario.

Così Calidoro nello *Pseudolus* riempie di lacrime e di svenevolezze la prima scena, esprimendosi in una gonfia lingua tragica: dice che la lettera dell'amata *miseria et cura contabefecit*¹⁹⁹, dove il verbo, metafora della decomposizione fisica, rinvia all'ossessione della *tabes* tipica della tragedia arcaica latina, o ancora minaccia il suicidio con un verso che sembra una citazione tragica²⁰⁰:
certum est mihi ante tenebras tenebras persequi.

“Ho deliberato che, prima che si diffonda l'ombra, scenderò fra le ombre”

Ma accanto al pianto di Calidoro c'è la presenza di un inguaribile *siccoculus*, cui non riesce mai di piangere, Pseudolo, ed è la sua risposta, così polarmente contraria alle parole del giovane, a darci la retta interpretazione, anzi quei sospiri sono il pretesto e il supporto per la manifestazione della sua vigorosa *malitia*. Ma di casi di questo genere il teatro plautino è pieno.

A livello stilistico la parodia è fortemente condizionata dalle scelte linguistiche della tragedia latina. Com'è noto, questa aveva sviluppato particolarmente il versante formale, accentuando il *pathos* e l'espressività. Poiché nasceva come traduzione di testi greci ad opera di intellettuali, la cui coscienza culturale era penetrata da più sistemi linguistici e letterari, cioè da più sistemi ideologici, la tragedia latina aveva abbastanza indebolito il legame tra forma e contenuto e aveva relativizzato la solidarietà tra tragedia e mito, ovvero il materiale tragico. Essa nasceva già da una letteratura, la greca, che svolgeva un compito di

racconta delle Baccanti che ridussero Penteo brani a brani; ma io credo che questa storia sia solo una solenne panzana in confronto allo stato in cui son ridotto: dilaniato e veramente a tocchi. Che sto a vivere? Che aspetto a morire? Che ha ormai di bello per me la vita?”).

¹⁹⁸ Merc. 488: *Achillem orabo aurum [ut] mihi det Hector qui expensus fuit* (“andrò a pregare Achille che mi dia l'oro ricevuto per il riscatto di Ettore”).

¹⁹⁹ Pseud. 20: *quae me miseria et cura contabefecit* (“qual è il dolore, l'angoscia che mi rode”).

²⁰⁰ Pseud. 90.

sostegno pari al ruolo del mito nel teatro greco. Così come l'epica omerica era per la tragedia greca il "tesoro" di miti da portare sulla scena, in quanto comprensiva di gran parte della mitologia, la letteratura greca era il patrimonio da cui i poeti tragici romani traevano i loro modelli, che erano già di altissima letteratura. La tragedia latina dovette cercarsi un nuovo equilibrio poiché non rispecchiava più valori mitici ma rappresentava miti perché questi erano già letteratura tragica. Un centro di organicità e di unità intorno a cui si raccolse fu appunto la lingua e lo stile, che vennero a rivestire un rilievo assoluto, perché nei valori stilistici e linguistici, e non in quelli mitologici, si rifugiava la tradizione sacrale romana (esemplare è in questo senso l'uso e il significato dell'allitterazione) e in essi si rinserrava ogni creatività ed originalità. Questo processo in realtà accomuna Plauto ai tragici latini, poiché entrambi concentrarono i loro sforzi sulla formazione di una lingua originale, mentre accettavano modelli formali prestigiosi, che limitavano l'innovazione dei contenuti. La "fantasia linguistica" di Plauto è il prodotto di quelle stesse cause che avevano determinato nella tragedia uno stile assai caratterizzato nel senso dell'espressività: il comico e i tragici vanno nella stessa direzione dell'accentuazione ed esasperazione, nella comune attività della traduzione. La ricchezza lessicale e la tumidezza stilistica della tragedia latina erano un fatto definito ed il segno di una compattezza raggiunta. L'arditezza dei neologismi, l'eccesso grand-guignolesco, tipici della lingua tragica, si prestavano però troppo bene al devastante sbeffeggiamento plautino. Allora dietro la parola composta, cervellotica e bizzarra, dietro l'aggettivo raro e sorprendente, mai più usato e d'assurda provenienza, sta l'osservazione plautina del linguaggio tragico, divenuto oggetto di rappresentazione parodica. Quest'ultima è una parodia letteraria. Va sospettata ogni volta che ci si trova dinnanzi ad una mostruosità lessicale e sempre quando c'è lo straniamento, ovvero l'applicazione ad un opposto contesto, di parole indicanti tenebre / sangue / decomposizione.

Tra i tantissimi, ecco un esempio di gioco con l'immaginazione verbale tragica. Ecco come Ergasilo esprime il suo dolore di parassita che ha perso chi gli dava da mangiare²⁰¹:

Ego, qui tuo maerore maceror,
macesco, consenesco et tabesco, miser;
ossa atque pellis sum misera – macritudine.

“Io, che per la tua afflizione mi affanno, mi consumo, invecchio e imputridisco, me sventurato; sono ridotto pelle e ossa, tanto sono dimagrito, disgraziato me”

Buoni spunti per la parodia tragica sono presenti certamente anche nei modelli di Plauto, della *véα*: in particolare ci restano tre frammenti di Filemone in questa direzione. Infatti, nonostante in Filemone si riscontrino molti elementi “moderni”, considerati caratteristici della commedia nuova ed ampiamente presenti nell'arte menandrea, tuttavia altre caratteristiche del teatro filemoneo, ricavabili anche con una certa sicurezza dai frammenti, sembrano tracciare i contorni di un poeta più tradizionale di Menandro, legato a motivi e tecniche che paiono più propri dei commediografi della generazione precedente. Vari elementi mostrano un legame ancora molto forte della commedia filemonea con le caratteristiche della cosiddetta commedia di mezzo o, più complessivamente, con i moduli tradizionali del genere. Si tratta della presenza, non trascurabile, di alcuni titoli nel corpus di frammenti del poeta che rimandano alla moda della parodia mitologica (considerata propria della *μέση* ma evidentemente presente anche prima), di una cospicua sopravvivenza della parodia filosofica, di una certa frequenza dell' *ὀνομαστὶ κωμωδεῖν*, di alcune particolarità del sistema dei personaggi (che sembrano riconoscibili pur nell'estrema frammentarietà della produzione superstite), di una quantità di fenomeni stilistici, che

²⁰¹ Capt. 133 ss.

avvicinano la lingua di Filemone a quella dei commediografi del passato e lo allontanano dal nitore della lingua menandrea.

La parodia mitologica e la parodia filosofica sono due dei tratti più specifici, dal punto di vista dei contenuti, degli autori comici del IV secolo a.C. Essi erano certamente presenti anche nel teatro comico del V-IV secolo a.C. (si pensi alle *Nuvole* o all'*Eolosicone* di Aristofane), ma trovarono la loro diffusione maggiore nel periodo della cosiddetta μέση (in particolare Eubulo).

Μυρμιδόνες (fr. 46 Filemone)²⁰²

Strattide riporta lo stesso titolo, per cui alcuni²⁰³ pensano che sia stata una traduzione dei Μυρμιδόνες eschilei. Di quest'altro commediografo ci restano due soli versi appartenenti a tale frammento (fr. 37 Kassel–Austin):

ἐν τοῖς βαλανείοις προῖκ' ἐλοῦθ' ὄσημέραι
ἀπαξάπασα ἄγγη στρατιαὶ σιδαρέων

“Nei bagni ogni giorno si lavavano tutti insieme i soldati, gratis, con monete di ferro bizantine²⁰⁴”

In questa commedia, di cui abbiamo solo il misero fr. 46 K.-A. riguardante la parola ἐχῖνος, poteva essere trattato il tema iliadico dell'ira di Achille e della morte di Patroclo, anche solo per parodica allusione. Tale infatti era il contenuto dell'omonima tragedia eschilea, di cui il dramma filemoneo potrebbe essere la

²⁰² Erotiani vocum Hippocraticarum collectio ε 79 (codd. A, HLMO): ἔστιν ἐχῖνος χύτρας εἶδος μεγαλοστόμου καὶ μεγάλης. Μέμνηται τῆς λέξεως ... καὶ Φιλίμων ἐν Μυρμιδόσι (ὁ μυρμηδός HLMO) (“c'è un riccio dall'aspetto di una pentola grande e dalla larga bocca. Menziona l'espressione... anche Filemone nei Mirmidoni”). Eadem schol. (V^h) Hipp. steril. 230 (fr. 92 p. 121 Nachmanson). Cfr. Eup. fr. 453 (idem).

²⁰³ Geissler p. 60.

²⁰⁴ Pare che si faccia riferimento al fatto che l'esercito (degli Ateniesi) si fosse procurato a Bisanzio tutte le cose necessarie per vivere, ovvero in quel tempo (409 a.C.) in cui Alcibiade, accolto dall'esercito di Samo, riportò quelle grandi vittorie e si impossessò di Bisanzio e Selimbria (cfr. Plut. vit. Alc. 30. 31: εἶτ' αὐτὸς μὲν ἐκπλεύσας εἰς τὸν Ἑλλάσποντον ἠργυρολόγει καὶ Σηλυβρίαν εἶλεν...).

parodia²⁰⁵. L'unica commedia a noi nota che abbia lo stesso titolo fu scritta dal commediografo Strattide (V-IV sec. a.C.) ed è oggetto di discussione se quest'ultima abbia derivato il proprio titolo e contenuto dalla tragedia eschilea o si tratti piuttosto di una presa in giro di Alcibiade e dei suoi soldati²⁰⁶. Qualunque sia stato il grado di imitazione della tragedia di Eschilo da parte di Strattide e di Filemone, si può affermare che entrambi hanno voluto alludere, magari anche in trame sostanzialmente diverse, al nucleo mitico cui ha attinto il grande tragico. Si tratta per entrambi di una commedia mitologica. Uno degli aspetti dei Μυρμιδόνες di Eschilo che più attirava l'attenzione degli antichi era il rapporto amoroso tra Achille e Patroclo, che il tragediografo avrebbe reso esplicito a differenza di Omero e avrebbe inoltre invertito il senso, rappresentando Achille come ἔραστής di Patroclo e non viceversa: non è escluso che una commedia della tarda ἀρχαία come quella di Strattide o anche un dramma di carattere tradizionale come quello di Filemone potessero avere in sé un elemento di attacco all'omosessualità di qualche personaggio o di esagerazione in chiave parodica del rapporto amoroso tra i due eroi. Si tratta, in ogni caso, solo di un'ipotesi, data l'oscurità e la scarsità dei frammenti comici, ma se fosse vera confermerebbe ancor più l'adesione ai moduli tradizionali del genere, presente in alcune parti del corpus filemoneo.

Παλαμήδης (fr. 60 Filemone) vv. 1-2

τοῦ γὰρ δικαίου κἄν βροτοῖσι κἄν θεοῖς
ἀθάνατος ἀεὶ δόξα διατελεῖ μόνου

“Del giusto soltanto sempre immortale resta infatti la fama sia tra i mortali che tra gli dei”.

²⁰⁵ Non conosciamo altre tragedie con lo stesso titolo, tranne i “Myrmidones” di Accio, che a parere di molti potrebbero essere stati modellati sul dramma eschileo.

²⁰⁶ Cfr. fr. 37 K.-A.: πάντ' ἔστιν ἐξευρεῖν, εἰ μὴ τὸν πόνον / φεύγη τις, ὅς πρόσσεστι τοῖς ζητούμενοις (“chi cerca trova, se non rifugge dallo sforzo che si accompagna a ogni ricerca”).

Stesso titolo ebbero le tragedie di Eschilo, Sofocle, Euripide e Astidamante minore. Sembra provenire dal *Palamede* euripideo²⁰⁷. Si trovò forse un'egloga di Filemone insieme al nome di Euripide (Hense)²⁰⁸.

Il “problema” del Παλαμήδης è che si tratta di un titolo che non trova riscontro in altri autori comici, ma che ha numerose attestazioni solo nei tragici, appunto. Anche il tono del frammento 60, l'unico appartenente con sicurezza a questa commedia, sembra pensoso e solenne, più adatto insomma ad un contesto tragico. Tutto ciò ha spinto molti critici a negare a Filemone la paternità dell'opera, inserendo questo frammento tra quelli dell'omonima tragedia di Euripide. Tuttavia si sa che la commedia del IV secolo non disdegnava gli argomenti mitici, ripresi in chiave di parodia, investendo le tragedie stesse e la loro peculiare elaborazione del mito. Filemone non ha rifiutato del tutto questo tipo di commedia ed amava rappresentare personaggi che ostentassero un'esagerata ammirazione per Euripide²⁰⁹. Dunque per lui, come per tutti i comici, la tragedia, in particolare quella euripidea, era un ovvio punto di riferimento. Una delle caratteristiche proprie della parodia tragica poi, fin dal tempo della commedia antica, era proprio la ripresa ironica del linguaggio enfatico della tragedia: il registro alto del frammento non vale perciò come prova per togliere a Filemone la paternità dell'opera.

Il frammento 60 infatti, attribuito al Παλαμήδης, se rivendicato a Filemone, mostra assai bene un classico caso di παρατραγωδία, con il rispetto della *lex*

²⁰⁷ Meineke Stob. I (1855) p. XX (fr. 585 N.).

²⁰⁸ Stob. III, 9, 20 (Περὶ δικαιοσύνης) p. 350 H. (codd. SMA): Φιλήμονος ἐκ Παλαμήδους· τοῦ γὰρ δικαίου κἀν βροτοῖσι κἀν θεοῖς / ἀθάνατος ἀεὶ δόξα διατελεῖ μόνου (“di Filemone, dal Palamede: del giusto soltanto sempre immortale resta infatti la fama sia tra i mortali che tra gli dei”).

²⁰⁹ Cfr. fr. 118: εἰ ταῖς ἀληθείαισιν οἱ τεθνηκότες / αἴσθησιν εἶχον, ἄνδρες, ὡς φασὶν τινες, / ἀπηξάμην ἂν ὅστ' ἰδεῖν Εὐριπίδην (“se fosse vero, gente, che come sostengono alcuni, i defunti conservano la facoltà percettiva, io mi impiccherei pur di vedere Euripide”); fr. 153: Εὐριπίδης πού [φη]σιν, οὗτος [ὄς] μόνος / δύ[να]ται λέ[γε]ιν (“lo afferma Euripide, lui che è il solo capace di dire...”). Cfr. anche Difilo fr. 60: εἶ γ' ὁ κατάχρυσος εἶπε ἴπ' ὀλλ' ἴ Εὐριπίδης / νικᾷ δὲ χρεῖα μ' ἢ ταλαίπωρός τέ μου / γαστήρ (“disse bene l'aureo Euripide: mi vincono il bisogno e il mio ventre disgraziato”).

*Porsoniana*²¹⁰ e con una certa sovrabbondanza di mezzi stilistici, che, se non stupiscono in Filemone, qui assumono un aspetto particolare. Innanzitutto si può notare il polisindeto del v. 1 (κᾶν ... κᾶν), che serve a dare maggiore efficacia alla sentenza, poi la doppia allitterazione del v. 2, arricchita dall'omoteleuto (ἀθάνατος ἀεὶ δόξα διατελεῖ) e, ancora, il lessico utilizzato: nell'accostamento di tali termini, connessa agli effetti sonori, vi è certamente una intenzionale *accumulatio* concettuale, tesa ad una sorta di dilatazione espressiva per enfatizzare l'eternità della δόξα. Poi βροτοῖσι al v. 1, con il "dativo lungo"²¹¹, è un termine usato soprattutto da Omero, al plurale, e nella tragedia; δόξα al v. 2 nel senso positivo di "fama, credito, gloria" si trova in Eschilo²¹² e assai spesso in Pindaro²¹³. Infine, l'elemento forse più importante di tutti: il fortissimo iperbato (τοῦ γὰρ δικαίου ... μόνου) che incornicia il distico e tutta la sentenza, rendendola un po' dura all'orecchio, eccessiva persino rispetto allo stilema della σύγχυσις (*mixtura verborum*). Proprio questo elemento di esagerazione stilistica sembra fare da spia del contesto parodico in cui doveva collocarsi il frammento²¹⁴. In mancanza di altri elementi sembra dunque preferibile postulare una commedia mitologica incentrata sul personaggio di Palamede e forse modellata su di una specifica tragedia²¹⁵.

Il mito di Palamede, quale è trattato dai tragici, risulta incentrato sull'inganno ordito da Odisseo per screditare l'eroe di fronte agli Atridi e all'esercito acheo

²¹⁰ Rispetto delle norme metriche (a somiglianza della tragedia) nella parodia: cfr. Schiassi 1955, p. 119.

²¹¹ Queste terminazioni del dativo plurale sono assenti nella prosa attica e scompaiono dall'attico delle iscrizioni già negli ultimi decenni del V secolo a.C.; la loro presenza nella tragedia e nella commedia del V secolo a.C. può essere anche dovuta esclusivamente a motivi metrici, ma, essendo questo un frammento di commedia nuova, il "dativo lungo", insieme alle altre caratteristiche lessicali e stilistiche del frammento, non può non far pensare ad una parodia della lingua della poesia elevata, cioè tragica.

²¹² Esch. Eu. 368: *δόξαι δ' ἀνδρῶν καὶ μάλ' ὑπ' αἰθέρι σεμναί* ("le glorie degli uomini, pur molto anguste sotto il cielo").

²¹³ Cfr. O. VIII 64: *μέλλοντα ποθεινοτάταν δόξαν φέρειν* ("ottenere l'ambitissima gloria"); P. II 64: *ἀπείρονα δόξαν εὐρεῖν* ("trovasti fama infinita"); VIII 24-25: *τελέαν δ' ἔχει δόξαν ἀπ' ἀρχᾶς* ("dalle origini ha fama perfetta"); IX 75: *δόξαν ἡμερτὰν ἀγαγόντ' ἀπὸ Δελφῶν* ("mentre da Delfi riporta la fama agognata").

²¹⁴ Cassio, 1978, ha rilevato l'uso dell'iperbato e dell'allitterazione in un contesto comico pervaso di risonanze tragiche, con sottili effetti di "emozione e divertimento" negli spettatori.

²¹⁵ Cfr. J. M. Edmonds 1961, pp. 28-29, e M. A. Gobara 1986, pp. 338-341.

accampato sotto le mura di Troia. Nella tragedia di Eschilo doveva intervenire come personaggio anche il padre Nauplio, venuto al campo acheo dopo la morte del figlio; il protagonista svolgeva probabilmente un'apologia di se stesso, esaltando le proprie benemerienze: la stessa tipologia la si trova, in terza persona, nella tragedia di Sofocle. Per quanto riguarda Euripide, il fr. 578 Kn.²¹⁶ conferma la presenza di un'apologia, pronunciata dall'eroe stesso, ma la caratteristica più singolare e originale della pièce era il messaggio scritto dal fratello di Palamede, Eace, introdotto per la prima volta forse da Euripide, sui remi delle navi per annunciare al padre Nauplio la morte dell'eroe. È questo che Aristofane si diverte a parodiare nelle *Tesmoforiazuse* (vv. 769 ss.)²¹⁷, dove non è escluso che sia ripreso qualche verso euripideo; nella stessa commedia Aristofane attacca la “freddezza” della tragedia euripidea²¹⁸. E forse da una commedia che parodiava Euripide deriva l'allusione al Palamede λωπιστός che si ritrova in Esichio²¹⁹. Non è quindi improbabile una commedia mitologica, da collocare magari nei primi anni di attività di Filemone, ispirata al mito di Palamede e forse anche all'elaborazione tragica fatta da Euripide, visto che l'uno e l'altra si prestavano a variazioni comiche, come testimonia già di per sé sola la parodia aristofanea. Potrebbe essere Palamede stesso a parlare o uno dei suoi difensori (magari il fratello Eace), parodiando la celeberrima situazione dell'apologia dell'eroe che si ritrova nelle testimonianze dei tragici e nel Palamede di Gorgia, o quella, trita, del compianto, che doveva essere un pezzo forte della tragedia euripidea. Il contenuto del frammento, con la sua enfatica celebrazione del giusto, trova corrispondenza con la tematica delle tragedie su

²¹⁶ Παλαμήδης· τὰ τῆς γε λήθης φάρμακ' ὀρθώσας μόνος, / ἄφωνα καὶ φωνοῦντα, συλλαβὰς τιθεῖς, / ἐξῆῤῥον ἀνθρώποισι γράμματ' εἰδέναι ... (“innalzando da solo le pozioni dell'oblio, prive di voce e parlanti, poste le sillabe, feci scoprire agli uomini la conoscenza delle lettere...”).

²¹⁷ Th. 769 ss.: οἶδ' ἐγὼ καὶ δὴ πόρον / ἐκ τοῦ Παλαμήδους. Ὡς ἐκεῖνος, τὰς πλάτας / ῥίψω γράφων. Ἄλλ' οὐ πάρεισιν αἱ πλάται (“una via di uscita la so, quella del Palamede. Faccio come lui: scrivo su un remo e lo butto a mare. E i remi, dove li piglio!”).

²¹⁸ Vv. 848-849: οὐκ ἔσθ' ὅπως (Εὐριπίδης) / οὐ τὸν Παλαμήδην ψυχρὸν ὄντ' αἰσχύνεται (“forse lo scherzo del Palamede: gli è parso tiepido e si vergogna”).

²¹⁹ Hsch. λ 1511 Latte: λωπιστός ἐκ τῆς τῶν ἱματίων ἐπιρίψεως [ἐπιπράψεως Musurus] (Eur. Palam.?) (“con mantello rappezzato, dall'azione del gettare i mantelli”).

Palamede e in particolare del dramma euripideo. Una conferma la si può rintracciare in Eur. fr. 584 Kn., tramandato nella stessa sezione stobeana περὶ δικαιοσύνης (Stob. III, 9, 20), in cui è inserito il frammento di Filemone:

εἷς τοι δίκαιος μυρίων οὐκ ἐνδίκων
κρατεῖ, τὸ θεῖον τὴν δίκην τε συλλαβών.

“Un solo giusto domina innumerevoli non giusti, avendo radunato il divino e la giustizia”

L'enunciato è talmente simile che gli studiosi che disconoscono la paternità filemonea del fr. 60 e inseriscono il frammento tra quelli della tragedia di Euripide, attribuiscono i due in genere alla stessa *persona loquens*. In realtà che un tema così “impegnato” come quello della giustizia, e della vera giustizia, non fosse patrimonio esclusivo della produzione tragica appare con evidenza anche solo dai frammenti della commedia nuova conservati in questa sezione della silloge stobeana, tra cui figura, oltre a Menandro, lo stesso Filemone, col fr. 97

K.-A.:

ἀνὴρ δίκαιός ἐστιν οὐχ ὁ μὴ ἀδικῶν,
ἀλλ' ὅστις ἀδικεῖν δυνάμενος μὴ βούλεται·
οὐδ' ὅς τὰ μικρὰ λαμβάνειν ἀπέσχετο,
ἀλλ' ὅς τὰ μεγάλα καρτερεῖ μὴ λαμβάνων,
ἔχειν δυνάμενος καὶ κρατεῖν ἀζημίως·
οὐδ' ὅς γε ταῦτα πάντα διατηρεῖ μόνον,
ἀλλ' ὅστις ἄδολον γνησίαν τ' ἔχων φύσιν
εἶναι δίκαιος κοῦ δοκεῖν εἶναι θέλει.

“L'uomo giusto non è colui che non fa torto a nessuno, bensì colui che, pur potendone fare, non ne prova l'impulso²²⁰, e non lo è chi si astiene dal prender

²²⁰ Molto simile la massima democritea (68 B 62 D.-K.): “il bene non consiste nel non fare torti, ma nel non desiderare neppure di farne”.

possesso di piccole cose, bensì chi resiste alla tentazione di metter le mani su cose di grande valore pur potendo impadronirsene e fruire di un potere non soggetto a sanzioni; e non lo è chi si limita a preoccuparsi di tutto questo, ma chi, dotato di indole onesta e schietta, vuol essere, non apparire, giusto”

Il frammento del *Palamede* filemoneo potrebbe inquadrarsi bene dunque in una trama dove la parodia del mito, magari proprio del dramma euripideo, e delle stesse enfatiche esaltazioni della vera δικαιοσύνη tipiche del *Palamede* tragico, si realizzava in una riduzione borghese del mito stesso, secondo i canoni tipici della parodia mitologica nella commedia del IV secolo. Non pare perciò da escludersi un *Palamede* comico, riproduzione parodica di qualche modello tragico, incentrato sulla tematica dell'uomo giusto, o perlomeno proclamato tale²²¹, di fronte ad un capzioso processo.

In ogni caso, bisogna considerare l'atteggiamento del poeta nei confronti della παρατραγωδία in generale, come si ricostruisce dai frammenti: accanto a un modulo estremamente tradizionale di parodia tragica, come quello che si riscontra nel fr. 82 (vv. 1-2), se ne ritrova uno più evoluto nel fr. 102, dove il riferimento al mito di Niobe, e quasi certamente alla famosa tragedia che la vedeva protagonista, sarà stato utilizzato per un effetto parodico più fine e più contestualizzato rispetto alle vicende del personaggio che pronunciava quei versi.

²²¹ Ci sono indizi di una caratterizzazione comica, e non proprio positiva, di Palamede in Anassandride, fr. 10 K.-A.: καίτοι πολλοί γε πονοῦμεν, / τὸν ἀσύμβολον εὔρε γέλοια λέγειν Ῥαδάμανθος καὶ Παλαμῆδης (“anche se ci sforziamo in molti, non si trova un ospite che dica cose divertenti, Radamanto e Palamede”), tramandato da Ateneo XIV, 614 c; altri si trovano in Arist. Rh. III 12, 1413 b («οὗτός ἐστιν ὁ κλέψας ὑμῶν, οὗτός ἐστιν ὁ ἐξαπατήσας, οὗτος ὁ τὸ ἔσχατον προδοῦναι ἐπιχειρήσας». Οἷον καὶ Φιλήμων ὁ ὑποκριτῆς ἐποίει ἔν τε τῇ Ῥαδάμανθου γερωντομανίᾳ, ὅτε λέγει « Ῥαδάμανθος καὶ Παλαμῆδης» - “costui è l'uomo che vi ha derubato, costui è quello che vi ha ingannato, costui è quello che infine cercò di tradirvi. Così faceva anche l'attore Filemone nella *Gerontomania* di Anassandride, quando ripete i nomi di Radamanto e di Palamede”), dove, a quanto pare, viene inserito tra i possibili “protoparassiti”.

Ma andiamo per ordine e vediamo innanzitutto il fr. 82²²²:

Στρατιώτης (fr. 82 Filemone) vv. 1-26

ὡς ἴμερός μ' ὑπῆλθε γῆι τε κούρανῶι
λέξαι μολόντι τοῦψον ὡς ἐσκεύασα.
νῆ τὴν Ἀθηνᾶν ἠδύ γ' ἔστ' εὐήμερεῖν
ἐν ἄπασιν. ἰχθὺς ἀπαλὸς οἶος γέγονέ μοι,
οἶον παρατέθεικ', οὐ πεφαρμακευμένον
τυροῖσιν οὐδ' ἄνωθεν ἐξηνθισμένον,
ἄλλ' οἶος ἦν ζῶν, κώπτὸς ὄν τοιοῦτος ἦν·
οὕτως ἀπαλὸν ἔδωκα καὶ πρᾶον τὸ πῦρ
ὀπτῶν τὸν ἰχθύν. Οὐδὲ πιστευθήσομαι·
ὁμοιον ἐγένετ', ὄρνις ὀπότεν ἀρπάση
τοῦ καταπιεῖν μεῖζόν τι· περιτρέχει κύκλω
τηροῦσα τοῦτο, καταπιεῖν δ' ἐσπούδακεν,
ἕτεραι διώκουσιν δὲ ταύτην· ταύτῳ ἦν.
τὴν ἠδονὴν ὁ πρῶτος αὐτῶν καταμαθὼν
τῆς λοπάδος ἀνεπήδησε κᾶφευγεν κύκλω
τὴν λοπάδ' ἔχων, ἄλλοι δ' ἐδίωκον κατὰ πόδας.
ἐξῆν ὀλολύζειν· οἱ μὲν ἤρπασάν τι γάρ,
οἱ δ' οὐδέν, οἱ δὲ πάντα. Καίτοι παρέλαβον
ἰχθῦς ποταμίους ἐσθίοντας βόρβορον·
εἰ δ' ἔλαβον ἄρτι σκάρων, ἢ κ τῆς Ἀττικῆς
γλαυκίσκον, ᾧ Ζεῦ σῶτερ, ἢ ξ Ἄργους κάπρον,
ἢ κ τῆς Σικυῶνος τῆς φίλης ὄν τοῖς θεοῖς
φέρει Ποσειδῶν γόγγρον εἰς τὸν οὐρανόν,
ἅπαντες οἱ φαγόντες ἐγένοντ' ἄν θεοί.

²²² Meineke ritiene probabile la congettura di Schweighaeuser, il quale sostiene che tutto questo frammento, e per di più la stessa commedia scritta col nome di Στρατιώτου, debba essere attribuita non a Filemone padre, ma al figlio; il sospetto nasce in vista dell'egloga di Filemone minore presso Ateneo (VII, p. 291 D, fr. 1), dove si trova lo stesso μάγειρον occupato nell'arrostire quegli stessi pesci. Anche Bergk (Gr. Lit. IV, p. 189) si trova d'accordo con questa ipotesi.

ἀθανασίαν εὔρηκα· τοὺς ἤδη νεκρούς,
ὅταν <μόνον> ὀσφρανθῶσι, ποιῶ ζῆν πάλιν

“Quale brama si è insinuata in me di venire a narrare alla terra e al cielo il manicaretto come l’ho preparato. Sì, per Atena, è proprio dolce riuscire in tutto. Il pesce come mi è venuto tenero, come l’ho servito, non truccato con formaggi, né improfumato da sopra, ma quale era da vivo, tale era anche cotto; così tenue e mite era il fuoco che diedi nel cuocere il pesce. E non mi si crederà: era come quando una gallina afferra qualcosa di troppo grande da inghiottire: corre in tondo, cercando di tenersela, e si impegna ad inghiottirla, mentre le altre la inseguono; era lo stesso. Il primo di loro, avendo avuto sentore della piacevolezza della padella, balzò su e se ne scappava in tondo, portandosi la padella, mentre gli altri lo inseguivano alle calcagna. Si poteva lanciare il grido di giubilo: alcuni ne avevano afferrato un po’ infatti, altri nulla, altri tutto. Eppure avevo preso pesci di fiume che mangiano melma; se avessi preso poco fa uno scaro o un glaucisco dell’Attica, Zeus salvatore, o un capro di Argo o un gongro dell’amica Sicione, di quelli che Poseidone porta in cielo agli dei, tutti coloro che ne avessero mangiato sarebbero diventati dei. Ho scoperto l’immortalità: quelli ormai morti, appena sentono l’odore, li faccio vivere di nuovo”.

Prima di analizzare meglio il passo della commedia filemonea, si nota che i primi passi che ci vengono incontro per la parodia tragica sono i seguenti:

Eur. Med. 57-58: (Τροφός). ὥσθ’ ἴμερός μ’ ὑπῆλθε γῆι τε κούρανῶι
λέξαι μολούσῃ δεῦρο δεσποίνης τύχας

“Che ho sentito la necessità di uscire fuori, di urlare al cielo e alla terra le disgrazie della mia padrona”

TrGF adesp. 650, 5: ἕμερός μ' ὑπῆλθε

(“ho sentito la necessità”)

Teogn. fr. 1, 9-10: πεφιλοσόφηκας γῆι τε κούρανῶι λαλῶν,

οἷς οὐθέν ἐστιν ἐπιμελὲς τῶν σῶν λόγων

(“fai il filosofo chiacchierando con la terra e il cielo, ai quali
nulla importa dei tuoi discorsi”)

Come indica esplicitamente il nostro testimone, Ateneo²²³, è qui presente un monologo di un μάγειρος (spesso presente in Plauto e prima descritto nel *Mercator*), che, sebbene più ridotto rispetto ad alcuni “assoli” dei cuochi della μέση, è come se ponesse per un attimo il personaggio nel ruolo di una *lirysche Primadonna*²²⁴. Il monologo si apre, come detto, con un classico esempio di *paratragedia*, che ricorda gli stilemi tipici del linguaggio del cuoco negli autori della commedia di mezzo. E vengono apertamente parodiati, appunto, i vv. 57-58 della *Medea* di Euripide, di quando la nutrice giustifica al pedagogo la sua presenza solitaria sulle porte della casa. Questo dell’apostrofe a divinità e ad entità cosmiche nell’ambito di monodie e monologhi è un tratto caratteristico (e altamente patetico) della tragedia euripidea²²⁵, facile a prestarsi alla parodia comica, come si vede anche in Teogneto e forse anche nell’ Ἐμπορος di

²²³ Ath. VII 288 c: Φιλῆμων δὲ τῆς κωμωδίας ὁ ποιητὴς καὶ αὐτὸς μνημονεύων τῶν ἐν Σικυῶνι διαφόρων γόγγρων ποιεῖ τινὰ μάγειρον ἐπὶ τέχνῃ τῇ ἑαυτοῦ σεμνυνόμενον καὶ λέγοντα ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ Στρατιώτῃ τάδε· ὥς - πάλιν (“Filemone, poeta della commedia, nomina anche lui gli straordinari gronghi di Sicione, portando in scena un cuoco che si vanta della sua arte. Questo è quel che dice il cuoco nella commedia intitolata ‘Il soldato’: che desiderio m’ha preso di venire qui...”).

²²⁴ Bruzzese, Studi su Filemone comico, p. 207.

²²⁵ Cfr. Hec. 334-335: ὦ θυγάτερ, οὐμοὶ μὲν λόγοι πρὸς αἰθέρα / φροῦδοι μάτην ριπέντες ἀμφὶ σοῦ φόνου (“o figlia, i miei ragionamenti sul tuo assassinio sono sprecati, gettati al vento”); IT 42-43: Ἄ καινὰ δ’ ἤκει νύξ φέρουσα φάσματα, / λέξω πρὸς αἰθέρ, εἴ τι δὴ τόδ’ ἔστ’ ἄκος (“le strane visioni che la notte mi ha portato le dirò al vento, se questo è un conforto”); Hel. 59: οὐκ ἤλθον, ἵνα μὴ λέκτρ’ ὑποστρώσω τινί (“non andai, per non sottostare a nessuno”); fr. 114 Kn. dell’Andromeda: ὦ νύξ ἱερά, / ὥς μακρὸν ἵππευμα διώκεις / ἀστεροειδέα νῶτα διφρεῦος - / σ’ αἰθέρος ἱεῖρας / τοῦ σεμνοτάτου δι’ Ὀλύμπου / (HXΩ) δι’ Ὀλύμπου (“o sacra notte, che lungo percorso compi sul tuo carro, guida il carro su superfici stellate – del tuo sacro vento, molto venerabile presso l’Olimpo, presso l’Olimpo”).

Filemone, se all'originale vanno attribuite le parole di Carino nel prologo del *Mercator*, vv. 3-7:

Non ego item facio ut alios in comoediis
<vi> vidi Amoris facere, qui aut Nocti aut Di
aut Soli aut Lunae miserias narrant suas:
quos pol ego credo humanas querimonias
non tanti facere, quid velint, quid non velint.

“Perché io non voglio fare come tanti innamorati che ho visti nelle commedie confidare le proprie tribolazioni alla Notte, al Giorno, al Sole, alla Luna; i quali poi, come mi figuro, se ne fanno un baffo di tutti i piagnistei umani e di ciò che gli innamorati vorrebbero e di ciò che non vorrebbero”

La parodia dei primi versi del frammento di Filemone è totalmente svincolata dal contesto drammatico e da quello psicologico dei personaggi. Anche dal punto di vista formale si nota il carattere fortemente tradizionale della parodia, ottenuta attraverso la semplice sostituzione dell' ὅστε euripideo con un ὡς (che fa presupporre appunto il monologo d'entrata del cuoco), il cambio di genere necessario tra μολούση e μολόντι, e infine lo spassoso ma convenzionale cambiamento dell'ultima parte del verso, subito dopo la cesura pentemimere, che spingeva ad una comica pausa. Il cuoco entra dunque in scena con questa parodia euripidea dalla forte presa sul pubblico e l'attore in particolare doveva dar prova anche di una certa capacità istrionica nell'attacco, tale da valorizzare comunque lo stile tragico e l'improvvisa deformazione comica, anche per chi tra gli spettatori non dovesse rendersi conto del richiamo alla *Medea*. Non si è molto sicuri se questo sia un *Auftrittsmonolog*, un monologo d'entrata, oppure ci sia un altro personaggio in scena (*Zutrittsmonolog*). Tale stilema era utilizzato ampiamente da Menandro. Vista la battuta che ricopre i due versi è però lecito ipotizzare che il cuoco si rivolgesse

piuttosto agli spettatori: è un elemento tradizionale del genere comico, che comporta la rottura dell'illusione scenica, ancora presente in Menandro, il quale lo usava comunque con equilibrio. Insomma, nel frammento di Filemone non c'è nessuna volontà di operare una caratterizzazione psicologica attraverso il coinvolgimento delle entità cosmiche, ma esse al contrario vengono citate per attivare, con la parodia del modello tragico, un dialogo con gli spettatori: è un procedimento che, per quanto riguarda la rottura dell'illusione scenica, è più vicino alla scena d'apertura del *Mercator* che, per esempio, a quella del *Misoumenos* menandro. Nel prologo della commedia plautina la citazione delle entità naturali come "spettatori rifiutati" serve proprio per la rottura dell'illusione scenica e per consentire a Carino, che è personaggio fortemente coinvolto nella pièce, di annullare la tensione tra polo soggettivo e polo oggettivo della narrazione.

Analizzando meglio il contenuto del frammento, si può notare come Filemone, all'interno di un sostanziale rispetto della tradizione, produca tuttavia variazioni di non poco conto, alcune delle quali avranno fortuna in autori successivi, come deve essere accaduto per la ripresa parodica dell'apostrofe alla terra e al cielo, riecheggiata dal più tardo Teogneto. Il più importante e vivace elemento di carattere tradizionale che si può individuare nel frammento di Filemone è l'allusione al "gongro dell'amica Sicione che Poseidone porta in cielo agli dei" (vv. 22-23). Il *topos* di Poseidone fornitore di pesci pregiati per gli dei è già utilizzato da Epicarmo nel suo Ἡβας γάμος, mentre l'assimilazione tra cuochi e divinità marine è frequente sia nella commedia di mezzo che in quella nuova (si pensi ad Anassandride e Anassila, i quali hanno un Νηρέύς). E l'associazione parodica tra cibi umani e dei era presente anche nell'epica gastronomica del IV sec. a.C. e si ritrova originalmente variata in Difilo (Ἐμπορος, fr. 32), dove un personaggio, non sappiamo se fosse un cuoco, afferma di non aver mai comperato pesci più cari e si rivolge a

Poseidone, dichiarando che questo sarebbe diventato il più ricco tra gli dei, se avesse preso solo la decima di ogni parte ogni giorno del prezzo pagato da lui. Ma il cuoco di Filemone non è un cuoco come tutti gli altri e ha cotto al naturale “pesci di fiume, che mangiano fango”. L’enumerazione dei pesci pregiati con i loro luoghi di provenienza e con il *Witz* finale di Poseidone che porta il gongro agli dei è un virtuosismo dell’assolo del cuoco e valorizza la sua inedita miracolosità: e questa è resa più grande dal fatto che lui ha ottenuto effetti mirabili con pesci di fiume; se avesse preso pesci pregiati, dunque, li avrebbe resi immortali come gli dei. Egli ha trovato perciò un εὔρημα superiore a tutti: l’immortalità! Tale trovata filemonea, un *unicum* nella tradizione comica, doveva però aver fatto breccia nei poeti successivi. Un’eco è nello *Pseudolus* di Plauto²²⁶, dove il cuoco dichiara:

Nam vel ducenos annos poterunt vivere
meas qui essitabunt escas quas condivero.

“Chi mangia le vivande preparate da me può vivere anche duecento anni”

E la miracolosa capacità di trasformazione grazie al cibo, vantata dal cuoco di Filemone, è stata accostata da alcuni²²⁷ ai grandi ringiovanimenti dei finali delle commedie di Aristofane (*Cavalieri*, *Pace*) e ai frammenti utopici dell’ ἀρχαία con la loro festosa e liberatoria esaltazione fantastica. Dunque una sorta di tratto in comune degli esaltati discorsi dei μάγειροι in commedia. In questo contesto rientrerebbe anche l’ ὀλολύζειν del v. 17: un grido di gioia rituale, legato in particolare alle donne e ai culti orgiastici e dionisiaci, ma anche momento culminante dei sacrifici. Esso ricorre per esempio con particolare insistenza nell’*Oresteia* di Eschilo²²⁸ e si ritrova nei *Cavalieri*, negli *Uccelli* e nella *Pace* di

²²⁶ Pseud. 829-830.

²²⁷ Cfr. Wilkins 2000, pp. 387-391.

²²⁸ Cfr. Ag. 28: ὀλολύγμὸν εὐφημοῦντα τῆιδε λαμπάδι (“festoso grido levi alto per questa face”); 587: ἀνωλόλυξα μὲν πάλαι χαρᾶς ὕπο (“alto già gridai per la gioia”); Ch. 386: ἐφουμνήσαι

Aristofane²²⁹, proprio in contesti dove appare chiaro lo stravolgimento comico del valore religioso e culturale del grido. Se si pensa che il μάγειρος è originariamente l'agente principale del sacrificio e probabilmente l'antica divinità di questo suo ufficio gli conferisce in prima istanza il prestigio di cui si vanta in commedia, sarà evidente quanto il cuoco filemoneo abbia di questo banchetto una percezione quasi rituale e divina, deformata ovviamente secondo i canoni tradizionali (quasi aristofanei) del genere comico.

Come detto, accanto al fr. 82, modulo tradizionale di parodia tragica, c'è quello, più evoluto, del **fr. 102**:

ἐγὼ λίθον μὲν τὴν Νιόβην, μὰ τοὺς θεούς,
οὐδέποτε' ἐπέισθην, οὐδὲ νῦν πεισθήσομαι
ὡς τοῦτ' ἐγένετ' ἄνθρωπος· ὑπὸ δὲ τῶν κακῶν
τῶν συμπεσόντων τοῦ τε συμβάντος πάθους
οὐδὲν λαλῆσαι δυναμένη πρὸς οὐδένα
προσηγορεύθη διὰ τὸ μὴ φωνεῖν λίθος.

“Io non ho mai creduto Niobe una pietra, per gli dei, né crederò ora che un essere umano lo sia diventato: ma, non riuscendo in alcun modo a parlare con alcuno a causa delle sventure che le erano capitate e del dolore conseguente, fu chiamata pietra perché non emetteva suono”.

Qui non solo viene rievocato un evento mitico popolare, come la pietrificazione di Niobe, ma molto probabilmente si fa riferimento ad una particolare versione tragica del mito stesso. È verosimile che proprio nella *Niobe* di Eschilo – ed in maniera originale – il dato tradizionale della pietrificazione venisse in qualche

γένοιτό μοι πευκάεντ' ὀλολυγμὸν ἄνδρὸς (“alto ululato mi sia dato levare con gioia sull'eroe”); Eu. 1043: ὀλολύξατε νῦν ἐπὶ μολπαῖς (“fra le danze ora acclamate”).

²²⁹ Cav. 1327: ἀλλ' ὀλολύξατε φαινομέναισιν ταῖς ἀρχαίαισιν Ἀθῆναι (“lanciate un evviva allo schiudersi di Atene, l'antichissima”); Av. 222: θεῖα μακάρων ὀλολυγή (“il lamento divino dei beati”); 783: τ' ἐπωλόλυξαν (“innalzarono [un grido]”); Pac. 97: μηδὲν γρύζειν, μήδ' ὀλολύζειν (“non parlare a caso, né esultare”).

modo sostituito e simboleggiato dalla trovata drammatica dell'ostinato silenzio dell'eroina nel corso della tragedia. L'afasia di Niobe nel dramma di Eschilo è del resto ricondotta all'eccesso di dolore, come fa il personaggio filemoneo, negli scolii al *Prometeo*²³⁰. Si tratta dunque di una riutilizzazione del materiale tragico che costituiva il patrimonio culturale comune degli Ateniesi e quindi anche dei personaggi delle commedie stesse²³¹. Il modo in cui il mito di Niobe è presentato ricorda da vicino la citazione di Neleo e Pelia fatta da Sirisco, nella scena che dà il titolo agli *Epitrepontes* menandrei²³² o quella di Danae fatta da Demea nella *Samia*²³³. Sebbene manchi qui il riferimento esplicito alle rappresentazioni tragiche, si ritrova tuttavia un'opinione sul mito che con sufficiente certezza pare derivata da un trattamento tragico, nonché lo stesso tono oscillante tra il tragico e il comico, che fa pensare ad una profonda integrazione dello spunto di carattere elevato nel contesto comico (trama e personaggi): si considerino l'anafora e il parallelismo al v. 2, l'accumulo e il chiasmo ai vv. 3-4, la *Ringkomposition* tra il v. 1 e il v. 6 (λίθον ... λίθος), il generale rispetto delle norme del trimetro tragico da una parte, ma anche dall'altra l'anapesto in quarta sede e l'interiezione μὰ τοὺς θεούς al v. 1, il costruito un po' duro all'inizio del v. 3, il colloquiale λαλῆσαι al v. 5. Forse si può pensare ad una scena di confronto tra due personaggi, dove gli spunti mitico-tragici potessero servire a una "bonaria presa in giro" di uno dei due,

²³⁰ Sch. Prom. ad vv. 436-437, ed. Herington pp. 138-139: διὰ συμφοράν, διὰ τὴν ὑπερβάλλουσαν λύπην ("per la disgrazia, per l'eccessivo dolore").

²³¹ Una reminiscenza della Niobe eschilea si trova anche in Menandro, Asp. 423-424: Πόσειδον καὶ θεοί, δεινοῦ πάθους. / οὐκ ἔστιν οὐδὲν δεινὸν ὧδ' εἰπεῖν ἔπος οὐδὲ πάθος ("per Poseidone, che male terribile! Così tremenda non c'è altra parola, non c'è altra sventura").

²³² Epitr. 326-333: τίς οἶδεν εἰ καὶ τοῦτον ἐνέχυρον λαβὼν / τότε τις παρ' αὐτοῦ τῶν παρόντων ἀπέβαλεν / ἕτερος; κυβεύων τυχὸν ἴσως εἰς συμβολὰς / ὑπόθημ' ἔδωκε', ἢ συντιθέμενος περὶ τίνος / περιείχετ', εἴτ' ἔδωκεν ἕτερα μυρία / ἐν τοῖς πότοις τοιαῦτα γίνεσθαι φιλεῖ. / πρὶν εἰδέναι δὲ τὸν ἀδικοῦντ' οὐ βούλομαι / ζητεῖν ἐκείνην οὐδὲ μηνύειν ἐγὼ / τοιοῦτον οὐδέεν ("chissà se l'anello non l'ha preso un altro che magari l'aveva avuto in pegno da lui. Può darsi che l'abbia giocato a dadi, o messo in palio e perduto in una scommessa. Nei banchetti fatti come questi ne capitano a migliaia. Prima di sapere chi è stato non voglio cercarla, né dire niente").

²³³ Sam. 589-591: οὐκ ἀκήκοας λεγόντων, εἰπέ μοι, Νικήρατε, / τῶν τραγωδῶν ὡς γενόμενος χρυσὸς ὁ Ζεὺς ἐρρύη / διὰ τέγους καθειργμένην τε παῖδ' ἐμοίχευσέν ποτε; ("non hai mai sentito dire che Zeus si è trasformato in una pioggia d'oro per entrare dal tetto e sedurre una ragazza prigioniera?").

come nella *Samia*, o ad una vera e propria scena di inganno, dove gli stessi spunti fossero utilizzati per sviare un personaggio, come, ad esempio, nella famosissima scena collocata alla fine dell'atto secondo della *Mostellaria* plautina²³⁴, benché qui il motivo non sia mitico-tragico, ma rappresentato dall'espedito del fantasma.

L'alternanza fra tragico e comico nei luoghi in cui lo stile raggiunge il grado dell'"alta dizione" è un tratto frequente in Menandro, riscontrabile in quasi tutte le commedie meglio conservate, e non sempre si può parlare di parodia tragica vera e propria, poiché spesso ci si trova in situazioni serie e in punti nodali dell'evoluzione drammatica, come nelle scene di riconoscimento. Il fine di parodiare l'ipotesto tragico in quanto tale, citato o alluso ora più esplicitamente ora in modo più vago, può in genere considerarsi secondario o addirittura irrilevante.

Pur essendo il frammento di Filemone isolato dal contesto originario, si può supporre la stessa modalità di integrazione del tema o stilema tragico all'interno della vicenda che si ritrova in Menandro; nondimeno il compiacimento retorico e l'estenuazione del tema sembrano finalizzati a produrre una più palese ridicolizzazione di qualche personaggio o una più caricata situazione scenica; apparterrebbero dunque a quello che pare anche da altri riscontri il modo di far commedia di Filemone: non tanto più tradizionale forse ma in questo caso certamente peculiare, rispetto al nitore, alla perspicuità, alla verisimiglianza psicologica e alla sinteticità della tessitura menandrea. L'allusione, più o meno parodica, alla tragedia nel contesto delle trame "borghesi" sembra indirizzata a produrre più salaci e immediati effetti comici in sé. La peculiarità di Filemone in questo campo può essere comprovata anche dal confronto con Difilo: quest'ultimo, più legato alla tradizione rispetto ai due grandi rivali per quanto riguarda la composizione di vere e proprie commedie mitologiche, sembra talvolta avvicinarsi piuttosto a Menandro che a Filemone per la sinteticità del

²³⁴ Most. vv. 431-531.

riferimento mitico-tragico in contesto “borghese”, ma è al contempo più marcatamente parodico di Menandro nel suo gusto per la citazione scoperta²³⁵. Certo l’assenza del contesto, anche in Difilo come in Filemone, nuoce gravemente all’analisi critica: non si sa per esempio se il sapido gioco del fr. 74 fosse fine a se stesso o servisse ad una più vivace e comica caratterizzazione di un importante elemento dell’intreccio, o a che cosa dovesse preludere la citazione del fr. 29. Sicuramente, però, in Difilo si nota una minore attenzione del linguaggio rispetto a Filemone, con un minore compiacimento nella ricerca di soluzioni espressive originali e, formalmente, una meno audace *paratragedia*. E indirizza sulla stessa strada la presenza, nel corpus filemoneo, di frammenti che chiamano in causa apertamente Euripide²³⁶. Il loro dettato infatti, pur trattandosi di frammenti d’incerta sede, pertanto difficilmente contestualizzabili, fa pensare a commedie come il Φιλευριπίδης di Assionico (IV sec. a.C.) e del contemporaneo Filippide, nelle quali si offriva molto spazio per citazioni “all’antica” come quelle aristofanee e come quelle dell’*Aspis* menandrea, in cui è più forte il carattere parodico-tradizionale.

Da tutto ciò, insomma, si può dedurre che non sono assenti nella commedia nuova forme di parodia tragica, più o meno esplicita: Menandro pare ne abbia ridotto, rispetto ai contemporanei, l’autonomia, mentre Filemone e Difilo hanno continuato la tradizione di comporre veri e propri drammi incentrati sulla parodia mitologica e verisimilmente sulla parodia di una tragedia specifica. Manca purtroppo quasi sempre il contesto di riferimento, attorno alla citazione, che invece è presente in Menandro grazie all’apporto dei papiri; in Filemone, però, forse l’attenzione al linguaggio piuttosto che alle dinamiche sceniche, o la predilezione per una caratterizzazione esasperata e farsesca dei personaggi attraverso la parodia tragica e infine un certo sapore di vera e propria parodia euripidea alla maniera di Aristofane appaiono con maggiore evidenza dai

²³⁵ Cfr. fr. 29, 32, 60, 74.

²³⁶ Cfr. fr. 118 e 153, già visti su.

frammenti. Tale tratto distintivo del commediografo può essere letto come un dato di maggiore tradizionalismo rispetto a Menandro: uno sperimentalismo comico che si esplica più nel linguaggio e nel momento della situazione scenica, alla maniera antica e poi latina, che nell'articolazione della profondità dell'intreccio.

Anche nel *Mercator* plautino, già abbondantemente citato e che, come visto, ha quasi certamente un modello filemoneo, notiamo dei riferimenti espliciti alla tragedia greca. Per esempio, il v. 817 (*Syra*)²³⁷ è da confrontare con alcuni passi euripidei:

Eur. Med. 230-231: πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει
γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν

“Fra tutte le creature dotate di anima e intelligenza, noi donne siamo le più sventurate”.

Eur. Med. 244-245: ἀνὴρ δ', ὅταν τοῖς ἔνδον ἄχθηται ξυνών,
ἔξω μολὼν ἔπαυσε καρδίαν ἄσης

“Un uomo, quando è stanco di starsene in famiglia, esce, evade dalla noia”.

Electr. 1036 ss.: ὅταν δ', ὑπόντος τοῦδ', ἀμαρτάνη πόσις
τᾶνδον παρώσας λέκτρα, μιμεῖσθαι θέλει
γυνὴ τὸν ἄνδρα χᾶτερον κτᾶσθαι φίλον.
Κᾶπειτ' ἐν ἡμῖν ὁ ψόγος λαμπρύνεται,
οἱ δ' αἴτιοι τῶνδ' οὐ κλυοῦσ' ἄνδρες κακῶς.

²³⁷ Merc. 817: *Ecastor lege dura vivont mulieres* (“accidenti, le donne vivono sotto una legge dura”).

“Per questo motivo, quando un marito offende la sposa trascurandola, la donna vuole imitare l’uomo e farsi un amico. Fioriscono le malignità su di noi, ma nessuno critica gli uomini, che hanno la colpa”

Si paragona anche il frammento VII di Nevio “Danaes”²³⁸:

desubito famam tollunt, si quam solam videre in via.

“D’un tratto distruggono la fama, se vedono una che è sola nella via”

Infatti esemplare di Nevio pare sia stata *Danae* di Euripide.

E ancora, *Mercator*, vv. 547 ss.²³⁹, si può confrontare con Fere dell’*Alceste* euripidea²⁴⁰: c’è un tono appena differente. Da una parte e dall’altra, un uomo che non è cattivo si giustifica di un egoismo che i suoi principi condanneranno e chiama alla riscossa altri principi presi dal basso, tra gli appetiti vitali, e le loro esigenze basilari. Ma entrambi insisterebbero meno sul loro buon diritto se fossero sicuri che queste esigenze fossero legittime. Il loro codice morale non lo riconosce. Ai versi successivi²⁴¹ c’è un contrappunto tragico particolarmente

²³⁸ TrGF Ribbeck.

²³⁹ Merc. 547 ss.: *Breve iam relicuom vitae spatiumst; quin ego / voluptate, vino et amore delectavero. / Nam hanc se bene habere aetatem nimios aequius. / Adulescens quom sis, tum quom est sanguis integer, / rei tuae quaerundae convenit operam dare. / Demum igitur, quom sis iam senex, tum in otium / te conloces, dum potes ames: id iam lucrumbst / quod vivis* (“ormai mi resta poca vita e perciò voglio godermela in sollazzi, vino ed amore. Perché, via, alla mia età è più che giusto pensare a godersela. Quando uno è giovane, quando ha il sangue intatto nelle vene, è il tempo di darsi da fare per raccapezzare un po’ di roba. Ma poi, invecchiando, viene il momento di mettersi a riposo e di fare all’amore finché è possibile: a quest’età il fatto d’essere vivo è già un guadagno”).

²⁴⁰ Alc. 692-693: *Ἦ μὴν πολὺν γε τὸν κάτω λογίζομαι / χρόνον, τὸ δὲ ζῆν μικρόν, ἀλλ’ ὅμως γλυκὺ* (“certo, lo so che il tempo da trascorrere sotto terra è lungo, mentre la vita è breve: ma è bella lo stesso”); 712: *Ψυχῆ μιᾶ ζῆν, οὐ δυοῖν, ὀφείλομεν* (“viviamo una volta sola”); 722: *Φίλον τὸ φέγγος τοῦτο τοῦ θεοῦ, φίλον* (“soave è la luce del giorno, dono divino”).

²⁴¹ Merc. 588 ss.: *Sumne ego homo miser, qui nusquam bene queo quiescere? / Si domi sum, foris est animus; sin foris sum, animo domist. / Ita mihi in pectore atque in corde facit amor incendium; / ni ex oculis lacrumae defendant, iam ardeat, credo, caput. [...] ubi ego sum? Hicine an apud mortuos? [...] Nullus quem despondeam. Loquere porro aliam malam rem [...] Quia enim me adflctat amor. [...] Hoc mihi certissimum est. / Eo domum, patrem atque matrem ut meos salutem; postea / clam patrem patria hac effugiam aut aliquid capiam consili* (“non è vero che sono un perfetto disgraziato, che non sa trovare requie in nessun posto? Se sono a casa, la mia mente è fuori; se sono fuori, ho la testa a casa. Ecco il gran fuoco che l’amore ha attizzato nel mio petto e nel mio cuore! Mi fuma la testa: se

marcato di Carino, deciso ad espatriare: è giù di morale e la sua profonda tristezza non ha niente in comune con le esagerazioni degli amorosi tenuti a bada. La sua avventura finirà bene, come si addice a una commedia. Plauto non ha inteso scrivere qui una tragedia. Se ha dato degli accenti commoventi a Carino, di una tale dignità che si crede intendere Oreste, bandito, che dice addio alla sua patria, è stato certamente con l'idea che il pubblico intendesse la parodia e se ne rallegrasse.

Ulteriore cenno è alla *Mostellaria*, commedia d'intrigo (come il *Miles Gloriosus*), modello difileo. Ai vv. 1114-1115²⁴², Tranione si rimette alla protezione degli dei, ma non per assumere l'umile postura del supplice, al contrario per presiedere il dibattito. Teopropide l'attacca con minacce improntate alla migliore tradizione tragica.

Prima di terminare questo capitolo, è doveroso citare alcuni altri frammenti di Difilo che, come i precedenti di Filemone, s'inseriscono nell'ambito della parodia tragica, o almeno così lasciano supporre, data la maggiore frammentarietà del loro stato. Nell'introduzione si era accennato ad una serie di titoli presenti all'interno della produzione difilea, proprio in questa direzione. Consideriamoli adesso in modo più approfondito.

Nell'edizione dei *Poetae Comici Graeci*, molto preziosa al fine di portare avanti questa trattazione, questi frammenti sono collocati e classificati in ordine alfabetico:

Δαναΐδες (fr. 24)

non ci fossero le lacrime a salvarmela, mi sa che mi si incendierebbe anch'essa. Dove mi trovo? Sono sulla terra o tra i morti? Non ho più animo da perdere. Piuttosto continua a darmi il resto delle brutte notizie... Perché è l'amore che mi sta distruggendo. Sono decisissimo. Ora vado a casa, dico addio a mamma e papà e poi, di nascosto a papà, sparirò dalla circolazione o comunque qualcosa deciderò").

²⁴² (Th.) *Iam iubeo ignem et sarnem <arae>, carnifex, circumdari.* / (Tr.) *Ne faxis; nam elixus esse quam assus soleo suavior* ("ed io darò l'ordine di circondare l'altare di legna e di darti fuoco, pezzo di boia. No, non farlo: sono più saporito lessa che arrostito").

Purtroppo ci resta solo una singola parola, γάργαλος (“solletico, eccitazione”)²⁴³, ma sicuramente un titolo uguale a questa commedia l’aveva scritto Aristofane, fr. 256:

Δαναίδες

Μαρτύρομαι δὲ Ζηνὸς ἔρκειου χύτρας,
μεθ’ ὧν ὁ βωμὸς οὗτος ἰδρύθη ποτέ.

...

“Invoco a testimoni le pentole di Zeus protettore della famiglia, con le quali un tempo questo altare è stato santificato”

Ἑρακλῆς (fr. 45)

ἐμὲ μὲν οὐχ ὀρᾶις πεπωκότα
ἤδη τ’ ἀκροθώρακ’ ὄντα καὶ θυμούμενον,
τονδὶ δὲ ναστὸν Ἀστ<ερ>ίωνος μείζονα
ἤδη σχεδὸν δωδέκατον ἡριστηκότα;

“Non vedi che ho bevuto e che ormai sono ubriaco e fuori di me e che questa schiacciata più grossa di Asterione²⁴⁴ è già press’a poco la dodicesima che ingurgito?”

Il confronto è, al v. 3, con Aristofane, Av. 567:

ἦν δ’ Ἑρακλέει θύη τι, λάρω ναστουὺς θύειν μελιτοῦντας·

(“se sacrifica ad Eracle, sacrifici al Gabbiano, che è ingordo, delle brioches col miele”)

²⁴³ Erot. γ 9, cfr. Aristofane fr. 181 (Γηρυτάδης): *περίθεσιν* (“l’indossare”).

²⁴⁴ È incerto se si tratti di Asterione, figlio di *Anax*, di cui Pausania (*I* 35, 6: *Ἀστερίου τὴν ἑτέραν ὀνομάζουσι καὶ τὸν Ἀστέριον ἐν αὐτῇ ταφῆναι λέγουσιν, εἶναι δὲ Ἀστέριον μὲν Ἄνακτος, Ἄνακτα δὲ Γῆς παῖδα*) racconta che sarebbe stato un gigante lungo quasi cinque metri e che avrebbe dato il nome a un isolotto presso Lade, dove era stato sepolto, oppure del gigante Asterio o *Aster*, ucciso da Atena, in memoria del quale furono istituiti, secondo Aristotele (*fr.* 637 *Rose*: *ὁ τῶν Παναθηναίων ταῦτα γὰρ ... γεγόμενα ἐπὶ τῷ φόνῳ τοῦ Ἀστερίου τοῦ γίγαντος* – “delle Panatenee: queste infatti avvennero per l’uccisione del gigante Asterio”), gli agoni panatenaici.

Θησεύς (fr. 48)

σὲ μὲν καλοῦσι ψωμοκόλαφον δραπέτην

“Dicono che sei un disertore, uno che si fa prendere a schiaffi per un tozzo di pane²⁴⁵”

Come è già accaduto per altri frammenti, questo passo trova riscontro sia nel predecessore Aristofane che nel successivo Plauto. Inoltre è presente un parallelo, a conferma dello stretto legame della parodia con la tragedia, di Sofocle, fr. 63 Ribbeck: δραπέτης ἀνὴρ

(“uomo disertore”)

Aristofane, Ach. 1187: ἀνίσταταί τε καὶ ξυναντᾶ δραπέταις

(“si alza e si scontra con i disertori”)

Aristofane, Av. 760: εἶ δὲ τυγχάνει τις ὑμῶν δραπέτης ἐστιγμένος

(“uno di voi è per caso un servo fuggito, lo bollano”)

Plauto, Curc. 290: *constant, conferunt sermones inter sese* drapetae

(“e si fermano e attaccano discorso, pezzi di schiavi fuggitivi”)

Λήμνιοι (fr. 53)

οὔτοι δεδειπνήκασιν· ὁ δὲ τάλας ἐγὼ

κεστρεὺς ἄν εἶην ἔνεκα νηστείας ἄκρας

²⁴⁵ Il termine ψωμοκόλαφος (da ψωμός, “boccone”, e κόλαφος, “schiaffo”) è un hapax che varia il più corrente ψωμοκόλαξ (cfr. Filemone, fr. 7: ψωμοκόλαξ δ’ ἔσθ’ οὔτος – “costui fa l’adulatore per un tozzo di pane”).

“Loro hanno cenato, ma io, povero me, per l’estremo digiuno potrei essere un muggine²⁴⁶”

Ancora Aristofane ci viene incontro per aver scritto lo stesso titolo, fr. 372:

Λήμνιοι

Λῆμνος κυάμους τρέφουσα τακερούς καὶ καλοὺς.

...

“Lemno, fonte di tenere e belle fave”

Πελιάδες (fr. 64)

(A.) τὸ δειπνάριον ἀνθηρὸν ἦν, γλαφυρὸν σφόδρα·
φακῆς κατ’ ἄνδρα τρυβλίον μεστὸν μέγα.

(B.) †πρώτιστον† οὐκ ἀνθηρόν.

(A.) ἐπὶ ταύτῃ φέρων
εἰς τὸ μέσον ἐπεχόρευσε σαπέρδης μέγας

(B.) ὑπό τι δυσώδης οὗτος †ηρος ἀνθίαν
ὄν πολλὰ ταῖς κίχλαις ἤδη λέγει†

“Il pranzetto era splendido, molto raffinato: una grande scodella a testa colma di zuppa di lenticchie. Un primo non certo splendido. Poi entrò avanzando a ritmo di danza verso il mezzo della sala un grosso pesce persico. Questo è un po’ maleodorante [...] lo sciarrano [...] i labri²⁴⁷”

Il v. 2 si può confrontare col fr. 136 di Aristofane:

²⁴⁶ Il muggine viene spesso addotto come esempio di digiunatore e Ateneo (VII, 307 c) ricorda il proverbio κεστρεὺς νηστεύει (“il muggine digiuna”), usato per indicare coloro che erano troppo onesti per arricchirsi.

²⁴⁷ Quest’ultima parte è molto corrotta ed è molto difficile indovinare il giro della frase, ma probabilmente doveva scattare un gioco verbale fra ἀνθηρόν e ἀνθίας.

ἀθάρης ἀνακαλύψασα μεστὸν τρύβλιον

(“avendo scoperto una scodella piena di polenta”)

Il v. 5 richiama ancora Aristofane, Vesp. 1290:

ταῦτα κατιδὼν ὑπό τι μικρὸν ἐπιθήκισα·

(“me ne accorsi, e cominciai a muovergli la coda”)

Euripide scrisse una tragedia dallo stesso titolo, presente presumibilmente nella sua trilogia d'esordio (455 a.C.), trattando tale argomento: si narra che Medea convinse le figlie dell'usurpatore Pelia a bollire in un calderone il loro padre per ringiovanirlo.

La paratragedia e le donne

In questo capitolo, prima di procedere alla specifica disamina dei casi di paratragedia legati ai personaggi femminili, o meglio, alle eroine del mito, bisognerà fare un breve cenno agli albori di questa pratica e alle sue cause. E ciò si attua partendo proprio dalla tragedia, e in particolare da Euripide: quest'ultimo si stacca dagli altri due grandi poeti, Eschilo e Sofocle, i quali certo avevano elaborato nei loro drammi eroine a tutto tondo (si pensi a Clitemestra e Antigone), con una rivisitazione delle possibilità offerte dall'*epos*; tuttavia Euripide ha il "merito" di aver creato i grandi paradigmi femminili, tali perché appunto in seguito saranno ripresi più volte. Basti citare Medea, Alcesti, Andromeda e Fedra: però le eroine euripidee sono spesso classificate come orditrici di inganni o addirittura identificate in una minaccia mortale. E spesso sono loro associati i veleni, i *pharmaka*. Insomma, ne esce uno spazio "femminile" e una posizione privilegiata, che evidenzia d'altra parte soprattutto il fallimento della "prospettiva al maschile". Quindi si potrebbe parlare di un'attenzione verso i ruoli femminili: attraverso le donne il poeta conferisce alla tragedia la forza e il terrore delle emozioni; ciò, tra le altre cose, ha contribuito a procurargli l'accusa di misoginia. E su tale accusa s'incentrano in particolare le già citate *Tesmoforiazuse*, con le quali Aristofane sperimenta metadrammaticamente la facoltà di realizzare una commedia fondata sulle stesse scelte della tragedia. Al centro della paratragedia aristofanea c'è Euripide e quindi la sua "eroina", come la migliore sintesi delle emozioni del tragico. E le donne, soprattutto grazie all'eredità euripidea, divengono la chiave privilegiata dei meccanismi del *paratragoedare*. A partire da Aristofane, dunque, si assiste ad un vero e proprio esercizio letterario sulle donne da tragedia. Nella commedia di mezzo, a cui come è stato già detto era particolarmente cara la parodia mitologica, e poi nella nuova, i più celebri paradigmi femminili sono stati assimilati dalla scrittura comica, tanto da esser divenuti anche oggetto consueto

di semplici paragoni, audaci metafore o calcolate allusioni. Ciò si può fare perché il pubblico possiede gli strumenti necessari per la contestualizzazione delle battute ed ha una buona familiarità col personaggio. E, partendo proprio dal dibattito delle *Tesmofoiazuse*, tra le donne e il κηδεστής, si può scorgere una lunga linea di continuità che, attraverso la μέση e la νέα come canali diffusori, giunge addirittura fino al latino Plauto.

Th. 544-550: (Γυ. Α) ἤτις μόνη τέτληκας

ὑπὲρ ἀνδρὸς ἀντειπεῖν, ὅς ἡμᾶς πολλὰ κακὰ δέδρακεν
ἐπίτηδες εὐρίσκων λόγους, ὅπου γυνὴ πονηρὰ
ἐγένετο, Μελανίππας ποιῶν Φαίδρας τε· Πηνελόπην δὲ
οὐπόποτ' ἐποίησ', ὅτι γυνὴ σώφρων ἔδοξεν εἶναι.
(Κη.) Ἐγὼ γὰρ οἶδα ταῖτιον. Μίαν γὰρ οὐκ ἄν εἴποις
τῶν νῦν γυναικῶν Πηνελόπην, Φαίδρας δ' ἀπαξαπάσας.

“(Donna A) Sei stata l’unica a difendere quell’uomo: che coraggio, più guai non ci poteva procurare! È andato a inventare storie piene di femmine scombinare. Ha fatto le Melanippe e le Fedre: Penelope non l’ha mai trattata, gli pareva una donna seria! (Parente) La ragione la so io: trova oggi una donna, che puoi chiamare Penelope. Fedre, tutte quante!”

A seguire, altro caso esemplare appare essere un frammento di Eubulo (**Crisilla**, fr. 115, vv. 6-15):

ᾧ Ζεῦ πολυτίμητ', εἴτ' ἐγὼ κακῶς ποτε
ἐρῶ γυναικας; νῆ Δί' ἀπολοίμην ἄρα,
πάντων ἄριστον κτημάτων. Εἰ δ' ἐγένετο
κακὴ γυνὴ Μήδεια, Πηνελόπη δέ <γε>
μέγα πρᾶγμα'. ἐρεῖ τις ὡς Κλυταιμνήστρα κακὴ
'Ἄλκηστιν ἀντέθηκα χρηστήν. ἀλλ' ἴσως
Φαίδραν ἐρεῖ κακῶς τις· ἀλλὰ νῆ Δία

χρηστή - τίς ἦν μέντοι; τίς; οἴμοι δαίλαιος,
ταχέως γέ μ' αἰ χρησταὶ γυναῖκες ἐπέλιπον,
τῶν δ' αὖ πονηρῶν ἔτι λέγειν πολλὰς ἔχω.

“O Zeus venerabile, infine una buona volta parlerò male delle donne? Per Zeus, possa io morire allora, è il migliore tra tutti i possessi. Che se una donna malvagia fu Medea, allora Penelope certo bisogna considerarla grandemente. Dirà qualcuno che Clitemestra fu malvagia: io sono solito opporle la virtuosa Alceste. Ma forse ci sarà chi parlerà male di Fedra; allora, per Zeus, alla fine ce ne fu qualcuna virtuosa? Quale? Ahimè, misero, mi mancano all'istante donne virtuose, invece ne ho ancora da menzionare molte tra quelle malvagie”

Qui un anonimo personaggio si chiede se non sia troppo severo con la razza delle donne e se non convenga passarle in rassegna una ad una, per giungere ad un verdetto più sicuro. C'è pertanto una spassosa carrellata di donne mitiche, con un sintetico giudizio di tipo “morale”. C'è una valutazione sommaria del carattere delle eroine, senza precise spiegazioni al riguardo: è come se il retroscena letterario di ciascuna sia dato per scontato nella memoria drammatica del pubblico. Quindi lo spazio tragico al femminile diventa uno spazio canalizzato verso nuove riscritture da parte della commedia. Bisogna anche dire che probabilmente la diffusione delle antologie di testi tragici in età ellenistica ha contribuito alla stabilizzazione del codice rappresentativo delle singole eroine. E, attraverso i commediografi della commedia di mezzo e nuova, la tragicità al femminile giunge alla letteratura teatrale latina arcaica e alla commedia di Plauto, in cui diviene una prospettiva privilegiata da cui osservare l'azione drammatica. Basti citare un passo del *Curculio*, in cui è presente il binomio donna-tragedia e dove alla *mala mulier* della tragedia è assegnato un anonimato che è colmato dai ricordi fecondi del pubblico:

Antiquom poetam audivi scripsisse in tragoedia

mulieres duas peiores esse quam unam. Res itast.²⁴⁸

“Ho udito che un vecchio poeta ha scritto in una tragedia che due donne sono peggio di una sola; e la cosa è evidente”.

La consapevolezza plautina della cattiveria della donna tragica appare come l'ammissione poetica di un'innegabile padronanza di tutta la tradizione drammatica che si è esercitata sui pessimi costumi femminili. E ancora nelle *Tesmoforiazuse*²⁴⁹ c'è una battuta del coro che è analoga a questa del *Curculio*:
'Αλλ' οὐ γάρ ἐστι τῶν ἀναισχύντων φύσει γυναικῶν
οὐδὲν κάκιον εἰς ἅπαντα πλὴν ἄρ' εἰ γυναῖκες.

“Non c'è nulla di peggio delle donne svergognate, tranne forse le donne”.

E sulla stessa scia si pone il fr. 165 di Filemone, già menzionato:

ἀθάνατόν ἐστι κακὸν ἀναγκαῖον γυνή

“Una donna è un male necessario immortale”.

A cui si era paragonato appunto un altro passo di Plauto, tratto dal *Trinummus*, v. 55:

(CA.) Eho, tua uxor quid agit? (ME.) Immortalis est.

C'è insomma, come anticipato, il segno di una continuità letteraria che dalla tragedia greca conduce infine alla commedia plautina. Lo stesso tentativo di richiamare il tragico all'interno del comico è la prova di una scrittura che tende a superare le distanze tra i due generi e dà adito ad una contaminazione artistica tra le istanze di entrambi. E le *mulieres* plautine mettono in campo tutte le

²⁴⁸ Curc. 591-592.

²⁴⁹ Th. 531-532.

risorse della propria arte paratragica: il caso più lampante è quello di Acroteleuzio e Filocomasio del *Miles Gloriosus*, le quali, attraverso la finzione di secondo grado, danno esplicita prova di saper indossare all'occorrenza una vesta paraeroica. Così, ancora, nel *Truculentus* la cortigiana Fronesio si mostra irritata per il monito dell'ancella Astafio, che, vedendo arrivare Stratofane, invita la *meretrix* a calarsi nei panni della donna sofferente:

nunc tibi opust aegram ut te adsimules²⁵⁰

(“ora sì che è il momento di fare la malata”)

Infatti, dal v. 518, Fronesio farà una breve recita patetica²⁵¹, in cui facilmente sono riconoscibili moduli e topiche del teatro tragico.

Così anche nello *Stichus* le due mogli, fedeli ai mariti assenti da lungo tempo, sono consapevoli della contiguità strutturale con il grande paradigma eroico di Penelope, dal quale fin dall'inizio viene rivendicata una filiazione drammatica da parte della stessa Panegiri²⁵²:

credo ego miseram

fuisse Penelopam,

soror, suo ex animo,

quae tam diu vidua

viro suo caruit.

“Credo, cara sorella, che Penelope dovette provare molta pena al cuore, per essere stata così a lungo priva del marito”

²⁵⁰ Truc. 500.

²⁵¹ Truc. 518 ss.: *Salve, qui me interfecisti paene vita et lumine, / vi<m>que mihi magni doloris per voluptatem tuam / condidisti in corpus, quo nunc etiam morbo misera sum* (“salute anche a te, che per poco non mi hai tolto la vita e la luce e, per soddisfare le tue voglie, mi hai piantato in corpo un dolore così potente ond'io, povera me, ancora mi sento tutta ammalazzata”).

²⁵² Stich. 1-5.

Quindi questa sorta di equazione fra tragedia e donna è ricorrente e di conseguenza rende fertile la paratragedia sulle donne nell'ambito comico. Come per Euripide, la donna rappresenta anche nella commedia il linguaggio degli *adfectus*. Si consideri la *Cistellaria* plautina, in cui *Halisca*, dopo aver richiesto l'aiuto degli spettatori, riflette sulla propria ingenuità, per la quale presta fiducia a chi di consueto trae godimento dai mali muliebri:

non sum scitior quae hos rogem aut quae fatigem,
qui semper malo muliebri sunt lubentes.²⁵³

“Ma sono proprio ingenua a interrogare o a seccare chi si sollazza sempre a vedere le donne nei guai”.

Tale *malum muliebre* suggerisce l'esistenza di una vera e propria sensibilità teatrale, che accorda la sua preferenza al *pathos* femminile. E le donne plautine ritrovano quelle caratteristiche che erano state peculiari delle eroine euripidee: la capacità di macchinazione, la follia, l'uso sapiente dei veleni, l'intelligenza astuta, grazie alle quali riescono a prevalere sul maschio e a divenire per esso quasi una minaccia mortale (in particolare sul piano metaforico, riguardo alla dilapidazione del patrimonio). Le commedie del Sarsinate sono dunque colme di elementi di questo tipo e si potrebbero citare, tra le altre, il *Miles Gloriosus* e l'*Amphitruo*, alle quali si è accennato di sfuggita in varie parti di questa trattazione.

Ma qui in particolare sarà opportuno considerare nei dettagli gli aspetti delle commedie che, come anticipato, deriverebbero direttamente da originali difilei o filemonei, o che con essi avrebbero forti punti in contatto, in modo da rendere ancora più sensata, da parte del poeta latino, la fruizione dei modelli e la loro funzione, non irrisoria, di canale per lo sviluppo della parodia e della paratragedia.

²⁵³ Cist. 680-681.

Come anticipato all'inizio del capitolo, si possono analizzare ora alcuni casi di paratragedia, presenti nel teatro plautino e legati a personaggi femminili, i quali avevano già una grande risonanza nell'antichità. Il primo di essi che ci viene incontro è la figura di Medea: l'eroina euripidea ha la capacità di mantenere, nonostante le innumerevoli rivisitazioni del personaggio, le tinte inquietanti del modello originario. Oltre ad Euripide, Medea si ritrova nell'epica di Apollonio Rodio e, nel mondo latino, rivive attraverso Ennio, Accio, Varrone Atacino, Ovidio, Seneca, Valerio Flacco e Draconzio. Da personaggio essa diventa ben presto paradigma letterario e retorico. Con un archetipo culturale così complesso e avvincente si confronta anche il teatro comico latino e quello plautino in particolare, sempre attento a declinare le mode drammatiche del momento. Già nel *Miles Gloriosus* è presente qualche cenno ad essa e soprattutto si possono osservare maniere paratragiche in sintonia con il suo stile. Ma nel *Mercator*, in particolare, viene più volte chiamata in causa la memoria drammatica della grande eroina euripideo–enniana. Naturalmente non è l'unica a far parte di tale commedia, perché spesso si realizza l'incrocio e la combinazione con altri possibili schemi letterari: *paratragoedare*, infatti, significa innanzitutto obbedire ad un protocollo multiplo, formatosi non attraverso il rapporto intertestuale con un testo preciso, bensì mediante la relazione interdiscorsiva con un modello–codice. Prima di inoltrarsi nello schema, non semplice, della paratragedia, bisogna ricordare il modello filemoneo di Plauto, ovvero l' Ἐμπορος, ricordando le varie *querelles* tra i critici riguardo alla presunta originalità del Sarsinate rispetto al modello. Certo non è da escludere, anzi è molto probabile, che la tecnica del *paratragoedare* fosse stata ricavata dai modelli: infatti, come più volte si è cercato di argomentare in questa trattazione, non solo la commedia antica, ma anche la *véa* sembra fare più volte il verso alla tragedia e in particolar modo a Euripide. E sicuramente le situazioni parodiche e le dinamiche paratragiche non potevano passare totalmente inosservate nell'atto del *vertere*. Ora, per escludere sia la totale inconsapevolezza del commediografo latino sia la

sua completa incapacità di valutare e misurare gli effetti drammatici sugli spettatori, occorre più sensatamente pensare ad un meccanismo di rivisitazione consapevole, che si coniuga con le tendenze dell'epoca. Di fatto, negli intrecci plautini scorrevano proprio quei miti e quelle situazioni dominanti sulla scena romana contemporanea. Nel *Mercator* abbondano spesso i toni patetico–elegiaci e l'esperienza erotica del giovane Carino, oltre ad essere il motivo trainante dell'intreccio, si articola seguendo una linea ideale di scarto linguistico e contenutistico, dal nucleo schiettamente comico. All'umorismo infatti egli ritorna proprio per la medesima strada per cui se ne allontana, mediante un'enfasi di toni tragici talmente spropositata da apparire, in fin dei conti, ridicola.

Ad introdurre il clima comico–tragico della commedia è dunque il lungo soliloquio prologico di Carino²⁵⁴, dove si mettono in rilievo le sofferenze del giovane amante, confessate alla Notte, al Giorno, al Sole e alla Luna. La tecnica è quella utilizzata dalla tragedia greca, da Euripide in particolare, e ripresa da Ennio, il quale, traducendo i versi della *Medea* euripidea, si era espresso con un linguaggio analogo a quello plautino:

Cupido cepit miseram nunc me proloqui
caelo atque terrae Medeai miserias²⁵⁵

“Cupido ha scelto che ora io, infelice, raccontassi al cielo e alla terra le sventure di Medea”

Carino, attraverso la riproposizione di un *topos* molto famoso, sottolinea immediatamente al pubblico il suo statuto particolare di eroe paratragico. Del resto, i lunghi sfoghi verbali dell'innamorato, presenti regolarmente nella *véα*, sono senza dubbio un'eredità diretta dei tragici. A partire dall'*incipit* appare

²⁵⁴ Merc. 1-110.

²⁵⁵ Vv. 257-258 V.2. E' lampante il confronto con i passi precedentemente analizzati: Eur. Med. 57-58; Filemone fr. 82, 1-2; TrGF adesp. 650, 5; Teogneto fr. 1, 9-10.

pertanto chiara la costituzione generale della commedia, giocata su una sapiente mescolanza di maniere comiche e tragiche. Si può trovare una perfetta sintesi della tecnica drammatica impiegata proprio in una battuta di Carino, che ai vv. 145-146 si fa veicolo involontario di una riflessione teorica:
dic mihi, an boni quid usquamst quod quisquam uti possiet
sine malo omni, aut ne laborem capias cum illo uti voles?

“Ma dimmi un po’: c’è a questo mondo un bene che si possa raggiungere senza qualche sacrificio, senza un po’ di sofferenza?”

Con tale battuta si opera un richiamo prolettico alla vicenda in atto, nella quale sono protagonisti i travagliati casi e le alterne vicende del padre e del figlio. Pur inserita in un contesto giocoso, durante un esilarante dialogo col servo Acantione, tuttavia la riflessione di Carino non si configura come un semplice battuta. Ne è controprova la replica del servo, il quale ammette di non aver mai appreso a *philosophari* e trasforma l’affermazione del giovanotto in un semplice *Witz*. Se nel prologo il linguaggio dell’*adulescens* innamorato attraversa uno spazio che era già proprio di una donna, ovvero la nutrice di Medea, è soprattutto nei lamenti erotici che si crea uno sbilanciamento di identità. Raccogliendo infatti l’eredità dei giovani della commedia nuova²⁵⁶, l’*adulescens* parla al femminile, facendo il verso alle donne della tragedia, alla stregua delle *malae mulieres comicae* del teatro plautino. Come già osservato nel precedente capitolo, Carino continua la descrizione delle proprie angosce ai vv. 469-470 e avvia il paragone con Penteo, vittima di una lacerazione concreta, che serve a

²⁵⁶ Cfr. *Dyskolos* (Sostrato) e *Samia* (Moschione), ma l’*adulescens* era già presente nella scrittura tragica, come Emone nell’*Antigone* sofoclea, che nel dialogo con Creonte non nasconde le ragioni del cuore e arriva a minacciare espressamente il topico suicidio d’amore (v. 751: Ἦδ’ οὖν θανεῖται καὶ θανοῦσ’ ὀλεῖ τινά (“se morirà anche un altro finirà male”); v. 762: Οὐ δῆτ’ ἔμοιγε, τοῦτο μὴ δόξης ποτέ – “non ci sperare affatto”). E Creonte spiega in modo esplicito l’ignobile comportamento del figlio come un cedimento del “maschile” sul “femminile” (v. 746: ὦ μισαρὸν ἦθος καὶ γυναικὸς ὕστερον – “ti disprezzo! Farsi mettere sotto da una donna”). Dunque, anche il giovane innamorato della tragedia finisce per parlare un linguaggio al femminile.

chiarire lo strazio dell'animo del giovane e l'incomparabilità del suo stato con la situazione mitica. Per Fraenkel si tratterebbe di una evidente aggiunta plautina, mentre per Enk²⁵⁷ il confronto risalirebbe a Filemone. In ogni caso, nelle parole del giovanotto, la tecnica comica si omologherebbe a quella tragica al fine di rendere manifesto lo statuto patetico del personaggio. La similitudine, facendo riferimento ad un mito noto soprattutto per la versione tragica di Euripide nelle *Baccanti*, introduce la *lamentatio* successiva, in cui il registro stilistico è ancora quello della tragedia: le interrogative sul senso della vita e i propositi di morte sono elementi caratteristici del repertorio femminile. E ci vengono in soccorso le accorate parole della Medea euripidea, più volte intenzionata ad un suicidio liberatorio:

δύστανος ἐγὼ μελέα τε πόνων,
ἴω μοί μοι, πῶς ἄν ὀλοίμαν;

“Ah, povera me, cosa mi tocca sopportare, ohi ohi, vorrei morire²⁵⁸”

E ancora, ai vv. 145-147:

τί δέ μοι ζῆν ἔτι κέρδος;
φεῦ φεῦ· θανάτῳ καταλυσάιμαν
βιοτὰν στυγερὰν προλιποῦσα

“Perché continuo a vivere? Come vorrei lasciare questo mondo odioso, dissolvermi nella morte”

L'idea della morte, peraltro, sfiora Medea all'interno di un passaggio cruciale della tragedia; nel primo episodio (vv. 214 ss.) la maga della Colchide, rivolgendosi alle donne di Corinto, mediante un discorso paramonologico, compie la sua metamorfosi scenica, che la porterà da vittima a carnefice. E dallo

²⁵⁷ Plauti Mercator, 1932.

²⁵⁸ Med. 96-97.

sconforto iniziale l'eroina trapassa ai primi progetti di vendetta, ossia dai propositi suicidi a quelli omicidi. E la sua eco famosa dei vv. 226-227 si ripropone nelle parole di Carino (v. 471):

οἴχομαι δὲ καὶ βίου
χάριν μεθεῖσα κατθανεῖν χρήζω, φίλαι

“Non provo più gioia a vivere, desidero solo la morte, amiche mie”

Merc. 471:

quid mihi in vita boni?

(“che ha ormai di bello per me la vita?”)

Queste sono debolezze ingombranti, tipiche dell'animo muliebre ben utilizzato da Euripide, poi però cancellate nella versione tragica senecana del mito, tesa altresì ad irrobustire in modo “maschile” il personaggio di Medea, dotata di una “follia lucida”, che conferisce razionalità al suo *furor*. Ma Carino non può configurarsi come una novella Medea. Certo, come dice Teseo nell'*Ippolito*²⁵⁹, un giovane innamorato non è poi tanto differente da una donna, ma la relazione interdiscorsiva con un codice–modello femminile, anche molto celebre, produce le insanabili disfunzioni eroiche nel personaggio maschile. Così l'*adulescens* decide di abdicare dalle sue prerogative virili, che richiederebbero maggiore ardimento e minore arrendevolezza.

Anche quando il giovane menziona i veleni²⁶⁰, tradizionalmente coniugati con il paradigma di Medea, il rapporto con il modello che subisce la paratragedia genera un corto circuito: la maga della Colchide, esperta di veleni, utilizza i suoi filtri come strumenti di vendetta, mentre Carino, nelle vesti di un'imperfetta

²⁵⁹ Ipp. 967-969: γυναιξὶ δ' ἐμπέφυκεν; οἶδ' ἐγὼ νέους, / οὐδὲν γυναικῶν ὄντας ἀσφαλεστέρους, / ὅταν ταραξῆ Κυπρις ἠβῶσαν φρένα (“mentre [la castità] è connaturata alle donne? Lo so che i giovani sono instabili non meno delle donne, quando Cipride travolge i loro cuori adolescenti”).

²⁶⁰ Merc. 472 : *me toxico morti dabo* (“mi farò dare un veleno mortale”).

Medea al maschile, pensa di farne un uso suicida. E si può ancora attuare un efficace confronto con la rivisitazione compiuta da Apollonio Rodio nelle *Argonautiche*²⁶¹, dove l'approfondimento psicologico di Medea in uno dei suoi celebri monologhi avviene secondo un andamento molto vicino alle battute di Carino:

Δειλὴ ἐγώ, νῦν ἔνθα κακῶν ἢ ἔνθα γένωμαι,
πάντη μοι φρένες εἰσὶν ἀμήχανοι, οὐδέ τις ἀλκή
πήματος, ἀλλ' αὖτως φλέγει ἔμπεδον.

...

αὐτὰρ ἐγὼν αὐτῆμαρ, ὅτ' ἐξανύσειεν ἄεθλον,
τεθναίνην, ἢ λαιμὸν ἀναρτήσασα μελάθρω
ἢ καὶ πασσαμένη ῥαιστήρια φάρμακα θυμοῦ.

“Povera me, qualunque scelta porterà una disgrazia contro cui il mio animo è impotente: non c'è rimedio al male che mi brucia con una fiamma incessante!... ma io, il giorno stesso in cui avrò portato a termine la prova, morirò impiccandomi a una trave del tetto o ingoiando il veleno che annienta la vita”

Si ritrovano la stessa indecisione e i medesimi lamenti laceranti presenti in Carino. In Apollonio Rodio figura dunque un *unicum* per quanto riguarda il codice figurativo di Medea: anche se in seguito il ricordo dei piaceri della vita produrrà un ripensamento e un ritorno alle strategie di vendetta, così come fissate dalla tradizione tragica, qui, per la prima volta, la maga barbara ipotizza la possibilità di uccidersi bevendo i φάρμακα letali, preparati da lei stessa. E la “temporanea debolezza” che proviene dalle parole della Medea apolloniana pare essere rivisitata come prospettiva unica da parte dell'*adulescens* plautino, che desidera appunto un suicidio, proprio con quel veleno. Ma il giovane resta pur sempre una “Medea irregolare”: non solo non ha esperienza personale nella

²⁶¹ III, 771 ss.

realizzazione dei φάρμακα (v. 472: *ibo ad medicum*, “andrò dal medico”), ma soprattutto è costretto a rinunciare alla prima possibilità suicida escogitata dalla maga delle *Argonautiche*, ovvero l’impiccagione²⁶², modalità che la produzione tragica riconosce appunto come peculiare dei personaggi femminili. Fisionomia particolare assume anche il breve monologo di Carino ai vv. 588 ss., già in parte citato in precedenza:

Sumne ego homo miser, qui nusquam bene queo quiescere?

Si domi sum, foris est animus, sin foris sum, animus domist.

Ita mi in pectore atque in corde facit amor incendium:

ni ex oculis lacrumae defendant, iam ardeat credo caput.

Spem teneo, salutem amisi; redeat an non nescio:

si opprimit pater quod dixit, exsolatum abiit salus;

sein sodalis quod promisit fecit, non abiit salus.

“Non è vero che sono un perfetto disgraziato, che non sa trovare requie in nessun posto? Se sono a casa, la mia mente è fuori; se sono fuori ho la testa a casa. Ecco il gran fuoco che l’amore ha attizzato nel mio petto e nel mio cuore! Mi fuma la testa: se non ci fossero le lacrime a salvarmela, mi sa che mi si incendierebbe anch’essa. Ormai vivo di speranza, non mi sento un minimo di salute in corpo. Verrà o non verrà, chi può saperlo? Se mio padre la vince, come si vantava, la mia salute andrà a farsi benedire; se invece sarà il mio amico a spuntarla, come mi aveva promesso, sarò sano e salvo”

Carino, assolvendo alla sua funzione di *amator*, si trova necessariamente ingabbiato all’interno di dinamiche femminili o, più precisamente, si trova a fare i conti con maniere “promiscue” che la tradizione teatrale, comica e tragica, aveva poi specializzato per lo più per ruoli femminili. Una lettura immediata di tali versi suggerisce pertanto la presenza di toni paratragici. Come le *mulieres*

²⁶² Merc. 789: *nescis negoti quid sit, uxor, obsecro* (“moglie mia, ti prego, tu non sai di che si tratta”).

paratragiche, Carino, per conferire credibilità al suo stato patetico, fa ricorso a moduli topici di matrice alta. Per esempio, l'espressione *in pectore atque in corde* (v. 590) riprende il nesso omerico *κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν*. Inoltre, il *topos* della scissione anima / corpo è di evidente derivazione epico-tragica. In questo caso la paratragedia postula una maniera più che una relazione intertestuale, e tale maniera si concretizza mediante un legame non con un modello-esemplare, bensì con un modello-codice. I canali di trasmissione sono le stesse partiture tragiche, le quali tendono a svincolarsi da un preciso testo di riferimento, nel corso evolutivo dell'arte drammatica, e divengono singole *τέχναι*. All'interno della commedia sono presenti anche lamenti femminili, come quello di Pasicompsa (vv. 499 ss.), che però non risponde ai canoni di uno statuto tragico, rivelando anzi movenze farsesche, e quello di Dorippa, che nel dialogo con Sira (vv. 667 ss.) assume un linguaggio tragico-aristocratico; in sintonia con tale linguaggio suona anche la preghiera rituale che la donna rivolge ad Apollo, ma la sua invocazione è interrotta bruscamente dalle urla di Sira (v. 681), che esclama:

disperii, perii misera, vae miserae mihi!

“Povera me, sono morta, morta; oh, povera me!”

La duplice occorrenza dell'aggettivo *miser* si carica di valore intensivo per la presenza di verbi come *dispereo* e *pereo*; questa è una clausola frequente in Plauto, la quale imprime un colore patetico alla recitazione. Il dialogo tra le due si conclude con un paragone mitico (vv. 689-690):

ei hac mecum, ut videas semul
tuam Alcumenam paelicem, Iuno mea

“Vieni di qua a vedere la tua rivale, la tua Alcmena, o mia Giunone”

Anche qui il mito serve a chiosare l'azione drammatica: è un mito molto noto, soprattutto per la trasposizione drammatica operata da Euripide, di cui lo stesso Sarsinate fa menzione nella *Rudens*²⁶³. Non si può pertanto negare la funzione chiave dell'elemento mitologico nel teatro plautino, utilizzato dal commediografo latino oltre che per chiarire lo sviluppo scenico anche come comodo supporto a partire dal quale operare una commistione di generi. Dorippa, infatti, caricata della veste di eroina epico–tragica, fa subito onore al suo nuovo *status* drammatico con una tirata ad arte (vv. 700-704):

Miserior mulier me nec fiet nec fuit,
tali viro quae nupserim. Heu miserae mihi!
Em quoi te et tua quae tu habeas commendes viro,
em quoi decem talenta dotis detuli,
haec ut viderem, ut ferrem has contumelias!

“Una donna più disgraziata di me non c'è mai stata né ci sarà in futuro! Essere sposata a un così cattivo soggetto! Oh, me meschina! Ecco a che razza di uomo una affida tutta se stessa e tutta la sua roba. Ecco a chi ho portato dieci talenti di dote, per vedere queste cose, per subire questi affronti!”

Dietro questo modulo si riconosce con facilità il dolore accorato della *Medea* di Euripide, i cui versi sono stati in parte menzionati precedentemente (vv. 230-234):

Πάντων δ' ὅσ' ἔστ' ἔμψυχα καὶ γνώμην ἔχει
γυναῖκές ἐσμεν ἀθλιώτατον φυτόν·
ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆ
πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος
λαβεῖν· κακοῦ γὰρ τοῦτ' ἔτ' ἄλγιον κακόν.

²⁶³ Rud. 86: *non ventus fuit, verum Alcumena Euripidi* (“quello non era vento ma l'Alcumena di Euripide”).

“Fra tutte le creature dotate di anima e intelligenza, noi donne siamo le più sventurate. Intanto, dobbiamo comprarci con una robusta dote un marito, anzi prenderci un padrone del nostro corpo, che è malanno peggiore”

Dorippa parla alla maniera di Medea e opera pertanto una rivisitazione parziale dello stesso passo euripideo (vv. 214 ss.) cui aveva già attinto Carino ai vv. 469-473. L’episodio doveva essere infatti assai celebre, perché in esso maturava gradatamente e con compiaciuto razionalismo il desiderio di vendetta di Medea. L’analogia tra le due donne, Dorippa e Medea, è chiara: entrambe sono apparentemente vittime di un tradimento; ma l’eroina euripidea lo è davvero, mentre la *mulier* plautina è caduta in un equivoco, come meglio si addice ad un testo comico. Di fatto resta il modello del tragediografo greco, che viene preso come costante punto di riferimento, direttamente o indirettamente, dai poeti romani e soprattutto da Plauto. Dunque, l’unica differenza che intercorre tra le due donne è qui determinata dalla variazione del modulo da tragico a comico. D’altra parte, la donna plautina, non imbrigliata nel problematico conflitto tra νόμος e φύσις che vede coinvolta la maga della Colchide, non ha bisogno di legalizzare la propria rabbia come l’altra, in quanto il suo dramma comico si inserisce in coordinate di valutazione più semplici.

Come si è detto prima, per il *paratragoedare* c’è la necessità di non riferirsi ad una precisa materia, ma piuttosto ad una maniera riconosciuta. E nel caso di Medea, una delle eroine tragiche più note e impresse nell’immaginario culturale dell’antichità, la maniera lascia le tracce evidenti della materia da cui è nata. Ciò risultava più chiaro allo spettatore d’epoca plautina, che aveva approfondito la sua conoscenza della maga euripidea mediante le traduzioni tragiche contemporanee e soprattutto grazie a quella di Ennio. Pertanto, nel *Mercator* stesso sono stati individuati diversi spunti della vicenda di Medea: si pensi al v.

932²⁶⁴, di stampo paratragico, in cui Carino fa un richiamo esplicito ad una parte del suo corpo, i piedi. E ancora il monologo dell'*adulescens* ai vv. 830 ss., pensato come un monologo alla Medea:

Limen superum infernumque, salve, simul autem vale:
hunc hodie postremum extollo mea domo patria pedem.

Usus, fructus, victus, cultus iam mihi harum aedium
interemptust, interfectust, alienatust. Occidi!

Di penates meum parentum, familiai Lar pater,
vobis mando meum parentum rem bene ut tutemini.
Ego mihi alios deos penatis persequar, alium Larem,
aliam urbem, aliam civitatem: ab Atticis abhorreo;
nam ubi mores deteriores increbescunt in dies,
ubique amici qui infideles sient nequeas peroscere
ubique id eripiatur animo tuo quod placeat maxime,
ibi quidem si regnum detur, non cupitast civitas.

“Soglia ed architrave, vi saluto e nel contempo vi dò il mio addio. Oggi è l’ultima volta che io metto il piede fuori dalla casa paterna. Le comodità, i godimenti, il vitto, l’abbigliamento che mi dava questa casa è ormai per me roba finita, morta, sparita per sempre. Sono spacciato! O numi dei miei genitori, o Lare protettore della mia famiglia, a voi raccomando papà e mamma: proteggeteli voi! Io andrò in cerca di altri penati, di un altro Lare, di un’altra città, di altri concittadini, perché di Atene ormai non ne voglio più sapere. Del resto di una città, dove i costumi si fanno ogni giorno peggiori, dove non sai distinguere se gli amici sono o non sono fidati, dove ti si toglie ciò che hai di più caro al mondo, di una tale città non saprei che farmene neppure se fossi il re”

²⁶⁴ Merc. 932: *Quin, pedes, vos in curriculum conicitis* (“forza, o miei piedi, perché non vi mettete a correre”).

L'andamento paratragico del monologo del giovanotto scaturisce già da una semplice analisi stilistica dei versi, in cui sono riconoscibili espressioni e soluzioni formali di ambiente tragico. È presente una spiccata tendenza alla *cumulatio*, con costruzioni asindetice e scelte lessicali adeguate da un punto di vista del senso e del suono, che rendono patetica la scena (es. v. 833: *interemptust, interfectust, alienatust. Occidi!*); ne fanno da cornice le allitterazioni, gli omoteleuti e le anafore. Enk ha addirittura organizzato il lamentoso addio del giovane entro uno schema tripartito di *strophé* (vv. 830-833), *antistrophé* (vv. 834-837) ed *epodé* (vv. 838-841). Nelle parole di Carino la maniera di una Medea al maschile è data anche dallo stesso tema dell'esilio, dal quale traspare la stessa rassegnata disperazione già presente in Euripide, al v. 604 e ai vv. 1024-1027:

ἐγὼ δ' ἔρημος τήνδε φευξοῦμαι χθόνα

(“e io, invece, dovrò andarmene da questo paese, abbandonata da tutti”)

ἐγὼ δ' ἐς ἄλλην γαῖαν εἶμι δὴ φυγὰς,
 πρὶν σφῶν ὀνάσθαι κάπιδεῖν εὐδαίμονας,
 πρὶν λέκτρα καὶ γυναῖκα καὶ γαμηλίους
 εὐνάς ἀγῆλαι λαμπάδας τ' ἀνασχεθεῖν

“Io me ne andrò esule in un altro paese, prima di godere di voi, di vedervi felici, di festeggiare il vostro matrimonio, la sposa, di allestire i lavacri nuziali, di levare in alto le fiaccole accese”

Sulla scorta di Dorippa, anche Carino fa il verso a se stesso nei panni di Medea. Emerge, insomma, come la commedia di Plauto sia in grado non solo di assorbire un modello tragico ma anche di praticare su di esso una frammentazione scenica. Si potrebbe addirittura parlare di una “contaminazione a distanza” – ovvero l'uso a distanza di brani o spunti e immagini del testo greco

- di cui il Sarsinate dà prova certa nelle *Bacchides*, confrontandole con il Δις Ἐξαπατῶν. Il *paratragoedare* plautino conferma la vasta gamma di possibilità del linguaggio latino arcaico; ed è chiaro inoltre che in quell'epoca sono già presenti i linguaggi speciali a seconda del costituirsi del genere epico, comico e tragico. Tale specializzazione regge la tecnica paratragica, che non appare così un meccanismo involontario, determinato da un'iniziale permutabilità di forme, ma piuttosto un processo consapevole del poeta, il quale possiede già piena coscienza dei limiti codificati del genere e può pertanto concedersi di superarli.

Passando ad analizzare sotto questo punto di vista anche la *Rudens*, si può vedere come le eroine di questa commedia si rapportino ai codici della letteratura alta, attraverso una rivisitazione insistente dei grandi personaggi femminili della tradizione tragica. E ciò avviene secondo due diverse modalità: di alcuni paradigmi si recupera una memoria più ampia e visibile, di altri invece si effettua una serie di "microrichiami", la cui decifrabilità è affidata in larga parte ai ricordi drammatici dello spettatore. Innanzitutto si parte dal prologo della commedia: mettendo a frutto proprio una tecnica che era stata perfezionata dalla tragedia euripidea, filtrata poi attraverso l'esperienza della commedia nuova, esso è affidato ad *Arcturus*, una divinità. E tale espediente, quello del *deus proloquens*, non solo ha lo scopo di ottenere l'attenzione del pubblico, ma soprattutto tende a fissarsi all'interno di una struttura rigida, che prevede l'autopresentazione del dio, la narrazione degli antefatti, l'anticipazione dello sviluppo scenico e la formula di saluto. Tale prologo non solo informa il pubblico della struttura dell'intreccio ma si propone espressivamente di offrire una chiave di lettura della *fabula*, proponendo un'etica comportamentale che trova nell'*imperium* di Giove la propria misura. Durante tutto questo racconto, non si cade mai in battute buffe, cosicché fin dall'inizio i toni della commedia si annunciano meno farseschi del solito. Ai vv. 74-77 avviene finalmente la presentazione delle due protagoniste femminili, Palestra ed Ampelisca:

Illa autem virgo atque altera itidem ancillula
de navi timidae desuluerunt in scapham.
Nunc eas ab saxo fluctus ad terram ferunt
ad villam illius, exsul ubi habitat senex.

“La fanciulla, invece, e con lei una sua fanciulla, smorte di paura, sono saltate dalla nave su un battellino e ora la maretta le sta trasportando dagli scogli verso terra, dove abita il vecchio esule”

La descrizione delle donne si carica con immediatezza di una tensione tragica determinata dalla triste condizione in cui si trovano, ovvero terrorizzate, naufraghe e ancora in balia delle onde del mare. Tra l'altro, i *fluctus* descritti in questi versi sono anche metafora ricorrente di tormenti fisici e psicologici. Il migliore commento alla tempesta che ha colpito gli abitanti di Cirene, in cui appunto è ambientata la scena, è quello del servo Sceparnione, che subito dopo il prologo afferma che non è stato un effetto causato da un vento qualunque ma degno dell'*Alcumena* euripidea²⁶⁵. Tale mito tragico serve a chiosare un evento i cui effetti possono essere degni di una tragedia. Ancora lo stesso personaggio, più avanti, fornisce un opportuno commento alla scena delle due naufraghe, precisamente ai vv. 162-175:

... Mulierculas
video sedentis in scapha solas duas.
Ut adflictantur miserae! Eugae eugae, perbene!
Ab saxo avortit fluctus ad litus scapham
neque gubernator umquam potuit tam bene.
Non vidisse undas me maioris censeo.
Salvae sunt si illos fluctus devitaverint.
Nunc, nunc periculumst. <Unda> eiecit alteram.

²⁶⁵ Rud. 86.

At in vadost, iam facile enabit. Eugepae!
Viden alteram illam ut fluctus eiecit foras?
Surrexit, horsum se capessit. Salva res.
Desiluit haec autem altera in terram e scapha.
Ut prae timore in genua in undas concidit!
Salvast, evasit ex aqua. Iam in litore est.

“Vedo due ragazze sole solette a bordo di una scialuppa. Poverine, come sono sbalottate dalle acque! Brave, brave, benissimo! La corrente allontana la barca dagli scogli e la porta verso la spiaggia; un timoniere non avrebbe saputo far meglio. Ma che ondate! Credo di non averne mai viste di più grandi. Se scansano questi cavalloni sono salve. Ora, ora è il vero pericolo: un'ondata ha sbalzato via una delle due ragazze. Ma tocca; ormai le sarà facile venire a nuoto. Benissimo! Ma non vedete? Un'ondata ha fatto sbalzare l'altra. Si è alzata, si dirige da quella parte; la situazione è salva. Quest'altra è già saltata dalla scialuppa a terra. Ecco che per lo spavento è caduta in ginocchio sull'acqua. Ma è salva; si è tratta fuori dall'acqua; ormai è sulla spiaggia”

Tale racconto del servo, che espone ciò che il pubblico non può vedere, presenta delle innegabili affinità con la ῥῆσις ἀγγελική usata nelle tragedie. Al centro della descrizione sta in modo insistito il mare, come segno di una minaccia resa esplicita attraverso la ricorrenza continua di termini quali *fluctus* e *unda*. Sceparnion si appresta a dipingere con cura la scena, attraverso un'alternarsi di preoccupazione e allentamento della tensione che sortisce un effetto efficace di *suspence* sugli spettatori. L'avvicendamento incalzante di espressioni quali *fluctus* e *salva* riproduce proprio le sensazioni opposte del pericolo e della salvezza, così come la meraviglia del servo, il quale ritiene di non aver mai visto *undae maiores*, ha lo scopo di esasperare in modo patetico la rappresentazione. Le battute del servo sono inoltre un'ottima cornice di preparazione alla

successiva monodia accorata di Palestra, che inizia ai vv. 185 ss. con queste parole, quasi una *sententia*:

Nimio hominum fortunae minus miserae memorantur
quam in usu, experiundo iis datur acerbum

“[Altro è parlare di sventure, altro soffrirle sul serio sulla propria pelle]. Quanto è più acerbo far prova personale dei guai rispetto a quello che se ne può dire discorrendone!”

Il lungo *canticum* della fanciulla della *Rudens*, oltre a rappresentare uno dei momenti più singolari del teatro plautino, è di certo un *unicum* in tutto il teatro antico. E nonostante sia difficile considerare il contributo del modello difileo nella genesi di tale sezione drammatica, si può tuttavia notare che si tratta di una scena pensata e riscritta per il pubblico romano. Ad introdurre il personaggio è già il nome medesimo, *παλαίστρα*, che allude metaforicamente ai molteplici e travagliati casi della sua vita, dal rapimento al naufragio. Già l'*incipit* è segnato dall'allitterazione della /m/, tesa ad amplificare il valore semantico delle *fortunae miserae* che hanno investito la *virgo*. Tale espediente accompagna del resto tutto il lamento e ricorre ogni qualvolta la fanciulla accenna alla *miseria* del suo stato: *miseram me memorabo* (v. 189), *minus me miserer* (v. 197a), *mei hau scitis miseri*, / *me nunc miseram* (vv. 216-216a). In tale insistita allitterazione in /m/, peraltro, coordinata in modo preferenziale con il pronome di prima persona (*me*), si ravvisa un preciso valore autoreferenziale: se ne ottiene un'amplificazione compiaciuta, in virtù della quale la donna fa riferimento al proprio *ego* con toni “litanici” da compianto funebre.

Dunque, nella monodia di Palestra lo stile tende ad elevarsi per la sovrabbondanza degli effetti sonori, tutti indirizzati a mettere in rilievo lo stato d'animo e l'intensità dei sentimenti della fanciulla. All'interno della monodia un posto di rilievo spetta al v. 215 (*algor, error, pavor, me omnia tenent*, “mi sento

paralizzata dal freddo, dall'incertezza, dalla paura”), cadenzato da tre sostantivi isosillabici e omoteleutici di sicuro effetto e di conio paratragico. I tre termini sono strutturati secondo una *climax* ascendente: dalla sensazione corporea e concreta del gelo a quella astratta e più rarefatta della paura. Ne risulta, per un testo comico, un effetto così artificioso da prospettare la rottura dell'illusione scenica. *Algor* è un preziosismo, una rarità (tornerà poi con Varrone e si imporrà con Sallustio). *Error* è parola tragica, che trova la sua cifra più alta nella ἀμαρτία della tragedia sofoclea. L'uso paratragico del termine è confermato dalla sua ricorrenza anche nei campi lessicali dell'innamorato, vittima dello sviamento procurato da Amore: si pensi al prologo del *Mercator*, in cui *l'adulescens amans*, lamentando i *vitia amoris*, riporta proprio l'*error* come una delle conseguenze più immediate²⁶⁶. *Pavor* è termine caro al linguaggio epico-tragico, per esprimere in particolar modo gli effetti concreti e “psicologici” della paura²⁶⁷. Dunque, la monodia di Palestra fonda la propria maniera paratragica nel recupero di copioni tragici consolidati; nel caso della *Rudens*, comunque, il rapporto interdiscorsivo con la tradizione drammatica innesca un fenomeno di rivisitazione multipla, in quanto attraverso la maniera paratragica di Palestra si intravedono svariati e celebrati eroi ed eroine della tragedia. Si possono riconoscere singoli pezzi o, meglio, codici ristretti, il cui assottigliamento mantiene lucido il codice-modello di partenza. Insomma, la lunga lamentela di Palestra presenta uno stile ed una tonalità tragiche: si pensi al parallelismo strutturale tra le vicende della fanciulla plautina e quelle che vedono coinvolto Menelao nell'*Elena* euripidea; il naufragio e l'approdo sulla spiaggia di Cirene nella *Rudens* replicano le traversie del marito di Elena, così come la supplica pietosa alla sacerdotessa da parte delle fanciulle plautine riproduce la richiesta d'aiuto, altrettanto insoddisfatta, che Menelao rivolge alla vecchia serva.

²⁶⁶ Merc. 25: *insomnia, aerumna, error, [et] terror et fuga* (“insonnia, preoccupazione, smarrimento, apprensione e tremarella”).

²⁶⁷ Cfr. Cic., Tusc. 4, 8, 19: *pavorem metum mentem loco moventem* (“lo spavento è un timore che turba lo stato mentale”).

Ancora, il v. 190 fa pensare al linguaggio euripideo e in particolare all'*Andromeda* (fr. 115 N.²), con la quale la *virgo* plautina condivide una triste mole di sciagure:

Hancine ego partem capio ob pietatem praecipuam?

“Questo mi toccava in compenso della mia grande religiosità?”

τί ποτ' Ἀνδρομέδα περίαλλα κακῶν μέρος ἐξέλαχον;

“Perché mai, misera Andromeda, tanta sorte di sventure ho toccato?²⁶⁸”

All'interno del *canticum*, inoltre, del paradigma tragico di Andromeda si recuperano alcune componenti essenziali per renderne intellegibile il richiamo: la roccia, il mare, le afflizioni e l'ingiusta condanna sono elementi stabili nelle rivisitazioni del mito di Andromeda, come appare, oltre che dai testi di Sofocle ed Euripide, anche dai frammenti di Livio Andronico, Ennio ed Accio. È un codice capace di offrire allo spettatore la facoltà di una diagnosi multipla, ossia di riconoscere nella scena i volti trasmutati di una o più eroine della tragedia. E mediante i tristi casi della fanciulla della *Rudens*, si ha l'opportunità di ripercorrere anche la vicenda famosa dell'*Antigone* sofoclea. Si vedano i vv. 190 ss. della *Rudens* e i vv. 921 ss. dell'*Antigone*:

Hancine ego partem capio ob pietatem praecipuam?

Nam hoc mi sat laborist laborem hunc potiri,
si erga parentem aut deos me impiavi.

“Questo mi toccava in compenso della mia grande religiosità? Perché saprei anche rassegnarmi ad accettare queste pene come una punizione, qualora avessi commesso empietà contro un genitore o contro gli dei”

²⁶⁸ Cfr. Aristofane, Th. 1071.

Ποίαν παρεξελθοῦσα δαιμόνων δίκην;

...

Ἐπεὶ γε δὴ
τὴν δυσσέβειαν εὐσεβοῦσ' ἔκτησάμην.

“Quale legge divina ho infranto? ... Ho compiuto un atto di pietà e mi accusano di sacrilegio”

Come Antigone, Palestra non solo non ha agito empicamente, ma non ha neanche oltrepassato alcuna legge divina, eppure si lamenta, alla stessa stregua, di aver meritato un ingiusto compenso per la sua buona condotta, per la sua *pietas*.

Del resto è proprio Euripide a mostrare nella *Medea* e nelle altre tragedie l'efficacia del monologo interiore e anche nell'opera di Aristofane abbondano espressioni di questo tipo, motivate dall'intento di parodiare il linguaggio tragico e la sua solennità. E i punti di contatto con Medea non mancano neppure nella *Rudens*, nonostante all'eroina plautina manchi la saggezza esistenziale propria della maga della Colchide. Ma entrambe hanno in comune il mare, come latore di tormenti. Il linguaggio euripideo è inoltre parafrasato ai vv. 195-196 della commedia plautina:

nam quid habebunt sibi signi inpii posthac,
si ad hunc modum est innoxiiis honor apud vos?

“D'ora in poi come si farà a distinguere gli empi, se agli innocenti toccano da parte vostra simili ricompense?”

Qui si parla dell'incapacità divina di discernere i buoni dai cattivi, che è una rivisitazione della difficoltà di trovare un criterio sicuro per giudicare gli uomini, di cui si fa spesso portavoce Euripide. Oreste, nell'*Elettra*, esprime tale idea (v. 367):

οὐκ ἔστ' ἀκριβὲς οὐδὲν εἰς εὐανδρίαν
("non c'è nulla di preciso riguardo al valore")

Ma soprattutto Medea articola più appassionatamente tale concetto (vv. 516-519):

ᾠ Ζεῦ, τί δὴ χρυσοῦ μὲν ᾠ κίβδηλος ἦ
τεκμήρι' ἀνθρώποισιν ᾠπασας σαφή,
ἀνδρῶν δ' ᾠτω χρῆ τὸν κακὸν διειδέναι,
οὐδεὶς χαρακτῆρ ἐμπέφυκε σῶματι;

“Zeus, tu hai dato agli uomini un mezzo sicuro per capire se l’oro è autentico: perché il malvagio non porta impresso sul corpo un marchio che lo contrassegni?”

In Palestra non si fissa, come detto, un solo paradigma tragico o un unico codice–modello, ma la sua raffigurazione scenica si costituisce mediante uno spostamento continuo su codici ristretti eterogenei. E da tali combinazioni tragiche scaturisce la cosiddetta *maniera*: ovviamente dietro quest’ultima è forte l’influenza dei modelli comici, e della *véa* in particolare.

Dopo aver avvertito le tonalità paratragiche di Palestra e il richiamo ai modi di Andromeda, Antigone e soprattutto Medea, si può anche notare un’eco dell’*Ippolito*. Fedra e Palestra condividono una singolare riflessione sulla memoria negativa dei misfatti parentali. La prima sostiene che un uomo, anche ardito, possa diventare uno schiavo, quando abbia coscienza di colpe della madre e del padre (vv. 424-425):

δουλοῖ γὰρ ᾠάνδρα, κ’ᾠν θρασύσπλαγχνός τις ἦ,
ᾠταν ξυνειδῆ μητρὸς ᾠ πατρὸς κακά

La seconda, raccogliendo le conseguenze di un tale ragionamento, vorrebbe trovare proprio nelle colpe dei propri *parentes* un motivo per piegarsi davanti alla sorte avversa (vv. 197-197a):

nam me si sciam <in vos> fecisse aut parentis
sceleste, minus me miserer

“Se almeno sapessi che i miei genitori e io stessa avessimo commesso un delitto, mi sentirei meno sfortunata”

Su ciò si concentra anche la maniera parallela di Ippolito – è la natura delle *Pathosformel* che in prospettiva rovesciata si era riscontrata già in Carino, nel *Mercator* – e gli schemi drammatici di entrambi presentano circostanze sovrapponibili: sia la condanna che Teseo infligge al figlio, il quale dovrà errare fuori dalla patria e consumare una vita misera in terra straniera²⁶⁹ sia gli interrogativi dolorosi di Ippolito²⁷⁰ ricordano la sciagura di Palestra e il suo smarrimento.

Ma soprattutto ai vv. 1364 ss. si fanno stringenti le analogie, poiché le sofferenze accusate da Ippolito presentano le medesime soluzioni della fanciulla plautina:

‘Οδ’ ὁ σεμνὸς ἐγὼ καὶ θεοσέπτωρ,
ὄδ’ ὁ σωφροσύνη πάντας ὑπερσχὼν
προὔπτον ἐς Ἀιδην στείχω κατ’ ἄκρας
ὀλέσας βίον· μόχθους δ’ ἄλλως
τῆς εὐσεβίας
εἰς ἀνθρώπους ἐπόνησα.

²⁶⁹ Hipp. 898: ξένην ἐπ’ αἶαν λυπρὸν ἀντλήσει βίον (“si sobbarcherà un’esistenza penosa, vagando in terre straniere”).

²⁷⁰ Hipp. 1066-1067: ποῖ δῆθ’ ὁ τλήμων τρέψομαι; τίνας ξένων / δόμους ἔσειμι, τῆιδ’ ἐπ’ αἰτίαι φυγόν; (“per andare dove, disgraziato me? Chi ospiterà in casa sua un esule, gravato di un’accusa simile?”).

“Io, fedele agli dei, devoto, superiore a tutti per castità, mi avvio verso l’Ade che si spalanca davanti a me: la mia vita volge ormai al termine estremo. E i miei sforzi per tener fede tra gli uomini alla legge divina sono stati inutili”

Ippolito si presenta come paradigma tragico della vittima irreprensibile, campione di εὐσέβεια, a motivo delle sue azioni nei confronti degli altri uomini e del suo sentimento religioso. E si rammarica, proprio come Palestra al v. 190, di essersi affaticato invano per poi ricevere una ingiusta ricompensa da parte degli dei. Il modello archetipico di εὐσέβεια è di certo incarnato da Antigone, il cui comportamento è in sintonia con le “leggi non scritte” alle quali l’uomo pio, libero e nobile deve attenersi. E proprio nella *Rudens*, dal prologo di *Arcturus* emerge la riflessione sul concetto di *pietas*, inquadrata all’interno dei criteri di valutazione morale di tipo euripideo. E anche in Plauto essa diventa innanzitutto norma etica. I toni di questa commedia sono pertanto di chiaro segno paratragico, poiché alla *pietas* viene assegnato il compito di reggere l’impianto drammatico secondo modalità lontane dal suscitare γέλως quanto piuttosto φόβος ed ἔλεος. Come euripideo è il tema della *pietas*, altrettanto euripideo è il motivo della salvezza insperata, legata al primo. Un evento provvidenziale e imprevisto (in questo caso il ritrovamento del baule) rende possibile lo scioglimento della commedia; questa è una situazione esemplare di ἐλπὶς σωτηρίας alla maniera di Euripide²⁷¹.

Con questa serie di esempi si è potuto notare come la *Rudens* sia abbastanza piena di elementi che afferiscono al campo della paratragedia. Altra scena esemplare da questo punto di vista si rivela la supplica delle due fanciulle davanti al tempio di Venere, in cui entrambe chiariscono alla sacerdotessa la loro condizione di naufraghe e le cingono le ginocchia (vv. 274-279):

Nunc tibi amplectimur genua egentes opum,

²⁷¹ Rud. 400: *nam multa praeter spem scio multis bona evenisse* (“so di tanta gente a cui sono capitati dei fatti che non speravano nemmeno”).

quae in locis nesciis nescia spe sumus,
ut tuo recipias tecto servesque nos
miseriarumque te ambarum uti misereat,
quibus nec locust ullus nec spes parata,
neque hoc amplius [quam] quod vides nobis quicquamst.

“Ora, bisognose come siamo, ti abbracciamo le ginocchia: non sappiamo che cosa sperare, non sappiamo nemmeno dove ci troviamo, ti preghiamo di accoglierci sotto il tuo tetto, di salvarci, di avere pietà di entrambe, giacché non abbiamo un ricovero né una speranza di trovarlo. Non abbiamo nulla di più di quello che tu stessa vedi”

La scena riproduce uno dei momenti rituali della tragedia greca, dove la supplica poteva avvenire mediante il contatto fisico o tramite gesti sostitutivi del contatto. E l'insistenza del παρατραγωδεῖν all'interno di questa sezione finisce per rivelarsi il punto di forza della commedia, la quale arriva all'effetto comico mediante un sovraccarico di effetti tragici, che il pubblico, consapevole di assistere a una commedia e non ad una tragedia, traduce e riporta in chiave comica.

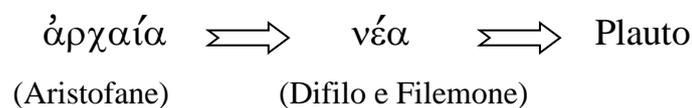
Conclusioni

Plauto scelse per le commedie greche l'adattamento che pensava il suo pubblico avrebbe apprezzato: sapeva che l'ambito familiare o il suo fantasioso capovolgimento era ricercato e, basandosi sui drammi greci, concernenti situazioni sociali, il commediografo latino enfatizzava alcuni aspetti, aggiungeva nuovo materiale e "romanizzava" il tutto. Il pubblico romano simpatizzava per un servo più del pubblico greco: la spiegazione è riposta nella differente composizione dei due pubblici: quello greco era composto dalla classe media e alta, quello romano da tutti, inclusi i servi. E proprio tramite le figure dei servi o di personaggi umili, della quotidianità – non di certo eroi o eroine - Plauto riesce spesso a mettere in atto il suo *paratragoedare* che, pur dotato di una sua autonomia, garantita dall'obbligo di rispettare non una precisa materia ma un codice-modello, nondimeno lascia che lo spettatore abbia la possibilità di ripercorrere il modo con cui il singolo prodotto tragico viene riletto e sviluppato all'interno dell'azione comica. La molteplicità, a volte disarmante, dei possibili ipotesti di maniera è tuttavia ricondotta a rigorosa unità dalla stessa *dictio* comica. Questa, del resto, a partire già da Aristofane, aveva metabolizzato e ripensato in modo autonomo le possibilità espressive e sostanziali della tragedia. E Plauto ha un temperamento pari proprio ad Aristofane, pur non avendolo direttamente ripercorso e tradotto, a differenza di Menandro, che ritorna in alcune delle sue commedie, proprio alla stregua di Difilo e Filemone (ma forse, proprio per merito di questi ultimi, egli ha potuto recuperare, per via indiretta, il *Witz* aristofaneo, anche attraverso la parodia e la paratragedia). Come Aristofane, egli ama provocare il riso con la brusca evocazione, nei contesti più bassi, di temi e di linguaggio tragico. Il commediografo sarsinate è capace di passare in venti versi dalla trivialità alla grande eloquenza, per terminare in buffoneria. Cicerone impiegò la terminologia dei critici Alessandrini per definire la commedia "un'imitazione della vita, uno specchio della pratica corrente,

un'immagine della natura", senza rendersi conto che queste formule, sebbene maggiormente applicabili a Terenzio, convengono anche, minimamente, a Plauto, che si crea uno stile a sé e lo utilizza come risorsa comica. Infatti, nei momenti più pericolosi, i suoi personaggi si esprimono con delle alternanze di trivialità e un'enfasi tragica così esattamente parodiata che si dimentica di tremare per loro, come si farebbe se essi parlassero la lingua di tutto il mondo, rispecchiata dalla tragedia e dalla sua catarsi. Se le commedie restano tali e non divengono drammi, è perché Plauto stesso non solidarizza con alcuni dei personaggi. Egli, invece, ride col pubblico, consapevole.

E dietro le movenze patetiche dei protagonisti delle sue commedie le dinamiche tragiche sono ben riconoscibili, celebri soprattutto grazie alle grandi eroine dell'opera euripidea, sicuramente entrate, già da tempo, a far parte dell'immaginario latino; ma tali dinamiche e battute sono ormai sganciate dalle coordinate del modello di partenza e obbediscono solamente ad una imperante e sovrastante *vis comica*.

Insomma, se per concludere si vuole tracciare un piccolo schema che possa in sintesi esprimere ciò che forse l'eccessiva pedanteria della trattazione non ha ancora rivelato, si può affermare che dalla ἀρχαία e attraverso la νέα si può giungere fino a Plauto: ciò è plausibile se si vuole trattare degli effetti del comico, anche attraverso la parodia e la παρατραγωδία.



Bibliografia

Edizioni principali

Augello G., *Plauto, Le commedie*, Torino 1961.

Augello G., *Plauto, Le commedie*, Torino 1968.

Beta S., *I comici greci*, Milano 2009.

Calderan R., *Vidularia Tito Maccio Plauto*, Urbino 2004.

Collart J., *Plaute, Mostellaria, la farce du fantôme*, Parigi 1970.

Enk P. J., *Plauti Mercator cum Prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico*, Lugduni Batavorum 1932.

Fay E. W., *The Mostellaria of Plautus*, Boston 1902.

Fay H. C., *T. Macci Plauti Rudens*, London 1969.

Ferrari F., *Menandro e la Commedia Nuova*, Torino 2001.

Hall F. W. – Geldart W. M., *Aristophanis Comoediae, II*, Oxonii 1907.

Henderson J., *Aristophanes fragments*, Cambridge, Massachusetts, London, England 2007.

Hermann G., *M. Acci Plauti Trinummus*, Lipsiae 1800.

Jouan F. – Van Looy H., *Euripide, tragedies, tome VIII (2a partie), fragments de Bellérophont à Protésilas*, Parigi 2002.

Kannicht R., *Tragicorum Graecorum Fragmenta, V*, Göttingen 2004.

Kassel R. – Austin C., *Poetae comici graeci, vol. V*, Berolini et Novi Eboraci 1986.

Kassel R. – Austin C., *Poetae comici graeci, vol. VII*, Berolini et Novi Eboraci 1989.

Kock T., *Comicorum Atticorum Fragmenta*, Leipzig 1888.

Koster W. J. W., *Scholia in Aristophanem, I B*, Groningen 1975.

Lefèvre E., *Plautus' Rudens*, Tübingen 2006.

Leo F., *Plauti comoediae, vol. 1*, Berolini 1895.

Lindsay W. M., *T. Macci Plauti Comoediae, rec., I/II*, Oxonii 1904-1905.

MacCary W. T. – Willcock M. M., *Plautus Casina*, Cambridge, London, New York and Melbourne 1976.

Marx F., *Plautus Rudens: Text und Kommentar*, Leipzig 1959.

Mastromarco G., *Comici Greci Minori*, in F. Della Corte, *Dizionario degli scrittori greci e latini*, vol. 1, Settimo Milanese 1987.

Meineke A., *Fragmenta Poetarum Comoediae Novae*, Berolini 1841.

Meineke A., *Fragmenta Comitorum Graecorum*, IV, Berolini 1841.

Meineke A., *Historia Critica Comitorum Graecorum*, Berolini 1839.

Merrill F. R., *Titi Macci Plauti Mostellaria*, Glasgow 1972.

Monda S., *Vidularia et deperditarum fabularum fragmenta*, Sarsinae et Urbini 2004.

Papachrysostomou A., *Six comic poets. A commentary on selected fragments of middle comedy*, Tübingen 2008.

Petrone G., *Tito Maccio Plauto, Le tre dracme, pref. di C. Questa, introd. Di G. Petrone, trad. di M. Scàndola*, Milano 1993.

Questa C., *Titus Maccius Plautus Casina*, Sarsina e Urbino 2001.

Ramsay W. – Ramsay G. G., *The Mostellaria of Plautus*, London 1869.

Ribbeck O., *Tragicorum Latinorum Reliquiae*, Lipsiae 1852.

Ribbeck O., *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, Lipsiae 1871.

Ritschl F. W., *T. Macci Plauti Trinummus, tomo 1*, Lipsiae 1884.

Sonnenschein E. A., *T. Macci Plauti Mostellaria*, Oxford 1964.

Sonnenschein E. A., *T. Macci Plauti Rudens*, Oxford 1964.

Sturtevant E. H., *T. Macci Plauti Mostellaria*, London 1924.

Thierfelder A., *T. Maccius Plautus, Rudens*, Heidelberg 1949.

Wilson N. G., *Aristophanis Fabulae, I*, Oxford 2007.

Wilson N. G., *Aristophanis Fabulae, II*, Oxford 2008.

Winter F., *Plauti Fabularum Deperditarum Fragmenta*, Bonnae 1885.

Articoli e saggi

Anderson W. S., *Plautus' "Trinummus": the absurdity of officious morality*,
Traditio 35 (1979).

Arnaldi F., *Da Plauto a Terenzio*, Napoli 1946.

Arnott W. G., *I Kleroumenoi di Difilo e la Casina di Plauto*, in A. Traina,
Lecturae Plautinae Sarsinates, Sarsinae et Urbini 2003.

Arnott W. G., *Philemon (2)*, in S. Hornblower – A. Spawforth, *The Oxford
Classical Dictionary*, 1996.

Averna D., *La scena del sogno nel Mercator plautino*, Pan 8 (1987).

Averna D., *Nota sull' Ἐμπορος di Filemone*, "Dioniso" 58 (1998).

Beare W., *Plautus and the "fabula Atellana"*, Class. Rev. (1930).

Beare W., *The priority of the Mercator*, CIREv. 42 (1928).

**Belardinelli A. M. – Imperio O. – Mastromarco G. – Pellegrino M. – Totaro
P.**, *Tessere. Parodia della commedia greca: studi e commenti*, Bari 1998.

Bergk T., *Griechische Literaturgeschichte, IV*, Berlin 1887.

Bianco M. M., *Interdum voce comoedia tollit. Paratragedia al "femminile"
nella commedia plautina*, Bologna 2007.

Braun L., *Mercator und Emporos*, “WJA” 28° (2004).

Bruzzese L., *Studi su Filemone comico*, Lecce 2011.

Buck H., *A Chronologie of the Plays of Plautus*, Baltimore 1940.

Bücheler F., *Coniectanea*, Rh. M. 41 (1886).

Delcourt M., *Plaute et l'impartialité comique*, Bruxelles 1964.

Della Corte F., *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze 1970.

Della Corte F., *Philem. fr. 124 K. = Plaut. Merc. 404-411*, Riv. Fil. N. S. 30 (1952).

Dietze K. A., *De Philemone comico*, diss. Göttingen 1901.

Di Marco M., *Note a Filemone comico*, “RCCM” 52 (2010).

Duckworth G. E., *The nature of Roman Comedy*, Princeton 1952.

Dunkin P. S., *Post-Aristophanic Comedy. Studies in the Social Outlook of Middle and New Comedy at both Athens and Rome*, Illinois 1946.

Dunsch B., *Il commerciante in scena: temi e motivi mercantili nel Mercator plautino e nell'Emporos filemoniano*, in A. Traina, *Lecturae Plautinae Sarsinates*, Urbino 2008.

Edmonds J. M., *The fragments of attic comedy*, Leiden 1961.

- Falchetto R.**, *Il Palamede di Euripide: proposta di ricostruzione*, “QFLTC” 17 (2001).
- Fantham E.**, *Philemon's Thesaurus as a Dramatisation of Peripatetic Ethics*, *Hermes* 105 (1977).
- Fraenkel E.**, *Kleine Beiträge zur klassischen Philologie, II*, Roma 1964.
- Fraenkel E.**, *Plautinische bei Plautus*, Berlino 1922.
- Francken C. M.**, *Annotata ad Plauti Rudentem*, *Mnemosyne* 3 (1875).
- Frank T.**, *Two Notes on Plautus. I. Parody in Act V of Plautus' Mercator*, *AJPh.* 53 (1932).
- Friedrich W. F.**, *Euripides und Diphilos. Zur Dramaturgie der Spätformen*, München 1953.
- Geissler P.**, *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlino 1925.
- Gobara M. A.**, *Ὁ κωμικός ποιητής Φιλίμων*, diss. Ioannina 1986.
- Goetz G.**, *Zu Plautus' Mercator*, *Rh. M.* 31 (1876).
- Groh F.**, *Quomodo Plautus poetas Graecos secutus sit*, *Listy Filologské* 19 (1892).
- Handley E. W.**, *Plautus and his public: some thoughts on new comedy in latin*, “Dioniso” 46 (1975).

- Hoffmann Z.**, *The Parody of the Idea of Mos Maiorum in Plautus*, Oikumene 3 (1982).
- Hueffner F.**, *De Plauti comoediarum exemplis Atticis*, Göttingen 1894.
- Hunter R. L.**, *Philemon, Plautus and the Trinummus*, MusHelv 37 (1980).
- Hunter R. L.**, *The new comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985.
- Jachmann G.**, *Plautinisches und Attisches*, Berlino 1931.
- Knor M.**, *Das griechische Vorbild der Mostellaria des Plautus*, Koburg 1934.
- Körte A.**, *Philemon (7)*, RE XIX 2 (1938).
- Krysiniel-Jósefowicz B.**, *De quibusdam Plauti exemplaribus Graecis. Philemo – Plautus*, Toruń 1949.
- Kuiper W. E. J.**, *Attische Familiekomödien van omstreeks 300 v. Chr.*, Amsterdam 1938.
- Langen P.**, *Plautinische Studien*, Hildesheim – New York 1886.
- Léfevre E.**, *Dalla Néa alla Palliata: Plauto e Filemone*, Aevum Ant. 5 (1992).
- Lefèvre E.**, *Diphilos und Plautus. Der Rudens und sein Original*, Abh. Akad. Mainz, Geistes – und sozialwiss. Kl. 10 (1984).

- Lefèvre E.**, *Plautus – Studien III. Von der Tyche – Herrschaft in Diphilos’ Kleroumenoi zum Triummatronat der Casina*, Hermes 107 (1979).
- Lefèvre E.**, *Plautus und Philemon*, Tübingen 1995.
- Lejay P.**, *Plaute*, Paris et Boivin 1925.
- Leo F.**, *Philemon und die Aulularia*, Hermes 41 (1906).
- Leo F.**, *Plautinische Forschungen*, Weidmann und Berlin 1895.
- Leo F.**, *Plautinische Forschungen*, Hermes XVIII (1912).
- Lowe J. B.**, *Cooks in Plautus*, “Cl Ant” 4 (1985).
- Lowe J. B.**, *Note on Plautus’ Mercator*, “WS” 114 (2001).
- Lucas H.**, *Das Urbild des Plautus’ Rudens*, “Phil. Wochenschrift” 58 (1938).
- MacCary W. T.**, *The comic tradition and comic structure in Diphilos’ Kleroumenoi*, Hermes 101 (1973).
- Marigo A.**, *Difilo comico*, “Studi italiani di filologia classica” XV (1907).
- Monda S.**, *Callidamante e i suoi amici: scene di ubriachi nella commedia nuova e nella palliata*, in A. Traina, *Lecturae Plautinae Sarsinates*, Urbino 2010.

Moore T. J., *The theater of Plautus, playing to the audience*, University of Texas Press Austin 1998.

Musso O., *Filemone, Plauto e una parodia filosofica*, Par Pass 23 (1968).

Nesselrath H. – G., *Die attische Mittlere Komödie*, Berlino – New York 1990.

Nesselrath H. – G., *Parody and later greek comedy*, “HSC Ph” 95 (1993).

Nesselrath H. – G., *Philemon (2)*, DNP 9 (2000).

Olson S. D., *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford 2007.

Pansiéri C., *Plaute et Rome ou les ambiguïtés d’un marginal*, Bruxelles 1997.

Paratore E., *Plauto*, Firenze 1961.

Paratore E., *Storia del teatro latino*, Milano 1957.

Perusino F., *Un frammento di Filemone in un papiro fiorentino*, “QUCC” 27 (1978).

Petrone G. – Bianco M. M., *La commedia di Plauto e la parodia. Il lato comico dei paradigmi tragici*, Palermo 2006.

Petrone G., *Neptuno gratis habeo...*, Pan 1 (1973).

Petrone G., *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo 1983.

- Rapisarda E.**, *Filemone comico*, Milano – Messina 1939.
- Ribbeck O.**, *Geschichte der römische Dichtung*, Stuttgart 1897.
- Riemer P.**, *Plautus Trinummus 48-67*, Prometheus 18 (1992).
- Ritschl F. W.**, *Parerga zu Plautus und Terenz*, Leipzig 1845.
- Schiassi G.**, *Parodia e travestimento mitico nella commedia attica di mezzo*,
“RIL” 88 (1955).
- Schwarz A.**, *Das Ratsel der Komödientitel der Asinaria und Rudens*, “Phil.
Wochenschrift” (1936).
- Skutsch F.**, *Ein Prolog des Diphilos und eine Komödie des Plautus*, Rh. M. 55
(1900).
- Slater N.**, *A Note on Plautus’ Trinummus 705-707*, CIW 79 (1985).
- Stein J. P.**, *Morality in Plautus’ Trinummus*, CIB 47 (1970).
- Studemund W.**, *Zwei Parallel – Komödien des Diphilus*, Berliner Philologische
Wochenschrift 2 (1882).
- Trenkner S.**, *A Popular Short Story. The Source of Diphilis’ κληρούμενοι*,
Mnemosyne 6 (1953).
- Ussing I. L.**, *Commentarius in Plauti Comoedias*, V, Hauniae 1886.

Waltenberger M., *Plautus' Casina und die Methode der Analyse*, Hermes 109 (1981).

Webster T. B. L., *Studies in later greek comedy*, Manchester 1970.

Ringraziamenti

Ringrazio in questa sede innanzitutto il professor Ferri, che per cinque anni ha contribuito, con estrema professionalità, umanità, disponibilità e pazienza, a rendere senza dubbio fruttuoso e proficuo il mio percorso di studi e di crescita intellettuale in ambito accademico.

E con altrettanta riconoscenza e meriti porgo i miei ringraziamenti al professor Tulli, che si è reso sempre disponibile a qualunque tipo di confronto, con la grande *humanitas* che lo contraddistingue, nonostante l'enorme mole di impegni accademici.

E' soprattutto con il loro contributo, tra gli altri, che posso ritenere di aver fortunatamente acquisito, durante l'intero percorso accademico, quei fondamentali valori di *humanitas* e *amor scientiae* che dovrebbero sempre stare alla base delle *humanae litterae*.

Un sentito grazie giunge anche alla lontana Germania, nella cui bella e ospitale città di Köln, felice sede di un fertile Erasmus, ho avuto il piacere e l'onore di conoscere e confrontarmi, sostenendo in loro presenza un *Doktoranden-Kolloquium*, con il professor Hammerstaedt e l'emerito professor Kassel, autore dei *Poetae Comici Graeci*, opera alla base del mio lavoro di tesi, che ha trovato dunque in quella sede il fortunato avvio, per svilupparsi e concludersi poi in terra pisana.

Ringrazio, come sempre e dal profondo del cuore, la mia famiglia, senza il contributo e l'enorme affetto della quale non avrei potuto affrontare, con serenità e dedizione, qualunque tipo di esperienza, non solo universitaria, mi si sia presentata dinnanzi: un albero che non ha salde radici non potrà mai sperare di raggiungere le alte vette.

Non per ultimi, ringrazio sentitamente i miei amici, quelli di sempre e quelli conosciuti negli ultimi tempi, tra Catanzaro, Pisa e Köln, con i quali ho

condiviso e spero ancora di condividere momenti di piacevole e costruttivo confronto: senza di loro la mia esistenza sarebbe stata grigia e scialba.

Infine porgo un ringraziamento a tutte le persone finora conosciute, anche solo di passaggio, che hanno comunque contribuito alla sana formazione della mia personalità.