

ECKARD LEFÈVRE

Dalla Nea alla Palliata

Plauto e Filemone

ECKARD LEFÈVRE

DALLA NEA ALLA PALLIATA: PLAUTO E FILEMONE *

Nea e Palliata

La commedia è un genere letterario la cui tradizione può affermarsi soltanto in una società che abbia raggiunto un certo livello di maturità e di cultura, così come avvenne nell'antichità, con la massima evidenza, nell'Atene postclassica del IV e III sec. a.C. È perciò sorprendente che a Roma la commedia si sia affermata nella fase iniziale del processo di sviluppo letterario ed abbia conosciuto negli otto decenni dal 240 al 160 a.C. un periodo di fioritura, al quale fecero riferimento i commediografi occidentali fino al XVIII secolo. E già nell'antichità l'arte di Plauto e Terenzio fu così apprezzata, che le loro ventisei commedie costituiscono le uniche opere della letteratura arcaica giunteci per intero. Tale straordinaria fioritura si spiega con il fatto che i Romani poterono rifarsi alla tecnica drammaturgica, ai personaggi e alle trame della Commedia Nuova greca. La commedia, però, in misura maggiore rispetto ad esempio all'idealizzante tragedia, è legata al contesto sociale del suo tempo, non solo per il suo ambiente più realistico, ma anche per i suoi personaggi; di conseguenza la sua forma, fissatasi in una determinata epoca del passato, dovrà subire delle trasformazioni tali da coinvolgere fin la sostanza stessa dell'opera, quando, in un'età posteriore, essa verrà messa in rapporto con la nuova realtà sociale. Nella recezione della commedia greca da parte dei poeti latini occorre dunque tenere sempre presente che l'obiettivo necessità di un processo di

* La relazione viene stampata senza mutazione, aumentata soltanto di poche note. Ringrazio cordialmente la prof. dr. Maria Raffaella Petaccia dell'ottima traduzione italiana.

rielaborazione negli adattamenti letterari ha determinato la forma della commedia romana, modificandola per alcuni aspetti in maniera radicale. E proprio un genere che si nutre di arguzia e comicità sarebbe il più fortemente compromesso nel caso di una imitazione anacronistica. Perciò, prendendo in esame la commedia latina, il compito precipuo deve essere quello di spiegarne il carattere diverso rispetto a quello della commedia greca mediante i differenti presupposti letterari, sociali ed ideologici.

La Commedia Nuova, fiorita nell'ultimo quarto del IV secolo e viva ancora al tempo di Plauto in Grecia ed in Italia meridionale, ebbe come massimi rappresentanti Menandro, Difilo, Filemone e Apollodoro di Caristo. Il suo carattere fu determinato soprattutto da quattro fattori, che occorre tenere in considerazione nel domandarsi se questa forma di commedia potesse essere trapiantata a Roma senza subire trasformazioni¹.

1. Se la commedia antica è sorella della tragedia attica, la Commedia Nuova può esserne definita la figlia: quale erede della tragedia, essa ama rappresentare intrecci che sconfinano nella sfera del tragico. Nella Commedia Nuova la rappresentazione comica si fonda sul fraintendimento di una situazione, il disconoscimento della verità, in generale sull'antitesi tra l'essere e l'apparire, che appunto già per la tragedia di Sofocle e di Euripide erano elementi costitutivi. La Commedia Nuova, così come la tragedia tarda, voleva rappresentare l'errare umano e, per rendere evidente il contrasto fra speranza ed illusione, successo e sconfitta, sviluppò determinati schemi di intreccio.

2. Il carattere di tali trame si spiega con la concezione, già presente nella tragedia tarda e predominante nell'ellenismo, della Tyche come potenza che governa il mondo. Era un tema prediletto mostrare ogni volta come gli uomini brancolino nel buio senza accorgersi dei giochi della Tyche, come facciano progetti e falliscano, come si affliggano e tuttavia siano condotti ad un buon esito dalla Tyche.

3. È evidente che la rappresentazione dell'errare umano,

¹ Cfr. E. LEFÈVRE, *Die römische Komödie*, in *Römische Literatur*, ed. M. FUHRMANN (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, 3), Frankfurt/M. 1974, pp. 33-62.

del malinteso e dell'incomprensione reciproca, della deduzione solo in apparenza logica, che muove continuamente l'azione in direzioni imprevedute e sbagliate, comporta delle conseguenze sul piano drammaturgico, per cui si ha un intreccio spesso insolitamente complicato, che corre in equilibrio sul filo del rasoio e nel quale una sola parola di troppo fa crollare l'intero castello di carte, simboleggiante la condizione esistenziale dell'uomo. Che nella Commedia Nuova tecnica drammaturgica e contenuto si condizionino reciprocamente, risulta chiaro già dal fatto che i poeti, per mezzo del prologo, trasmettevano al pubblico maggiori informazioni di quelle possedute dai personaggi, mettendolo in tal modo in condizione, per usare una nota formula, di badare più al 'come' che al 'cosa' nello svolgimento dell'azione scenica.

4. Nel mondo della Commedia Nuova si riflette una società che ha perduto la sua antica libertà e la cui occupazione principale non riguarda l'ambito politico e statale, ma il commercio e gli affari, una società che mira sì soprattutto al guadagno, ma che nel complesso è fondamentalmente sana e non offre, in fin dei conti, alcun pretesto per considerazioni satiriche. Ovviamente i poveri fungono da contraltare ai ricchi, gli schiavi si contrappongono ai cittadini liberi, ma né schiavitù né miseria sono sentite come problema. È una società stanca, colta, lievemente decadente, i cui problemi privati compaiono sulla scena in maniera garbata di fronte a spettatori altrettanto colti, borghesi, decadenti. La Commedia Nuova è veramente uno *speculum vitae*, uno specchio che, pur limitando le prospettive, riflette in fondo fedelmente la realtà contemporanea.

Da un punto di vista storico-letterario la Commedia Nuova è un prodotto sviluppatosi in maniera coerente da presupposti ben precisi. Essa rappresenta la fase più matura di una più lunga evoluzione letteraria, in cui si richiedevano notevoli facoltà di valutazione e di giudizio allo spettatore, che sulla scena vedeva rappresentate la sua condizione esistenziale, la sua interpretazione della vita, la sua concezione del mondo. Il grande paradosso della commedia latina consiste nel fatto che, nonostante le fossero mancati tutti questi presupposti, tuttavia la sua efficacia non ne risultò in nessun modo sminuita. Essa non offriva una rappresentazione della società del suo tempo, ma funzionava da elemento regolatore, mostrando un mondo

di fantasia e di sogno che affascinava lo spettatore, non perché in esso egli riconoscesse la propria società, ma perché vi vedeva un mondo opposto al suo, che lo liberava dalla realtà circostante.

Nel 240 Livio e i suoi successori si riallacciarono in generale, come era logico, alla *Commedia Nuova* viva ancora al loro tempo e non ad una forma più antica, cosicché si verificò la singolare situazione che una forma letteraria tarda venisse trasferita nello stadio iniziale di una letteratura straniera. Questa nascita atipica spiega le particolari condizioni in cui la commedia attica fu recepita dai poeti e dal pubblico romani. La mentalità dei Romani era caratterizzata da idee completamente diverse, in nessun modo conciliabili con la visione del mondo propria della *Commedia Nuova*. Inoltre i presupposti sociali della commedia greca non corrispondevano quasi in nessun punto alla realtà romana. Né il soldato fanfarone, né la 'nobile' etera, né il vecchio gabbato, né il furbo parassita, ma nemmeno il tipo del padre umano e liberale, tutti personaggi che dal tempo di Livio popolavano il palcoscenico romano, erano rappresentativi per quella società o almeno costituivano uno specchio satirico di alcuni suoi componenti. L'origine della commedia latina è dunque un fenomeno atipico e tuttavia affascinante nella sua peculiarità.

La rinuncia a riprendere la visione greca del mondo, con il contrasto fra apparenza e realtà, speranza e delusione, progetti e fallimenti, comportò nella commedia romana anche una rinuncia alla corrispondente drammaturgia greca. Al carattere di ameno intrattenimento della commedia latina corrisponde la sua struttura disinvolta. Essa non può essere paragonata quasi in nessun aspetto ai suoi modelli greci, e soltanto il lavoro paziente dei filologi ha consentito di chiarire il vecchio malinteso, secondo cui i poeti latini sarebbero riusciti a riprodurre la struttura degli originali solo in forma degenerata. Occorre sottolineare che i commediografi romani mirarono a scopi ben diversi rispetto ai loro predecessori attici e che diedero vita a qualcosa di autonomo, laddove una fedele imitazione delle forme greche non avrebbe prodotto altro che un anacronistico tentativo di adattamento. Il fatto di perseguire i propri obiettivi significò per i poeti latini intervenire con modifiche necessariamente profonde sulla struttura degli originali. La rinuncia

ad offrire una visione del mondo e l'incalzare di battute e trovate l'una dietro l'altra determinarono, soprattutto in Plauto, una struttura della commedia i cui elementi non erano chiusi come in un incastro, ma aggiunti in successione. La struttura della commedia greca è, per così dire, ipotattica, precisa, coerente, quella della commedia latina paratattica, imprecisa, incoerente.

Questa differenza fondamentale è, d'altra parte, il presupposto dell'analisi, o meglio della ricostruzione degli originali perduti sulla base dei rifacimenti romani. Contro la tendenza incomprensibile, secondo cui le incongruenze nella drammaturgia delle commedie romane andrebbero ricondotte agli originali — una tendenza che è sempre esistita e sussiste tuttora — bisogna essere decisamente favorevoli a presupporre una piena coerenza nella costruzione dei modelli greci. Se questo è stato già sostenuto da studiosi del XIX secolo come Th. Ladewig, P. Langen o F. Leo, non c'è motivo di procedere oggi in maniera diversa, perché abbiamo ora a disposizione un intero volume di Menandro nella collana oxoniense.

Filemone e Plauto

Filemone di Soli in Cilicia o di Siracusa², il più antico dei poeti della Commedia Nuova, riportò la sua prima vittoria probabilmente nel 327 e morì centenario intorno al 264/3. Celebre è il giudizio di Quintiliano: *Philemon, qui ut prave sui temporis iudiciis Menandro saepe praelatus est, ita consensu tamen omnium meruit credi secundus*³. Sono tramandati circa 64 titoli e 240 frammenti, di cui qualcuno dubbio. Poiché per di più la derivazione della *Mostellaria* di Plauto dal *Phasma* non è sicura, vengono trattati qui solo l'*Emporos* e il *Thesaurus*, rielaborati da Plauto rispettivamente nel *Mercator* e nel *Trinummus*. Essendo lo spazio a disposizione limitato, non verrà riportato in dettaglio lo svolgi-

² Cfr. M. LANDFESTER, *Geschichte der griechischen Komödie*, in *Das griechische Drama*, ed. G. A. SEECK, Darmstadt 1979, pp. 354-400 (391-393: Philemon).

³ *inst. or.* X 1, 72.

mento delle ricerche, ma ne saranno esposti soltanto i risultati⁴.

Il *Mercator* e il *Trinummus* si discostano entrambi dall'immagine che abbiamo della Commedia Nuova greca. Il *Mercator* non è una delle commedie plautine più apprezzate, poiché né il soggetto, né la struttura dell'intreccio né infine il carattere dei personaggi hanno suscitato l'entusiasmo degli studiosi. Fino al nostro secolo la trama fu ritenuta in genere troppo indecorosa, perché il divertimento apparisse lecito. Nel 1552 J. Kammermeister (Camerarius) era dell'opinione che l'argomento fosse *fuile, et honestatis omnis expers, atque nefarie flagitiosum*, pur consolandosi pensando che la conoscenza dei vizi è utile: *Quemadmodum autem venena prodest nota esse, ut respuantur: ita talia dum legimus, execrari debemus. Sed neque venena nulli prorsus usui sunt, et haec ad turpitudinem fugiendam et convertendos animos ad timorem Dei, assumi possunt*⁵. Egli non concedeva a Plauto, per parlare con categorie oraziane, il *delectare*, ma gli riconosceva il *prodesse*, sebbene l'umbro avrebbe sicuramente reclamato per sé il *delectare*, ma avrebbe preso le distanze dal *prodesse*! Molti dei seguaci di Kammermeister non condivisero questa sua valutazione, tuttavia concordarono con lui nella riserva morale. F. Ritschl parlò di una commedia «mediocre»⁶, F. Marx trovò il contenuto «repellente e brutto»⁷, solo L. Gurlitt ravvisò una qualche somiglianza con *Romeo e Giulietta* di Shakespeare⁸. In genere la commedia si fa risalire *in toto* a Filemone, e P. J. Enk riteneva addirittura che fosse stata tradotta *verbum de verbo*⁹.

A differenza del *Mercator* il *Trinummus* di Plauto è, in molte parti, caratterizzato da sentenze morali e discorsi edificanti e non stupisce che già Kammermeister e G. E. Lessing ne fossero rimasti favorevolmente impressionati. *Haec fabula*

⁴ Una monografia dello stesso autore su Plauto e Filemone è in preparazione presso la collana «Scriptoralia» a Tübingen.

⁵ Cfr. l'introduzione al *Mercator* nella sua edizione stampata a Basilea nel 1552.

⁶ Cfr. *Opuscula Philologica*, II, Leipzig 1868, p. 749.

⁷ Cfr. *Ein Stück unabhängiger Poesie des Plautus*, SAWW 140 (1899), p. 29.

⁸ Cfr. *Die Komödien des Plautus*, trad., III, Berlin 1922, p. 5.

⁹ Cfr. *Plauti Mercator cum proleg., not. crit., comm. exeget.*, ed., I-II, Lugduni Batavorum 1932, I, p. 7.

*et elegans est, et exemplum boni ac fidelis amici proponit, et abundat utilibus sententiis*¹⁰. «Dopo i *Captivi* questa è la commedia di Plauto più riuscita. Egli l'ha ripresa dall'originale greco di Filemone, il quale diede all'opera un titolo molto più appropriato, *Il Tesoro*»¹¹.

Non tutti gli studiosi, però, espressero sul *Trinummus* un giudizio positivo. Ad esempio U. von Wilamowitz-Moellendorf, nel consigliare le letture plautine per la scuola, pose davanti a questa commedia il segnale di pericolo 'per favore non il *Trinummus*', e motivò questa sua opinione in contrasto con Lessing e affermò: «Nel *Trinummus* Filemone ha tentato di diventare più serio, più profondo, più menandro [scil. rispetto alla *Mostellaria*], riuscendovi però in maniera insoddisfacente. Infatti qui ci si annoia persino con Plauto, e sono soltanto gli antiquati pedanti a preferire il *Trinummus*, poiché sembra più discreto e virtuoso»¹².

Poco più tardi anche G. Jachmann, scontrandosi con il *pathos* moraleggiante dell'«insipido, noiosamente virtuoso *Trinummus*», ne attribuì la colpa a Filemone: «[...] Nel *Thesaurus* di Filemone l'olio del più gretto moralismo filtra da tutti i pori e quando si è appena superata la tirata retorica del vecchio Filtone in II 4 con l'aiuto di Plauto, si vorrebbe fuggire via da III 2, dove Filemone fa suonare la stessa solfa al giovane Lisitele senza che Plauto intervenga in alcun punto; infine ai versi 1028 ss., addirittura lo schiavo Stasimo, che prima era stato il vivace Sancho Pansa della situazione, comincia a predicare. Qui però per fortuna si intromette di nuovo Plauto, almeno nel tono»¹³.

¹⁰ Cfr. n. 5 (annotazioni al *Trinummus*).

¹¹ «Nach den 'Gefangenen' des Plautus ist dieses sein vortrefflichstes Stück. Er hat es aus dem Griechischen des Philemon erborgt, bei dem es einen weit anständigeren Titel hat, nämlich 'Der Schatz'» (*Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters*, 1750).

¹² «Im *Trinummus* hat Philemon den Versuch gemacht, ernster, tiefer, menandrischer [scil. als in der *Mostellaria*] zu werden, was unbefriedigend ausgefallen ist. Denn in ihm langweilt man sich selbst bei Plautus, und es ist nur die zopfige Zimmerlichkeit, die den *Trinummus* bevorzugt, weil er dezenter und tugendhafter scheint» (MENANDER, *Das Schiedsgericht [Epitrepontes]*, Berlin 1925, p. 165).

¹³ «[...] im philemonischen *Θησαυρός* trieft das Öl hochweiser Philistermoral aus allen Poren, und wenn man das bei dem alten Philto in II 4 mit Plautus' Hilfe eben noch überstanden hat, so möchte man aus III 2, wo Philemon den jungen Lysiteles dieselbe Leier drehen läßt und Plautus ihm nirgends in den Arm

Come il *Mercator*, anche il *Trinummus* viene ricondotto *in toto* a Filemone.

Ci troviamo di fronte ad un risultato singolare: da una parte una commedia burlesca, addirittura indecorosa, dall'altra un'opera seria, anzi intrisa di moralismo. Qual è il denominatore comune? È Filemone, a quanto pare molto convenzionale, oppure Plauto, che si dimostra sempre molto anticonvenzionale?

Il Mercator di Plauto

La trama del *Mercator* di Plauto è semplice. Un padre (Demifone) ha mandato in viaggio d'affari il figlio (Carino), per distoglierlo dall'amore per una cortigiana. La commedia si apre con il prologo recitato dal figlio, il quale, dopo due anni di assenza, è tornato portando con sé una schiava di straordinaria bellezza. La ragazza (Pasicompsa), lasciata momentaneamente sulla nave, viene scoperta per caso da Demifone che, come il figlio, si innamora di lei. A Carino, che dà ad intendere di aver portato con sé Pasicompsa come domestica per la madre, il padre dice che la ragazza non è adatta alla loro casa e deve essere venduta subito. In realtà Demifone la fa comprare da un intermediario, un suo vicino (Lisimaco), il quale conduce la giovane a casa sua, dove l'amico potrà incontrarla senza problemi, finché la moglie di Lisimaco (Dorippa) è in campagna. Due fatti però fanno fallire i piani dei vecchi: da un lato Dorippa ritorna inaspettatamente, dall'altro il figlio e il suo amico (Eutico) vengono a sapere dell'intrigo. I vecchi vengono così scoperti e messi in ridicolo. In particolare Demifone resta lì come un cane bastonato e deve darsi per vinto. Il vecchio, che all'inizio appariva come severo *pater familias*, è alla fine un debole senza volontà.

Il *Mercator* è nelle singole scene ricco di brio e della più gustosa comicità. Gli spettatori, probabilmente sia liberi che

fällt, davonlaufen, und schließlich, 1028 ff., fängt gar noch der Sklave Stasimus, der vorher auf so erfrischende Art den Sancho Pansa machte, zu predigen an. Doch da spricht glücklicherweise Plautus wieder etwas mit, wenigstens in der Tongebung» (*Plautinisches und Attisches* [Problemata, 3], Berlin 1931, p. 226).

schiaivi, assistevano alla rappresentazione con il più grande divertimento.

L'Emporos di Filemone

Un'analisi puntuale della struttura del *Mercator* mostra che numerose scene sono opera dello stesso Plauto. Esse consentono di fare due considerazioni sull'intreccio dell'*Emporos* di Filemone:

1. In Filemone le trame disoneste dei vecchi non venivano scoperte dai giovani, ma semplicemente sventate dall'arrivo improvviso di Dorippa. Ne consegue che alla fine i vecchi non venivano beffati, ma potevano, almeno in apparenza, mantenere la loro dignità.

2. Il ritorno di Dorippa, accompagnata dalla vecchia nutrice Syra, comportava un ulteriore vantaggio: Pasicompsa veniva riconosciuta come la figlia creduta perduta di Lisimaco e Dorippa. Nulla più impediva il matrimonio tra la fanciulla e Carino.

Filemone aveva scritto una commedia davvero scialba sull'opera della *agathe tyche*. Il piano dei cattivi era sventato dalla *dea ex machina* Dorippa, le sofferenze dei buoni volte in felicità. Lo spettatore poteva ritornare a casa edificato e rinfancato.

I colti Greci preferivano una commedia che proponesse un'interpretazione del mondo, i rustici Romani una vera e propria farsa.

Plauto e Filemone

Nella rielaborazione dell'*Emporos*, Plauto ha proceduto come in altri adattamenti di commedie attiche: ha eliminato la componente teologica dell'originale ed ha spostato l'accento su un piano prettamente umano. Nel *Mercator* il suo scopo principale era quello di farsi beffe della dignità che contraddistingueva la figura del *pater familias* romano. L'importanza di questo modo di procedere non può essere sottovalutata, perché il *pater familias* era a Roma la più alta autorità nell'ambito non

statale. Plauto capovolgeva del tutto i rapporti reali: il *pater familias*, padrone assoluto sui suoi clienti, prega l'amico del figlio, Eutico, di aiutarlo e di accoglierlo come cliente: *hunc senem para me clientem* (996). Come uno schiavo confessa umilmente: *fateor, deliqui profecto* (983), riconoscendo in tal modo la sua pubblica 'diffamazione'. Il *pater familias*, l'unico che può stabilire i *supplicia*, ammette la sua *iniuria* e lascia al figlio la facoltà di decidere il tipo di *supplicium* (991)! Poco dopo egli è d'accordo sul fatto di essere preso a frustate, una tipica pena riservata agli schiavi: *quin loris caedite etiam, si lubet* (1002). Lo stimato *pater familias* scende al livello di un cliente e di uno schiavo.

Plauto ha ricreato quei rapporti che si stabilivano durante la festa dei Saturnali. Anche lì i padroni venivano chiamati a giudizio e si abbassavano al livello di schiavi e clienti. Il *Mercator* ha un finale 'da Saturnali' per eccellenza. Con esso Plauto ha utilizzato — come in altre commedie — un procedimento particolare, proprio dell'oralità, così come con l'*Occentatio* e *Flagitatio* di II 3 e V 4 ha riprodotto l'antica oralità italiana. Si può difficilmente mettere in dubbio che Plauto raggiunga il massimo dell'originalità, laddove coniuga scrittura greca e antica oralità italiana.

Il Trinummus di Plauto

Nel *Trinummus* plautino un mercante (Carmide) è partito per affari ed ha pregato il vicino (Callicle) di badare, durante la sua assenza, a suo figlio (Lesbonico) e a sua figlia. Avendo il figlio dissipato il suo patrimonio e messo addirittura in vendita la casa paterna, Callicle, il quale sa che in essa è sepolto un tesoro, la compra, per poterla poi restituire all'amico dopo il suo ritorno. Nel frattempo il figlio (Lisitele) di un altro vicino (Filtone) si innamora della sorella di Lesbonico e generosamente è pronto a sposarla anche senza dote. Lesbonico però è di animo così nobile che non vuole permetterlo. Callicle, che funge per così dire da tutore della ragazza, si consulta con un suo amico (Megaronide) sul modo di procurarle una dote, senza che il fratello scialacquatore venga a trovarsi in mano una somma di denaro: i giovani e i vecchi gareggiano fra loro in

nobiltà. I vecchi decidono di assoldare un messaggero, che rechi una lettera, apparentemente inviata dal padre lontano, con del denaro utilizzabile come dote. Proprio durante la consegna ritorna però Carmide e tutto va a monte, ma nello stesso tempo si risolve. Lisitele ottiene in sposa la sorella dell'amico (con dote) ed anche Lesbonico viene unito in matrimonio con una ragazza perbene.

Il *Trinummus* è un'opera traboccante di buoni sentimenti. Plauto ha forse per una volta, in via eccezionale, ripreso la serietà e il moralismo dell'originale greco? Questa è almeno quasi la *communis opinio*.

Il Thesauros di Filemone

Nel *Thesauros* di Filemone l'azione si svolgeva, nelle sue linee fondamentali, come in Plauto. Evidentemente Callicle non comprava la casa del vicino, ma un *ager* fuori della città, nel quale era sepolto il tesoro. Anche in Filemone Carmide si trova in viaggio e durante la sua assenza Lesbonico, avendo bisogno urgente di denaro per una etera, vuole vendere l'*ager*. Callicle, sapendo che lì è nascosto il tesoro, per impedire la vendita assolda, su consiglio del suo *servus callidus*, un sicofante che porti a Lesbonico venti mine come 'alimenti', ufficialmente da parte del padre. Questi però ritorna e sistema tutto. Quale costruzione della Tyche! Probabilmente avveniva anche una *anagnorisis*, in quanto l'etera era riconosciuta come figlia di Callicle. Lisitele poteva sposare la figlia di Carmide e Lesbonico la figlia di Callicle. Davvero una commedia sulla *agate tyche*! E a questo riguardo viene in mente Menandro: Callicle cerca di trovare una soluzione con le proprie forze; il suo volere e i disegni della Tyche coincidono. L'uomo propone e Dio dispone. E ancora una citazione: *All's Well, That Ends Well*. Un moralismo particolare o, come ha detto Jachmann, addirittura gretto, non è presente nella commedia di Filemone.

Plauto e Filemone

Plauto non ha ripreso un'opera moraleggiante, ma, al contrario, è stato lui a rendere tale il suo modello. Come si spiega questo singolare procedimento?

Non meraviglia che si sia tentato di interpretare le affermazioni moralistiche del *Trinummus* in senso politico. Nel 1932 T. Frank considerò questa commedia una testimonianza dei contrasti tra Catone e gli Scipioni, che dal 190 a. C. si fecero sempre più aspri e portarono ai famosi processi e infine all'esilio dell'Africano: «In conclusione credo che il *Trinummus* sia stato rappresentato ai ludi Megalenses del 187 e contenga numerose allusioni ai dibattiti allora vivi fra i partigiani di Scipione e quelli di Catone, dibattiti che monopolizzavano l'attenzione generale. [...] non è difficile vedere che la sua simpatia va alla fazione catoniana. La sua avversione per l'arrogante e superba nobiltà, che si poneva al di sopra della legge, suona davvero sincera [...]»¹⁴.

Plauto dunque un partigiano di Catone! Questa tesi fu ripresa in seguito sempre più spesso, nel 1952 da F. Della Corte¹⁵, più tardi, nel 1959 da O. Jurewicz: «Plauto, come anche Catone, rappresentava nell'ideologia conservatrice il punto di vista dell'opposizione autoctona contro le nuove correnti culturali greche, che in quel momento irrompevano vittoriosamente nei diversi strati della società romana»¹⁶.

Nel 1960 si espressero in tal senso anche D. C. Earl¹⁷ e E. Maróti, quest'ultimo, facendo riferimento ai consigli di Filitone e Lisitele in II 2, scrisse: «Leggendo questi versi, a chi non verrebbero in mente gli ammonimenti di Catone a suo figlio? O. Jurewicz osserva a ragione che Catone e Plauto sostengono la stessa opinione nel momento in cui rifiutano lusso, cuochi, educazione, etere, Greci, la letteratura e la filosofia

¹⁴ «To summarize, I think that the *Trinummus* was played at the Megalensian games of 187 and that it contains several allusions to the all-engrossing debates then going on between the partizans of Scipio and of Cato. [...] it is not difficult to see that his sympathy is with the Catonian side. His dislike for the arrogance of the haughty nobles overriding law rings quite sincere [...]» (*Some Political Allusions in Plautus' Trinummus*, *AJPh* 53, 1932, pp. 152-156, in particolare 156).

¹⁵ Cfr. *Da Sarsina a Roma. Ricerche Plautine*, Firenze 1967², p. 72 (= 1952¹, p. 81).

¹⁶ «Plautus wie auch Cato vertraten in der konservativen Ideologie den Standpunkt der heimischen Opposition gegenüber den neuen griechischen Kulturströmungen, die zu jenem Zeitpunkt siegreich in die verschiedenen Schichten der römischen Gesellschaft eindringen» (*Plautus, Cato der Ältere und die römische Gesellschaft*, in *Aus der altertumswissenschaftlichen Arbeit Volkspolens*, edd. J. IRMSCHER — K. KUMANIECKI [Schriften d. Sekt. f. Altertumswiss. d. Deutschen Akad. d. Wiss., 13], Berlin 1959, pp. 52-72, in particolare 53).

¹⁷ Cfr. *Political Terminology in Plautus*, *Historia* 9 (1960), pp. 235-243.

greche, i medici e, aggiungiamo noi, il culto straniero e gli indovini. È come se Plauto avesse modellato il suo ideale di educazione direttamente da Catone»¹⁸.

Plauto fu quindi un secondo Catone?

In questo contesto merita considerazione il fatto che si sia dubitato della serietà delle affermazioni moralistiche del *Trinummus*. Due lavori degli anni Settanta hanno messo in rilievo che le parti 'moralessanti' non sono da prendere del tutto sul serio, ma potrebbero nascondere un significato diverso. Se J. P. Stein intitolava ancora il suo articolo nel 1970 *Morality in Plautus' Trinummus*¹⁹, W. S. Anderson nel 1979 si esprime nel sottotitolo ancora più chiaramente: *The Absurdity of Officious Morality*²⁰.

In realtà un'interpretazione puntuale rivela che almeno due dei quattro vecchi che compaiono sulla scena, Megaronide e Filtone, sono rappresentati come sostenitori di una morale vuota. Essi predicano decenza e decoro, ma non agiscono di conseguenza, criticano gli altri, ma si comportano al loro stesso modo. Se è giusto vedere dietro ai due personaggi Catone, ne consegue che Plauto non lo ha sostenuto, ma ne ha fatto una caricatura. Naturalmente quello che infastidiva Plauto — senza dubbio apolitico — era non il Catone uomo politico, ma il predicatore.

Livio definì la sua censura *tristis et aspera in omnes ordines* (XXXIX 44, 1).

La critica moderna giudicò il *Trinummus* spesso 'noioso', ma in verità la commedia era tale da destare vivo interesse. Ciò che oggi appare tedioso aveva allora una forza dirompente. Durante la sua rappresentazione si tratteneva il respiro più che alle solite battute plautine delle altre commedie. Là sulla scena stavano in carne e ossa Catone e i Catoni che predicavano la morale, ma questa morale, come si è detto, era vuota.

¹⁸ «Wem würden beim Lesen dieser Zeilen nicht die an seinen Sohn gerichteten Mahnungen Catos in den Sinn kommen. O. Jurewicz stellt mit Recht fest, dass Cato und Plautus die gleiche Auffassung vertreten in der Ablehnung von Luxus, Köchen, Erziehung, Hetären, Griechen, der griechischen Literatur und Philosophie, den Ärzten — und fügen wir hinzu: dem fremden Kult und den Wahrsagern. Als hätte Plautus sein Erziehungsideal direkt von Cato modelliert» (*Terentiana*, AAntHug 8, 1960, pp. 321-334, in particolare 325).

¹⁹ CB 47 (1970), pp. 7-13.

²⁰ *Plautus' 'Trinummus'*, Traditio 35 (1979), pp. 333-345.

Durante gli accesi contrasti degli anni 187-184 quasi nessuno degli avversari di Catone osò fare tale affermazione: Plauto sì.

In conclusione Plauto ha trasformato una commedia di Filemone, l'*Emporos*, come sua consuetudine, in un'opera spiritosa e burlesca, l'altra, il *Thesauros*, in un'opera pedantesca e moraleggiante, sebbene solo in apparenza. In Filemone entrambe le rappresentazioni erano commedie borghesi nel senso migliore del termine, colte e un po' stanche. In Plauto l'una divenne una farsa, l'altra, nonostante tutta la prudenza nel riferimento a Catone, una satira pungente. *Maccus vortit barbare!*