

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 1
(XXXII, 53)
2022

faem

RUBETTINO

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 1
(XXXII, 53)

2022

**Lirica. Forme e temi, persistenze
e discontinuità - I**

RUBZETTINO

DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo redazione.faem@unical.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l’acquisto di un numero o l’abbonamento (due numeri all’anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
N.S. IV, 1 (XXXII, 53), 2022

Adelaide Fongoni, Marco Gatto, Raffaele Perrelli

V *Introduzione*

Articoli

- 3 **Andrea Aglio**
Guardare la vita da lontano. Franco Fortini e il «buon uso della distanza»
- 25 **Federica Boero**
Tre voci dalla tragedia greca: Ifigenia, Cassandra ed Elettra nella poesia al femminile dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta
- 61 **Jasmine Bria**
Lyric features in the Old English Seafarer
- 85 **Donata Bulotta**
Il Sir Orfeo medio inglese: dal mito classico alla nuova visione dell'amore cortese
- 105 **Silvia Cutuli**
La concezione classica del tempo e il suo 'riuso' nella poesia di Roberto Pazzi
- 127 **Loredana Di Virgilio**
E. Hec. 59-97: note di semantica metrica
- 145 **Deborah Ferrante**
Forme della lirica comica: un caso di responsione a distanza negli Uccelli di Aristofane
- 165 **Maria Cristina Figorilli**
Nota sullo stilnovismo in fieri dei Versi livornesi di Giorgio Caproni
- 181 **Ornella Fuoco**
Novus Orpheus lyricus... Venanzio Fortunato e la lirica
- 203 **Grazia Maria Masselli**
Joseph Tusiani: un Catullo "sbarbicato"

- 229 **Francesca Ottavio**
Versi dal carcere e oltre le sue mura: le Poesie dei prigionieri (1921) di Ernst Toller
- 253 **Ilaria Ottria**
Eros e gioco degli scacchi: note sulla lirica cinquecentesca
- 273 **Caterina Pentericci**
Plaut. Truc. 448 ss.: il lamento di una meretrix
- 291 **Orazio Portuese**
Un saturnio 'lirico' in Naev. carm. frg. 51, 1 Blänsd.^{2?}
- 303 **Nicola Sileo**
«Nota quasi soltanto agli eruditi». La Satira sopra le donne prima del volgarizzamento leopardiano
- 319 **Fabrizio Maria Spinelli**
«Questo stare è l'ombra del suo andarsene». L'indecidibilità dei riferimenti deittici in Quattro quaderni di Giuliano Mesa
- 339 **Giuseppe Squillace**
Dante, Matelda e 'in su i vermigli e in su i gialli fioretti'
- 351 **Itala Tambasco**
Bernardo e la meditazione metapoetica fra Dante e Petrarca
- 367 **Ilenia Viola**
La lirica sui generis di Benvenuto Cellini. Un petrarchismo spirituale, antibembiano e antiaccademico

Recensioni

- 389 **Maria Teresa Gliotti** (J. Francese, *The Unpopular Realism of Vincenzo Padula. Il Bruzio and Mariuzza Sbriffiti*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2022, pp. X + 196)

Caterina Pentericci

Plaut. *Truc.* 448 ss.: il lamento di una *meretrix*

Il *Truculentus* di Plauto è una commedia totalmente incentrata sul tema della malizia femminile: protagonista indiscussa dell'opera è *Phronesium*, una *meretrix* di origini libere che, educata dalla madre all'inganno e all'opportunismo, decide di frodare un *miles* babilonese invaghitosi di lei, facendogli credere di essere il padre di un bambino in realtà preso 'in prestito'. La mercificazione dell'amore è il tema dominante della *pièce*, tanto che la vicenda è ambientata di fronte alla porta di un lupanare, all'interno del quale la *meretrix*, *architectus* degli inganni, coadiuvata dalla fedele e astuta *serva Astaphium*, attira – e raggira – tutti i suoi pretendenti, con il solo scopo di ottenere denaro. Questo contributo intende soffermarsi sui vv. 448-464, il *canticum* della *meretrix Phronesium* che, rimasta sola sulla scena, indossa i panni della *puerpera* e inizia a recitare il ruolo di madre apprensiva e provata dalle sofferenze del parto. Gli spettatori sono già a conoscenza dell'inganno della donna in quanto lei stessa, ai vv. 352-433, lo ha rivelato al giovane *Diniarchus* per convincerlo che l'amore nei confronti del *miles* babilonese fosse soltanto simulato, in attesa che questi, al ritorno dalle sue spedizioni belliche, la riconoscesse madre di 'suo' figlio e le fornisse tutti i mezzi necessari al mantenimento del piccolo.

Il *canticum* in questione, che dà avvio al monologo di *Phronesium* (vv. 448-481), per la prima volta sola in scena, si pone all'incirca a metà

commedia, in antinomia – secondo Hofmann¹ – con il *canticum* (vv. 434-437) di *Diniarchus* – *adulescens urbanus* – altro protagonista della *pièce*². È pertanto una sorta di monologo di presentazione del personaggio, dove la donna, dopo essere stata ampiamente descritta dalle parole del suo pretendente *Diniarchus* e aver conversato con lui ai vv. 352-433, ha finalmente la possibilità di mostrarsi agli spettatori per come è: astuta, *mala* e desiderosa di guadagni. Il *canticum* si compone di due sezioni, diverse per ritmo e per contenuti: nella prima, ai vv. 448-452a, *Phronesium* dà prova delle sue doti di attrice³ ed elenca gli affanni e le preoccupazioni tipiche delle madri, nella seconda, ai vv. 454/5-464, in un assolo rivolto al pubblico, da *domina* incontrastata della scena, svela ciò che ha intenzione di fare, rendendo manifesta la sua tenace e impenitente avidità.

Prima di passare all'analisi delle due sezioni, che per comodità si preferisce tenere distinte, sarà bene ricordare, brevemente, come è costituita la tradizione manoscritta del *Truculentus*⁴. Essa si articola, così come per le altre commedie di Plauto, in due rami, composti rispettivamente dal Palimpsesto Ambrosiano (A) del V sec. e dai *codices Palatini*, tre codici medievali databili tra il X e l'XI sec. A, solitamente più attento alla colo-

¹ Plautus, *Truculentus*, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von W. Hofmann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001, p. 172.

² Se *Phronesium* è la protagonista di fatto, l'*architectus*, in quanto è lei ad architettare gli inganni e ad attirare tutti i pretendenti che vivacizzano la *pièce*, *Diniarchus* è il personaggio che occupa maggiore spazio in scena ed è anche l'unico consapevole dei raggiri delle donne: attraverso le sue lamentazioni il pubblico viene a conoscenza degli antefatti e si fa un'idea del carattere di *Phronesium* prima che questa appaia sul palco (vv. 22-208), viene edotto sui costumi delle *meretrix* e sulle sue mire economiche, sia ai danni del soldato (386 ss.) che dell'*adulescens rusticus Strabax* (vv. 719 ss.). Inoltre scoprirà di essere padre del bambino preso a prestito (v. 820), perciò rappresenterà lo snodo drammaturgico per far evolvere la trama, chiedendo alla *meretrix* la restituzione del bambino (vv. 850 ss.).

³ La scena ricorda i preparativi di *Milphidippa* e *Acroteleutium* in *Mil.* 1216-1221, dove le *meretrices* si accingono a fingere di essersi completamente invagghite di *Pyrgopolynices*, come ordinato loro dal servo *Palestrio*, per riuscire a ingannare il soldato e distogliere la sua attenzione da *Philocomasium*.

⁴ Per la storia del testo plautino e la sua tradizione manoscritta vd. C. Questa, *Parerga plautina*, Pubblicazioni dell'Università di Urbino (Linguistica, letteratura, arte. 5), Urbino 1985 e A. Tontini, *La tradizione umanistica*, in C. Questa - R. Raffaelli (a cura di), *Due Seminari Plautini*, Urbino, Quattroventi, 2002, pp. 57-88. Per uno *stemma codicum* aggiornato dell'intera tradizione plautina, vd. invece R.M. Danese, *La mano corretrice B3 nel codice Palatino latino 1615 (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica): Asinaria di Plauto*, «Aevum Antiquum», n.s. 20 (2020), pp. 313-334, in part. p. 334, tav. 1.

metria, è però assente per i versi in questione; pertanto si potrà analizzare il *canticum* solo attraverso i tre codici Palatini: il Pal. lat. 1615 (B), il Vat. lat. 3870 (D) e il Pal. lat. 1613 (C), due codici gemelli, questi ultimi, derivati da un modello perduto del IX-X sec. che Ritschl soleva indicare con η. B nelle scene di ‘recitativo’ conserva meglio la *mise en page* dell’archetipo, facendo attenzione ai ia⁶ e tr⁷; lo stesso non si può dire per le parti cantate dove invece si assiste spesso a un accorpamento dei versi brevi o a una bipartizione dei versi lunghi⁵; C e D presentano invece un testo continuo, senza a-capo metrici⁶ eppure, talvolta, mostrano tracce di una superstite segnaletica ‘secondaria’, forse testimonianza della *mise en page* precedente, come punti o *lineolae transversae*, posti in corrispondenza di fine verso o di pause ritmiche⁷. È da tenere infine in considerazione almeno il codice El Escorial, Real Bibl. del Monasterio, T.II.8 (S), capostipite dell’*Itala recensio*, per eventuali correzioni o congetture degli umanisti⁸.

Di seguito viene fornito il testo così come stampato da Questa⁹; seguono un mio tentativo di apparato sintetico e di traduzione letterale.

Vv. 448-452a

an sy¹¹

PHR. puero isti date mammam. ut miserae
matres sollicitaeque ex animo
450 sumus cruciamur-

⁵ Vd. al riguardo A. Tontini, *Bipartizioni di versi plautini nel codice Pal. lat. 1615*, «SU. B3» 60 (1987), pp. 101-147 ed Ead., *Note sulla presentazione del testo di Plauto nella famiglia Palatina, Le ‘maiuscole interne’ del codice Pal. Lat. 1615*, «SU.B» 61 (1988), pp. 229-296.

⁶ C. Questa, *Numeri innumeri*, Roma, 1984, p. 23: «C e D, come si sa, traggono origine da un capostipite comune dove la colometria antica, nei versi recitati e nei *cantica*, era stata assai fortemente turbata».

⁷ Sulla questione, vd. C. Pentericci, *I codici Palatini e i cambi d’interlocutore nel Truculentus*, in A. Tontini - R. Raffaelli (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates XX-XXI. Truculentus-Vidularia*, Urbino, Quattroventi, 2017, pp. 169-201.

⁸ Per il *Truculentus*, così come per tutte le ‘secondo dodici’ commedie plautine riscoperte solo nel II quarto del ’400, manca completamente il lavoro della cosiddetta *Gallica recensio* rappresentata dai *codices minores* OVJE.

⁹ Titi Macci Plauti, *Cantica*, ed. appar. metrico instruxit C. Questa, Urbino, Quattroventi, 1995.

- que! edepol commentum male, cumque eam
 451a rem in corde agito
 nimio ... minus perhibemur malae quam
 452a sumus ingenio.

448 date *CD*: date a *B* **449-450** ex animo sumus *Leo*: exanimos uni *BCD* aexanimos
S **450-451** cruciamurque *Leo*: cruciant que *BC* cruciant quae *D* cruciant *S* **451a-452**
 agito nimio *S*: agit onimio *BCD*

Date a questo bambino la mammella. Come siamo misere
 noi madri e da quante preoccupazioni siamo afflitte
 e quanto ci tormentiamo!
 Per Polluce, è un piano veramente disonesto,
 dovunque quella cosa mi si agita nel cuore.
 Siamo definite 'malvagie' ma è troppo, troppo poco rispetto
 a ciò che siamo per inclinazione naturale.

Come detto, per i versi in questione, manca il confronto con il Palinsesto Ambrosiano, unico testimone della colometria dei *cantica*, mentre i Palatini sono qui di poco aiuto per quanto riguarda la *mise en page*, lasciando adito a letture metriche diverse. Questa, preceduto da Leo¹⁰, propenderebbe per un'interpretazione anapestica dei versi, riunendoli in un sistema¹¹ di undici *metra*¹², senza interruzione di sinafia. Ciononostante entrambi gli studiosi¹³ non escludono una possibile interpretazione ionica¹⁴, almeno del v. 448 (*puero isti | date mammam*). Il possibile dimetro ionico, che risulterebbe dunque isolato per forma e contenuto, come sostiene Maurach¹⁵, farebbe riferimento

¹⁰ Titi Macci Plauti *Comoediae*, rec. F. Leo, I-II, Berolini apud Weidmannos, 1895-1896.

¹¹ Anche se, recentemente, C.M. Lucarini, *Gli anapesti di Plauto e di Seneca*, «Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes» LXXXVIII (2014/2), pp. 111-135, non crede che Plauto abbia composto sistemi anapestici.

¹² Vale a dire an⁴, an⁴, an², an⁴, an² e an⁴.

¹³ Questa ritiene però alquanto difficile che dei versi ionici possano trovarsi inframmezzi ad anapesti.

¹⁴ Cfr. F. Leo, *Die plautinischen Cantica und die hellenistische Lyrik*, Berlin, Weidmann, 1897, p. 45 n. 1 e Questa, Titi Macci Plauti, *Cantica*... cit., ad loc.

¹⁵ G. Maurach, *Untersuchungen zum Aufbau plautinischer Lieder*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1964, p. 32.

a un'azione che si svolgerebbe dentro la casa¹⁶. All'ipotetico dimetro ionico iniziale, tuttavia, seguirebbero metri di diverse lunghezze: un an⁷ e due an⁶ secondo Enk¹⁷ (*ut miserae matres sollicitaeque ex animo sunt cruciantque! / edepol commentum male, quomque eam rem in corde agito, / nimio – minu' perhibemur malae quam sumus ingenio*), un tetrametro trocaico acataletto (*ut miserae matres sollicitaeque ex animo sunt crucianturque*), seguito da un dimetro trocaico catalettico (*edepol commentum male*), un dimetro bacchiaco (*quomque eam rem in corde agito*) e due dimetri giambici catalettici (*nimio minus perhibemur / malae quam sumus ingenio*) secondo Spengel¹⁸. Gelpert riconduce tutto a dei settenari anapestici¹⁹ (*puero isti date mammam. ut miserae matres sollicitaeque sunt / ex animo suo crucianturque! edepol commentum male. / cumque eam rem in corde agito, nimio minus perhibemur malae, / quam sumus ingenio. id ego primum de me docta dictito*)²⁰,

¹⁶ Ed. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze, La Nuova Italia, 1960, pp. 155-156 sottolineata come «il personaggio che nell'uscire in strada deve ancora dire qualche parola verso l'interno della casa da cui sta uscendo, si rivolge sempre, nel momento stesso in cui compare in scena, a quelli che sono rimasti dentro. Ciò avviene al solito per dar loro un'istruzione» - cfr. a questo proposito *Aul.* 398; *Men.* 351; *Mil.* 156, 596; *Most.* 1064; *Persa* 85 (come ordine finto), 405; *Trin.* 39; *Truc.* 95-98, 448. Questo motivo dovrebbe «essere regolato da una consuetudine saldamente stabilita [...] se la persona che esce si rivolge, mentre è ancora sull'uscio di casa, ad altre che rimangono dentro, è indispensabile far subito capire allo spettatore, per mezzo delle prime parole, che dentro casa c'è qualcuno che egli non vede»; tale scopo sembrerebbe avere dunque l'imperativo *date* del v. 448. Sulla questione anche F. Leo, *Der Monolog im Drama*, Berlin, Weidmannsche buchhandlung, 1908, pp. 75 e ss. che, confrontando una serie di queste monodie con corrispondenti monologhi recitativi plautini, mostra come, nel trasformare un monologo recitativo in *canticum*, Plauto effettui l'ampliamento dei concetti generali all'inizio delle monodie.

¹⁷ Plauti, *Truculentus*, cum prologo, notis criticis, comm. exegetico ed. P.J. Enk, I-II, Lugduni Batavorum in aedibus A.W. Sijthoff, 1953.

¹⁸ T. Macci Plauti, *Truculentus*, cum apparatu critico Guilelmi Studemund et epistula eiusdem de codicis Ambrosiani reliquiis edidit illustravit A. Spengel, Goettingae, Vandenhoeck et Ruprecht, 1868.

¹⁹ Bisogna tuttavia tener presente, come sostiene C. Questa, *La metrica di Plauto e di Terenzio*, Urbino, Quattroventi, 2007, p. 453, che «spesso l'antichissima edizione di Plauto pare aver disposto su di una sola linea due an⁴ [...] e ciò per parecchi versi consecutivi, rinunciando, per motivi a noi oscuri che non siano il volgare risparmio di spazio, alla perspicua disposizione per quaternari, invece conservata o almeno ricostruibile».

²⁰ Non troppo dissimilmente W. Studemund, *Die Cantica der Plaut. Casina im codex Ambrosianus*, «Zeitschrift für das Gymnasialwesen» 18 (1864), pp. 526-558, in part. p. 542, che scandisce i vv. 448-449 come an⁷, seguiti però da due ternari anapestici: *puero isti date mammam ut miserae matres sollicitaeque ex animo / sunt crucianturque. edepol commentum male. quomque eam rem in corde agito, / nimio minus perhibemur / malae quam sumus ingenio.*

Schoell²¹ decide invece per inframezzare dimetri ionici a ba⁴ (*puero isti date mámmam. / ut míserae matrís sollicitaéque ex animó sunt, / ut se úrunt cruciántque! / edepól commentúm male: quomque eám rem in corde ágito, / nimio minus perhibémur / malaé quam sumus ingénio*)²². Lindsay²³ interpreta infine come ionici i versi 448-451 (*puero – ut míserae / matres – cruciantque / edepol – agito*) e il v. 452 (*nimio – ingenio*) come un *reizianus*. Queste sono solo alcune delle ipotesi formulate intorno alla colometria e all'interpretazione metrica di questa prima sezione, ma credo che possano essere esemplificative di quanto la struttura sia incerta e fonte di non pochi dubbi presso gli studiosi. Personalmente ritengo che il sistema anapestico, così come edito da Questa, sia l'ipotesi più probabile: si presenterebbe infatti ornato di figure foniche e accorgimenti stilistico-retorici che dovevano sicuramente risultare efficaci anche sul piano metrico-ritmico: così *puero* al v. 448 si oppone concettualmente a *matres* (oltretutto in *correptio iambica*) del verso successivo, entrambi in posizione enfatica iniziale, mentre ai vv. 448-449 l'allitterazione delle nasali ([...] *mámmam ut míserae / matres* [...]), che conferisce alla donna una dolcezza tale da elevarla a simbolo di purezza e sensibilità, è ripresa al v. 452 (*nimio minus perhibemur malae quam*) dove al contrario ne svela l'animo malvagio²⁴. La scelta del metro, largamente utilizzato anche nella tragedia²⁵, potrebbe difatti

²¹ T. Macci Plauti, *Comoediae*, rec. instrum. critico et prolegomenis..., I 5 *Truculentus*, rec. Fr. Schoell, Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1881.

²² Sentenziando in tale modo sulle scelte dei predecessori: «Versus 448-451 ne cum Studemundo in Act. gymn Berol. t. XVIII (a. 1864) p. 540 sq. pro duobus tetrametris anapesticis habeam neve cum Brixio in Fleckeis. ann. t. XCI (a. 1865) p. 62 mixtos cum baccheis iambos statuum neve cum Spengelio baccheis trochaicum octonarum cum dimetro trochaico catalectico interponam neve ionicis Maehlyanis Plautum vitium, vel hoc impedit, quod omnes cum Camerario *crucianturque* adnectentes verbis *Vt... sunt* structuram plane contortam atque intolerabilem effecerunt, quo mendo sublato bacchiacos continuavi».

²³ T. Macci Plauti *Comoediae*, recogn. brevique adn. critica instruxit W.M. Lindsay, Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1910 (edit. ster. edit. prioris [1904-1905]).

²⁴ Come nota K.H. Kruse, *Kommentar zu Plautus Truculentus*, Diss. Heidelberg, 1974, pp. 42-43, tutto il *canticum*, con la sola eccezione dei vv. 458-462, è ricco di allitterazioni, forse con intento parodico.

²⁵ Secondo Fraenkel, *Elementi...* cit., p. 325, «anapesti di carattere genuinamente plautino si trovano, per esempio, nel celebre canto dell'*Andromacha* (v. 81 ss. R.); un frustolo di sistema anapestico ci è conservato dall'*Andromeda* (vv. 95 s.) e dall'*Hecuba* (v. 168), un pezzo un po' più lungo dall'*Alcmeo* (v. 29 ss.); gli anapesti all'inizio dell'*Iphigenia* corrispondono a

essere finalizzata a creare un *pathos* lirico-tragico sin dalle prime battute: considerando l'agitazione e il tono concitato con cui la donna sta imparando ordini alle serve²⁶, gli anapesti potrebbero avere qui la funzione di sottolineare ritmicamente l'agitazione della donna²⁷.

Tuttavia i vv. 449-450, così come tramandati dai Palatini (*exanimos uni cruciant que*), non possono essere accolti; Leo pertanto congettura *sumus cruciamurque*, un'ipotesi paleograficamente e semanticamente accettabile (*errata divisio verborum* e confusione tra le aste verticali della *m*: *exanimos uni* < *ex animo sum*' e *cruciant que* < *cruciam*' *que*), che formerebbe un *metron* anapestico²⁸ in sinafia con i due *metra* successivi²⁹. I *metra* dei vv. 450, 451a, 452a (an²) – colometricamente isolati – enfatizzerebbero allora il discorso della *meretrix*, scandendo in una *climax* ascendente i passaggi chiave del lamento: l'afflizione delle madri (*sumus cruciamur-*), l'agitazione che *Phronesium* stessa prova nel cuore, sebbene per la paura che l'inganno venga scoperto e non per la sorte del neonato, (*in corde agito*)³⁰ e l'ingegno malevolo del genere femminile (*sumus ingenio*). Tra le altre congetture si segnalano inoltre *ex animo sunt cruciantque*³¹ del Merula³²,

quelli dell'originale; anapesti in una monodia sono contenuti in un frammento della *Nemea* (v. 254), e così via».

²⁶ Gli anapesti, secondo T.J. Moore, *Music in Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 201, sono «Roman comedy's most exuberant meter... they help raise the level of agitation or emotional intensity» e sono usati per lo più in situazioni sceniche di panico (*Aul.* 713) e di furia (*Bacch.* 1087 ss., *Rud.* 912 ss.), sottolineano momenti di rivelazione o scoperta suggestiva (*Cas.* 660-1), di comandi urgenti, reazioni di affetto esagerato (*Cas.* 181).

²⁷ Basti ricordare come nella tragedia greca – e in commedia, spesso parodicamente – si trovano i cosiddetti 'anapesti di lamento'; cfr. B. Gentili - L. Lomiento, *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 114-116.

²⁸ S. Boldrini, *Gli anapesti di Plauto*, Pubblicazioni dell'Università di Urbino (Scienze umane. Serie di linguistica, letteratura, arte 1), Urbino, 1984, p. 149: «[...] quando parliamo di una struttura κατὰ οὐστήμα, siamo abituati a pensare, e giustamente, ad un unico verso lungo, dall'inizio alla catalessi, ma non parrebbe troppo arduo aggiungere che i singoli cola del sistema mantengono una propria individualità di verso».

²⁹ Il che spiegherebbe forse anche perché il *que* enclitico sia tramandato dai Palatini sempre disgiunto dalla parola precedente.

³⁰ Anche qui *rem*, in sinafia, creerebbe un legame tra il verso precedente e il successivo, come richiesto dal sistema.

³¹ Presupponendo *errata divisio verborum* e uno scambio *i/t*.

³² *Plautinae uiginti comoediae*, emendatae per Georgium Alexandrinum [Merulam], Venetiis, opera et impendio Ioannis de Colonia - atque Vindelini de Spira, 472. Purtroppo

seguita dalla maggioranza degli editori, e Kruse³³ che, per ricostruire l'an⁷, propone l'integrazione di *se ut tra sunt* e *cruciant* (espungendo il *-que* enclitico che dovrebbe altrimenti andare in sinafia con il verso seguente). L'*Itala recensio* infine, a partire dal codice Escorialense (S), tramanda *exanimos cruciant*, eliminando quei termini (*uni, que*) che, isolati nel verso, dovevano apparire semanticamente insensati. Indubbia è invece la fine della sezione – e del sistema – (vv. 448-452a) poiché, oltre a un cambio narrativo (*Phronesium* passa dalla descrizione delle preoccupazioni che affliggono le *puerperae* e le madri in genere al suo precipuo cruccio, cioè che la morte del neonato determini il fallimento dei suoi avidi piani) il codice D conserva un punto dopo *ingenio*, probabile residuo di una segnaletica più antica indicante una precisa *mise en page*. Il salto metrico, che accompagnava il passaggio dal v. 452a al v. 453, doveva presumibilmente rappresentare pertanto un passaggio musicale e teatrale molto forte, che rendeva avvertibile all'orecchio dell'ascoltatore una sorta di cesura tra le scene, «dimodoché il nuovo inizio non poteva passargli inosservato»³⁴.

Vv. 454/5-464

Terminato il finto lamento della *meretrix*, *Phronesium* inizia una vera e propria *rhexis* dove illustra, con agghiacciante chiarezza, i suoi improbi piani: forte degli insegnamenti ricevuti in casa, è pronta a sostenere la malvagità delle sue azioni con determinazione e astuzia, trasformandosi nel *seruus callidus* della *pièce*. Fingerà così di essere sofferente per i dolori di un'altra donna, tentando di ingannare il soldato sulla maternità (e paternità) del neonato. Dopo i vv. 448-452a, dal carattere più generale, seguono quindi le riflessioni personali della *meretrix*, esternate in un ritmo bacchiaco.

il codice G (Città del Vaticano, B.A.V. Vat. lat. 1629), che poteva fornirci un'interpretazione diversa in quanto Poggio Bracciolini, come sappiamo, lo fece commissionare a partire dall'antigrafo D, rivedendolo poi personalmente, prima dell'*editio princeps* del Merula, non è fruibile per i vv. 302-459 del *Truculentus* poiché, al loro posto, vi si trovano erroneamente i versi 854-977 del *Trinummus*.

³³ Kruse, *Kommentar...* cit., *ad loc.*

³⁴ Fraenkel, *Elementi...* cit., p. 308.

	ego prima de me, domo docta, dico.	ba ⁴
454/5	quanta est cura in animo, quantum corde capio dolorem ... dolus ne occidat morte pueri: mater dicta quod sum, eo magis studeo uitae; quae ausa hunc sum, tantundem dolum <nunc> adgrediar. lucri causa auara probrum sum exsecuta:	
460	alienos dolores mihi suppositui. nullam rem oportet dolose adgrediri, nisi astute accurateque exsequare. uosmet iam uidetis ut ornata incedo: puerperio ego nunc me esse aegram adsimulo.	ba ^c ba ² ba ² ba ^c ba ⁴ ba ² ba ^c

453 domo *Goeller cf. Poe. 216*: modo *BCD* docta *Palmerius*³⁵: dicta *BCD* dico *Spengel*²: dicit *BCD* **454/5** post animo punctum *D* **456** post pueri punctum *D* **457** magis *CD*: magi *B* **458** ausa hunc *Leo*: hunc ausa *B* huc ausa *DS* ausa *C* <nunc> *suppl. Leo praeunte Müller*³⁶ adgrediar *BCD*: adgrediri *fortasse Camerarius in B* post adgrediar punctum *D* aggredi *S* **459** exsecuta *BD*: exsecuta *CS* post exsecuta punctum *D* **460** post dolores punctum *D* mihi *CD*: mihi *B* suppositui *B*: suppositui *CD* **461** <sed> nullam *Geppert* post adgrediri punctum *D* aggredi *S* **462** post astute punctum *D* exequare *S*: exsequere *B* exequere *CD* (-quere *lineola subducta Camerarius in C*) post exsequere *versum truncat et subsequenti linea vacua habet B, spatium CD, punctum versum D* **464** puerperio *D*: puerperio *BC* esse *D*²: essem *BC ante rasuram D*¹

	Io per prima dico di me, fui edotta in casa.
454/5	quanta è la preoccupazione nell'animo, quanto dolore ricevo nel cuore ... affinché l'inganno non muoia con la morte del neonato: poiché sono chiamata madre, mi preoccupo molto che quello viva; dal momento che ho osato questo, <ora> intraprenderò un altrettanto grande inganno. Ho condotto un'azione vergognosa per avido motivo di guadagno:
460	ho finto miei i dolori di un'altra. Non è opportuno cominciare qualcosa con l'inganno, se non è condotta a termine astutamente e accuratamente. Voi già vedete come incedo camuffata: io ora fingo di essere sofferente per il parto.

³⁵ *Spicilegiorum* Ian. Melleri Palmerii *commentarius primus...* [Francofurti ad Moenum, apud Georgium Corvinum], 1580, c. 103r.

³⁶ C.F.W. Müller, *Plautinische Prosodie*, Berlin, Weidmann, 1869, p. 749, n.1.

La sezione è tramandata in maniera abbastanza lineare, fatta eccezione per i vv. 453 e 458. Nel primo caso, i Palatini tramandano *modo dicta dicito*; tuttavia, sulla scorta di *Poen.* 216 (*domo docta dico*), Göller per primo rivede il verso³⁷, stante oltretutto l'impossibilità metrica e logica dell'imperativo futuro. Il v. 458 presenta invece difficoltà metriche: Lindsay stampa un *ba*⁴ con due iati (*quae | hunc ausa sum, tantundem dolum adgrédīar*), ipotesi totalmente rigettata da Questa che sentenzia «bachiacus quaternarius qualem metitur Lindsay prorsus reiciendus». Leo, seguendo Müller, preferisce invece evitare gli iati modificando l'ordine degli elementi iniziali (*quae ausa hunc sum*) e inserendo un *nunc* dopo *dolum* (*tantundem dolum <nunc> adgrédīar*)³⁸; pensa infatti che Plauto volesse far riferimento a un secondo inganno, introdotto da *tantundem*: «hic versus praeparat sequentes, in quibus pueri suppositio (*probrum*) ut prior dolus sequenti militis defraudationi, quae rem conficiet, opponitur». A questo proposito Braun³⁹, per rispettare l'opposizione tra i due *doli* – la sostituzione del bambino (di cui parla *Phronesium* ai vv. 453-460) e l'inganno rivolto al soldato introdotto al v. 458 –, ritiene più corretto spostare il v. 458 dopo il 460, mentre Kruse preferisce anticipare i vv. 459-60 dopo il v. 453 in quanto crede contengano l'esplicitazione dei vv. 452-453. Diversamente, Schoell congettura *quae nunc ausa sum tantam frudem adgrédīri* che, come esplicita Ernout⁴⁰, potrebbe trovare spiegazione – seppure complessa – con l'atetesi di *dolum* come probabile glossa di *fraudem* (*fru-* in Schoell): *tantam <frau>dem [dolum]adgrédīri*⁴¹.

Anche questa seconda sezione, alla stregua della prima, è costellata di figure retoriche incalzanti⁴² come l'allitterante e simbolico emistichio

³⁷ Sebbene Kruse, *Kommentar...* cit, p. 134 ritenga non stridente la presenza di *modo* temporale.

³⁸ L'integrazione di *nunc* motiverebbe oltretutto il mantenimento del futuro *adgrédīar*, così come tramandato dai codici. Cfr. *infra*, n. 43.

³⁹ L. Braun, *Die Cantica des Plautus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, pp. 196-197.

⁴⁰ Plautus, *Comédies, texte établi et trad. par A. Ernout*, I-IV, VI, Paris, Les Belles Lettres, 1932-1938.

⁴¹ Già *Camerarius* in B sembrerebbe rigettare il futuro *adgrédīar* in luogo dell'infinito *adgrédīari*, che ritornerebbe così in epifora al v. 461.

⁴² A. Kiesling, anz. v. Plauti *Truculentus* ed. A. Spengel, «Jahrbücher für Philologie und Paedagogik» 97 (1868), pp. 609-642, ritiene che le numerose allitterazioni all'interno

finale del v. 453 (*domo docta dico*), il poliptoto (*quanta... quantum*) al verso successivo, l'accostamento antitetico degli allitteranti *dolorem... dolus* al v. 456, la posizione enfatica di *lucris causa* e *alienos dolores* ai vv. 459-460. Sono sicuramente tutti accorgimenti che, in stretta affinità con l'ordinamento metrico, accompagnavano lo spettatore nel *pathos* tragico (o paratragico) dell'assolo lirico ed è peraltro curioso notare come, proprio in questi versi e in corrispondenza delle figure sottolineate, il codice D conservi dei segnali – punti perlopiù – che, contestualizzati all'interno del *canticum*, sembrerebbero trovare motivazione semantica, metrica e, forse, drammaturgica⁴³.

Parodia o spietata franchezza?

È probabile che, anche in questa seconda sezione del *canticum*, la scelta del metro fosse ben meditata, contribuendo forse a evocare, nella sensibilità e coscienza dello spettatore, dei riferimenti mnemonici a particolari contesti scenici. Una disamina dell'impatto drammaturgico di questo *canticum* sull'intera *pièce*, strettamente legata alla scelta dei metri, non è però mai stata fatta prima, se non in maniera cursoria da

della *pièce* siano indice dell'età avanzata del poeta al momento della composizione del *Truculentus*.

⁴³ Sono segnali di natura stilistico-ritmica o puramente colometrica: dopo l'allitterante e simbolico emistichio finale del v. 453 (*domo docta dico*), la presenza di un punto al v. 454/5 segnalerebbe una forte pausa tra i due emistichi del *ba*⁴, atto a enfatizzare l'anaforico aggettivo quantitativo (*quanta est cura in animo, quantum corde capio*); il v. 460 presenta un punto dopo *dolores*, a dividere con esattezza il *ba*⁴ in due emistichi: la pausa potrebbe essere qui motivata dalla volontà di dare risalto a *alienos dolores*, cioè il secondo inganno, introdotto da *tantundem* del v. 458 e rivolto al soldato. Al v. 462 un punto separa i due avverbi, *astute* e *accurate*, evidenziandone le precipue caratteristiche; al v. 464 un punto è collocato dopo la prima parola del verso, *puerperio*, per porla in enfasi e farla risaltare agli orecchi del pubblico: ai vv. 463-464 *Phronesium* mette difatti in scena il primo *dolus*, che ruota tutto attorno a un *puerperio* simulato (è possibile che la parola *puerperio*, in fondo la chiave dell'inganno, dovesse risaltare all'interno dell'assolo della *meretrix*, proprio nel suo verso finale, come anche i due avverbi del v. 462: *astute accurateque*, ad indicare il *modus operandi* della donna). Infine si notano punti ai versi 458, 459, 460, 461 e un punto e virgola del v. 462, a indicare un semplice a capo metrico.

Moore, *Music...* cit., pp. 199 e s., il quale ritiene che i che i vv. 454/5-464 avessero principalmente un intento parodico:

Bacchiacs also lend themselves to intentional mockery of seriousness, as when Phronesium, after generalizing in anapests about the badness of women (*Truc.* 448-52a), turns to her own situation in bacchiacs.

Seguendo infatti un'idea già di Lindsay⁴⁴, il metro bacchiaco sembrerebbe adattarsi a personaggi con una spiccata *dignitas* morale all'interno della *pièce* (per il loro ruolo o il loro modo di comportarsi), oltre che a scene di lamento e ringraziamento agli dèi. Pertanto, poiché la *meretrix*, per sola avidità di guadagno, sta indossando la maschera di retta *matrona* e madre zelante in un esplicito e parodico camuffamento, si potrebbe pensare a un'intenzionale presa in giro dell'autenticità delle preoccupazioni della *meretrix*:

the bacchiacs reinforce the initial sense that she feels sincere anxiety for the baby, increasing the impact of her cynicism as she reveals that she is worried only about her deception⁴⁵.

Approfondendo l'uso dei bacchei in Plauto, come già Tobias⁴⁶, si può infatti notare come accanto ai bacchei 'seri' – quali ad esempio quelli utilizzati da Alcmena in *Amph.* 633-652, da Eunomia in *Aul.* 120-134, da Hegio in *Capt.* 781-790 e 922-927, nel lamento del *senex* in *Men.* 752-772 o nella testimonianza del naufrago in *Rud.* 906 ss. – coesistono bacchei adoperati in scene prettamente comiche. È il caso di *Amph.* 173 ss., dove Sosia, un *servus* cui certo non si addice la *gravitas*, emula, parodiandolo, il suo doppio Mercurio, o di *Casina* 737 ss. dove, in un'esilarante inversione dei ruoli, il *senex* riverisce il proprio servo Olim-

⁴⁴ Della stessa idea W.M. Lindsay, *Early latin verse*, Oxford, Clarendon Press, 1922, p. 289: «Plautus, putting it to more homely use, strikes a great variety of notes out of this favourite metre of his, a metre which seems admirably suited to Roman 'gravitas'».

⁴⁵ Moore, *Music...* cit., pp. 199 e s.

⁴⁶ A.J. Tobias, *Plautus' metrical characterization*, PhD diss., Stanford University press, 1969, pp. 3-53 e Id., *Bacchiac women and iambic slaves in Plautus*, «Classical World» 73, 1 (1979), pp. 9-18.

pione⁴⁷. Partendo dall'opinione di Moore, verrebbe allora da chiedersi se i bacchei dei vv. 453-464 siano realmente da interpretarsi in maniera ironica e canzonatoria, con la volontà di deridere la serietà della messa in scena della *meretrix*, perfettamente calatasi nella parte della madre di famiglia, oppure no.

Ritengo infatti che un elemento di novità nella disamina del *canticum* sia il tentativo di unire l'analisi metrica e la critica testuale alla funzione drammaturgica, non assegnando ai metri un carattere generale, un *ethos*, ma inserendoli di volta in volta all'interno delle tante situazioni sceniche che la commedia mette in atto. Nel nostro caso, non si può quindi sicuramente negare che il contrasto tra la prima parte del *canticum*, in anapesti, e i bacchei dei vv. 453-464, dovesse risultare ritmicamente stridente, tuttavia questo salto metrico è strettamente legato al contenuto: se nella prima parte la *meretrix* aveva mostrato concitazione e turbamento per le preoccupazioni del parto, affaccendandosi qua e là per il palco, dando ordini alle serve e lamentandosi della sua situazione, ora, con fredda imperturbabilità, si accinge a spiegare al pubblico le sue *malae* intenzioni e a mostrarsi in tutta la sua malvagità. La struttura metrica, che come visto si affianca alla struttura stilistica attraverso una serie di figure retoriche, ha quindi principalmente un impatto drammaturgico. Tuttavia il *sermo gravis* con cui *Phronesium* dà avvio al racconto in bacchei (*ego prima de me, domo docta, dico*)⁴⁸ non sembra parodico⁴⁹ in quanto la donna non sta più parlando travestita da *puerpera* (vv. 448-452a)⁵⁰, ma sta descrivendo sé stessa⁵¹: una *meretrix* che si muove nella narrazione con altezzosa su-

⁴⁷ Sicuramente in senso comico parodico (ma anche ritmico) la serietà dei bacchei di *Pseudolus* ubriaco ai vv. 581 ss. e 1246 ss. (vd. anche *Mostellaria* vv. 313-319 e la scena iniziale di *Cistellaria*, vv. 1 ss.).

⁴⁸ Come visto sopra, l'espressione si ricava dal confronto con *Poen.* 216, dove *Adelphesium* sta portando avanti un discorso non troppo dissimilmente lusinghiero sulle donne (vv. 210-232). La situazione drammaturgica si rivela pertanto molto simile.

⁴⁹ Si intende con 'parodico' una sorta di 'comico della degradazione'. La parodia agisce difatti distruggendo la coerenza tra il carattere che conosciamo di una persona e il suo modo di comportarsi, sostituendo al modo di agire noto un altro completamente estraneo, tanto da risultare ridicolo.

⁵⁰ Ritournerà sul suo travestimento solo ai vv. 463-464: *uosmet iam uidetis ut ornata incedo: / puerperio ego nunc me esse aegram adsimulo.*

⁵¹ Sostiene magnificamente Petrone in *La funzione del 'personaggio che parla contro se stesso' nel teatro plautino*, appendice a G. Petrone, *Morale e antimorale nelle commedie*

periorità, da donna libera qual è, mostrandosi al pubblico con una *dignitas* peculiare⁵² che nulla avrebbe da invidiare a una *matrona* romana se non fosse per l'amoralità del suo comportamento⁵³. Come specificherà al v. 471 (*ego quod mala sum, matris opera mala sum et meapte malitia*) ella è consapevole di essere *mala* nelle azioni e nelle intenzioni e non cerca giustificazioni, anzi ostenta persino un sussiegoso orgoglio⁵⁴. La fermezza del suo agire la contraddistingue visibilmente nell'azione drammaturgica dell'intera *pièce*: se con gli spasimanti si mostra 'frivola' e accomodante, come le richiede la sua professione, nel relazionarsi con i servi mostra invece tutta la sua autorevolezza, come ai vv. 501-502, dove redarguisce la serva *Astaphium* che la esorta a simulare bene con il soldato ([...] *tace. / quoi adhuc ego tam mala eram monetrix, me maleficio vinceres?*).

In una commedia totalmente incentrata sul ribaltamento del principio di realtà⁵⁵, dove tutti i ruoli risultano palesemente invertiti⁵⁶, dove *archi-*

di Plauto: ricerche sullo Stichus, Palermo, Palumbo Editore, 1977, pp. 75 e ss., che «la cortigiana Fronesio nel *Truculentus* [...] mostra di conoscere perfettamente la turpitudine del suo agire e la racconta al pubblico. [...] L'atmosfera è cupamente realistica, senza neanche quella tipica ambiguità plautina che riscatta la esplosione oscena con un finale perbenista».

⁵² A tal proposito mi sembra possa essere menzionato anche il v. 577, dove è mia opinione che la battuta rivolta all'irriverente *Cyamus* (*et nos te, Geta, quid agis? ut uales?*) voglia rimarcare la provenienza etnica e lo *status* sociale del *seruus*, appellato appunto come *Geta*. Ma il verso è stato assai discusso: vd. C. Pentericci, *Tra rubrica e testo: Cyamus servus Geta (intorno a Truc. 577)*, «Dionysus ex machina» XIII (2022), pp. 147-171.

⁵³ D'altronde in molte commedie plautine i protagonisti, solitamente *servi* astuti e audaci, sono messi in risalto per la loro *virtus* «senonché» – sostiene Petrone, *Morale e antimorale...* cit., p. 18 – «tante energie sono al servizio di scopi poco morali: favorire il giovane padroncino nei suoi amori, in genere, carpando con ogni mezzo il denaro al padre».

⁵⁴ «Fondamentale nel teatro plautino è la *malitia* orgogliosa di sé che manifestano i personaggi più riusciti, a cui va l'adesione dell'autore e l'applauso del pubblico. [...] Chi possiede questa *malitia*, poi, lungi dal rinnegarla, gode che sia riconosciuta e la proclama (l'esempio più classico è il lenone Ballione dello *Pseudolus* [...])»; Petrone, *Morale...* cit., p. 19.

⁵⁵ Il teatro plautino disintegra le convenzioni sociali: «dichiarandosi apertamente come finzione il teatro ha il potere della verità e della libertà dalle costrizioni del patto sociale [...] La realtà è il punto di partenza comune da cui allontanarsi per superarla e dimenticarla in un 'gioco della verità' che si serve dei fatti e delle credenze reali per straniarli e degradarli»; Petrone, *Morale...* cit., pp. 26-27.

⁵⁶ Non solo nella gerarchia sociale (opposizione servo/padrone) ma anche in quella di genere (opposizione uomo/donna); al riguardo vd. C. Pentericci, *Matris opera mala. Il pre-*

tectus e protagonista indiscussa non solo è una donna e una *meretrix*, ma un personaggio eticamente ‘negativo’ che si fa beffe del buon costume romano, negando persino il lieto fine e il ristabilimento degli equilibri tradizionali⁵⁷, credo proprio che il *canticum* dei vv. 448-464 non voglia risemantizzare il *pathos* tragico in chiave comico-parodica, ma al contrario inserirsi con estrema drammaticità in una commedia innovativa e volutamente provocatoria. I vv. 453 ss. possono considerarsi una breve scena di metateatro dove il protagonista, rivolgendosi al pubblico, si mostra schiettamente per quello che è, senza alcuna intenzione canzonatoria, con il solo intento di informarlo sul carattere e sulle azioni che vedrà rappresentate⁵⁸. Semmai è tutta l’opera, nella quale lo spettatore assiste

dominio femminile nell’intreccio del Truculentus, in R. López Gregoris (a cura di), *Drama y Dramaturgia en la Escena Romana. III Encuentro Internacional de Teatro Latino*, Zaragoza, Libros Pòrtico, 2019, pp. 73-91.

⁵⁷ F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze, La Nuova Italia, 1967, pp. 287-288, ritiene che il *Truculentus* possa rientrare, insieme a *Pseudolus* e *Miles*, in quella che definisce ‘commedia della caricatura’ perché rappresentano la caricatura di un personaggio: il lenone *Ballio*, il soldato *Pyrgopolinices* e l’etèra *Phronesium*; non già maschere ma l’idea stessa del personaggio che interpretano. Tra questi tuttavia, solo per «la cortigiana Phronesium, con il suo mantenersi costante nella sua parte, con il non conoscere debolezze, con il suo crudele proposito di sfruttare tutto e tutti, con il suo linguaggio ora insinuante, ora imperioso, [...] non è possibile neppure la beffa. [...]».

⁵⁸ L’*ethos* in questione è quello drammaturgico della *meretrix/lena*, come esplicitato nel *canticum* di *Astaphium* ai vv. 224 ss. (e da *Cleareta* in *As.* 173 ss.). I versi 224-226, in particolare, esplicitano chiaramente il comportamento che si addice a una ‘brava’ *lena*: *bonis esse oportet dentibus lenam probam / adripere ut quisque ueniat blandeque adloqui / male corde consultare bene lingua loqui* (a una mezzana in gamba s’addice avere denti buoni / per ammaliare l’avventore con dolci parole / ponderar con cuore malevolo, affabular con lingua amorevole). Molti editori, tra cui Questa, considerano però questi versi interpolati in quanto dopo il discorso sulla mezzana s’introduce quello sulla cortigiana (vv. 227-230) di cui il primo sembra un complemento superfluo: *meretricem | esse similem sentis conde- cet, / quemquem hominem attigerit, profecto ei aut malum aut damnum dare. / numquam amatoris meretricem oportet causam noscere / quin, ubi nil det, pro infrequente eum mittat militia domum* (alla meretrice s’addice essere simile a un rovo, / appena toccata maschiezza viva, subito a quella danno e ruina. / Sconosca l’etera le ragioni dell’amante / se nulla più dà, dovrà congedarlo da disertore). Eppure H. Roppenecker, *Vom Bau der Plautinischen Cantica*, «Philologus» 74, 1929, pp. 301-463, in particolare p. 431, ben mostra come in realtà il discorso della *meretrix* si addica anche ad *Astaphium*, tanto più che A. Morenilla, *De lenae in comoedia figura*, «Helmantica» 45 (1994), pp. 81-106, assimila la figura della *meretrix* a quella della *lena*. Nel *Truculentus* difatti le due cortigiane, serva l’una, padrona l’altra, sono una l’emanazione drammaturgica dell’altra: *Astaphium*, per quanto rivesta i panni della *lena* (e sia pertanto assimilabile a *Cleareta* dell’*Asinaria*), agisce e si comporta

a un gigantesco *facinus muliebre*⁵⁹, a ironizzare in maniera satirica sul costume romano di quei tempi⁶⁰, e *Phronesium*, coerentemente con la sua volontà e artefice del suo destino, medita e porta a termine l'inganno, mettendosi in gioco in prima persona. Certo la definizione di 'commedia satirica' del Dessen⁶¹ è forse eccessiva⁶² e appaiono più ponderate le parole di Perutelli «un riflesso più o meno trasparente della società del tempo si può quindi considerare un dato acquisito della critica: eppure non è di grande evidenza e forse nemmeno troppo voluto da Plauto», ciononostante nella *pièce* sono presenti contenuti e forme satirici, accanto a figure totalmente nuove, nei ruoli e nella caratterizzazione dei personaggi⁶³, che permettono di definire il *Truculentus* come una commedia 'sperimentale', «protesa verso soluzioni differenti e più articolate di quanto suggerisse la tradizione»⁶⁴. È una commedia certamente 'al negativo', dove emerge l'inettitudine degli uomini e la malvagità delle donne⁶⁵ e dove tutti i personaggi, di qualsiasi genere o estrazione so-

secondo le direttive di *Phronesium* che, dal canto suo, è *meretrix* ma anche *lena* di sé stessa. Cfr. al riguardo R.M. Danese, *Plauto, Truc., 224-226: fra ecdotica, storia del testo e costanti drammaturgiche*, «RCCM» LXXII 2, pp. 399-406. Contraria all'ipotesi di interpolazione G. Bandini, *L'amator probus nella 'filosofia delle meretrici: Truc. 224-247 e Men. 203*, in A. Tontini - R. Raffaelli (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates XX-XXI. Truculentus-Vidularia*, Urbino, Quattroventi, 2017, pp. 203-223.

⁵⁹ Come dirà *Callicles* al v. 809.

⁶⁰ Vd. Ph. Lejay, *Plaute*, Paris 1925, pp. 110 e ss. e C.S. Dessen, *Plautus' Satyric Comedy: the Truculentus*, «Philological Quarterly» 54, 1977, pp. 145-168. Al riguardo, vd. anche A. Perutelli, *Un autore alla ricerca del nuovo [Introduzione al Truculentus di Plauto]*, in G. Paduano - A. Russo (a cura di), *Studi sul teatro latino*, Pisa, ETS, 2013, pp. 57-68, in particolare pp. 65 e ss.

⁶¹ Dessen, *Plautus...* cit.

⁶² Tuttavia Enk (p. 27) utilizza la stessa espressione, commedia satirica, in quanto vorrebbe mettere in guardia i giovani dal pericolo rappresentato dalle *meretrices* attraverso un esempio negativo quale la vicenda di *Diniarchus*.

⁶³ Una *meretrix* libera che svolge funzione demiurgica e un amante, *Diniarchus*, passionale, combattuto e tormentato, capace di slanci sinceri ma anche di pentimenti e incertezze. Secondo Perutelli, *Un autore...*, cit., p. 65: «[...] un personaggio più da commedia borghese che da farsa [...]».

⁶⁴ Perutelli, *Un autore...* cit., p. 68 ritiene che queste innovazioni siano: il personaggio femminile della cortigiana, i supplizi inferti alle donne, lo statuto del servo truculento, il ruolo del denaro e il carattere del giovane *Diniarchus*.

⁶⁵ Il giudizio negativo è esteso a tutto il genere femminile, come *Phronesium* stessa dirà ai vv. 468-469: *nimi' quam paucae sunt defessae male quae facere occeperunt, / nimi' que paucae efficiunt si quid facere occeperunt bene*.

ciale, alla fine cadono vittime di *Phronesium*⁶⁶ che tesse la sua tela con astuzia e sicurezza, muovendocisi sopra senza esitazioni. Seppur 'al negativo' però, non si può non riconoscere come la *meretrix* rimanga fedele alle sue intrinseche qualità e alla sua stessa natura e che, per la sua posizione, ottenga rispetto dagli altri e ne conservi per sé stessa⁶⁷. Se quindi i presunti anapesti dei vv. 448-452a vogliono sottolineare i lamenti e gli affanni di un'attrice intenta a immedesimarsi nel personaggio della *puerpera*, che di lì a poco avrebbe messo in scena, non mi sento di concordare sull'affermazione che i bacchei dei vv. 453-464 avessero la funzione di richiamare nella mente dello spettatore, parodizzandole, scene o situazioni di altre opere ove agissero personaggi con una spiccata *dignitas* morale; al contrario essi hanno piuttosto la funzione di definire con più vigore e severità un personaggio che, in una *pièce* dove il rovesciamento rimane irrisolto, è motivo di continua tensione drammaturgica proprio perché la *dignitas* che tutti i personaggi – e gli spettatori – le attribuiscono, è contraria alla morale vigente e non trova 'purificazione' catartica neppure nel finale⁶⁸.

Abstract

In Plautus' *Truculentus* the main deception is built around the *meretrix* who pretends to have given birth to a child, indeed borrowed. The *canticum* (vv. 448- 464) is an example of feminine cunning with anapests and bacchei. In particular, *ba*⁴ is a tragic metre usually used in comedy in the laments of honest-

⁶⁶ Da sottolineare inoltre l'estrema novità per il teatro plautino, già individuata da Petrutelli: nonostante il ruolo attivo e vivace della serva *Astaphium*, capace di tenere a bada i pretendenti e di districarsi negli imprevisti, è alla padrona e non a un servo che è affidata la costruzione delle trame.

⁶⁷ L. Peppe, *Le forti donne di Plauto* in L. Agostiniani-P. Desideri (a cura di) *Plauto testimone della società del suo tempo*, Napoli, ESI, 2002, pp. 67-91 si chiede addirittura (p. 80) se la cortigiana sia «un tipo anche romano fino in fondo», in quanto Plauto la presenta, attraverso le parole del *miles*, con iperbole tutta romana (*Truc.* 515): *Mars peregre adveniens salutatur Nerienem uxorem suam*.

⁶⁸ Il moralismo romano si manifesta semmai, sostiene Petrone, nelle *meditationes* dei personaggi, quando questi 'escono' da sé stessi per denunciare i loro comportamenti – affermando per contrario la validità della morale che andrebbero a violare in scena.

mannered *matronae* and this is why scholars interpret the *ba*⁴ of vv. 453-464 as parodic. The article reflects on the resemantization of tragic pathos in order to understand whether *ba*⁴ are to be interpreted as funny or as ‘serious’, in light of the dramaturgical role that *Phronesium* performs in the play, an innovative and deliberately provocative comedy.

Caterina Pentericci
caterina.pentericci@uniurb.it



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di aprile 2023
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it

€ 30,00

ISBN 978-88-498-7659-8



9 788849 876598