

BIBLIOTECA DI TESTI E STUDI / 1331

LVDI PLAVTINI SARSINATES / 3

Direttore: Roberto Mario Danese

Comitato editoriale: Giorgia Bandini, Roberto Mario Danese,
Salvatore Monda, Caterina Pentericci, Renato Raffaelli, Alessio Torino

Il testo è disponibile sul sito internet di Carocci editore nella sezione “Pressonline”.

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229
00186 Roma
telefono 06 42 81 84 17
fax 06 42 74 79 31

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/caroccieditore
www.twitter.com/caroccieditore

Personaggi in scena: la *meretrix*

A cura di Giorgia Bandini e Caterina Pentericci



Carocci editore

Volume sottoposto a doppio referaggio anonimo

Volume pubblicato con il contributo
del Comune di Sarsina, della Banca di Credito Cooperativo di Sarsina
e del Rotary Club "Valle del Savio" – Distretto 2072



Rotary Club "Valle del Savio"
Distretto 2072

1^a edizione, ottobre 2020
© copyright 2020 by Carocci editore S.p.A., Roma

Impaginazione e servizi editoriali:
Pagina soc. coop., Bari

Finito di stampare nell'ottobre 2020
dalla Litografia Varo, Pisa

ISBN 978-88-290-0416-4

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

<i>Exordium</i> di Roberto M. Danese	7
<i>Le meretrices</i> di Plauto sono <i>omnes elecebrae argentariae?</i> di Andrés Pociña Pérez	15
Amore o lavoro? Planesio la (pseudo?) <i>-meretrix</i> del <i>Curculio</i> e le esigenze del meretricio di T. H. M. Gellar-Goad	23
Ordine morale e ordine sociale: <i>le demi-monde</i> nella <i>Cistellaria</i> , <i>La dame aux camélias</i> e <i>Pretty Woman</i> di Rosario López Gregoris	33
The 20 th Century Pseudo- <i>meretrix</i> : “Gigi” and Its Adaptations (1944/1949/1958) by Goran Vidović	59
La <i>meretrix</i> “truculenta” tra copioni teatrali e pellicole cinematografiche di Caterina Pentericci	73
<i>Exodia</i>	
La maschera della <i>meretrix</i> : estetica e prassi scenica di Benedetta Nicoletti e Andrea Puglisi	87

INDICE

Le “meritevoli” <i>meretrices</i> del <i>Miles gloriosus</i> nell’esperienza teatrale della Compagnia del Sole di <i>Antonella Carone</i>	97
Una messa in scena della meretrice dell’ <i>Asinaria</i> di <i>Pierluigi Palla</i>	105
In memoriam Keith MacLennan by <i>Walter Stockert</i>	113
Gli autori	117

Sono disponibili i filmati degli interventi performativi andati in scena
in occasione del convegno

Ludi Plautini Sarsinates. Personaggi in scena: la meretrix
tenutosi nel Teatro Silvio Pellico di Sarsina il 19 ottobre 2019:
Fondamenta Teatro e Teatri. La Maschera della *meretrix*
Bottega del Teatro Franco Mescolini. *Asinaria*
al seguente link:

www.carocci.it/personagginscena

Exordium

di Roberto M. Danese

Questo volume, come i due precedenti, nasce idealmente a Sarsina, la città di Plauto, dove il 19 ottobre 2019 si sono incontrati studiosi e artisti italiani e stranieri, per dar vita, presso il teatro Silvio Pellico, al Convegno internazionale *Ludi Plautini Sarsinates III*, dedicato al personaggio della *meretrix*. Ancora una volta, di fronte a un pubblico folto e competente, filologi e studiosi del teatro latino si sono incontrati con registi e attori che hanno messo in scena le opere di Plauto. Lo scopo di questo dibattito scientifico è stato di indagare le possibilità di “riuso” della figura della *meretrix* a partire dal testo plautino fino alla cultura contemporanea, per la quale l’opera del Sarsinate continua a rappresentare un punto di riferimento imprescindibile. In tale quadro, un ruolo privilegiato hanno le riletture e le riscritture per la scena, che, con un necessario processo di traduzione a livello mostrativo, conferiscono nuova vitalità a una scrittura poetica che nel corso dei secoli non ha mai perso vigore e sulla pagina e sul palcoscenico. Di Plauto, al netto dello scarto culturale fra l’epoca della Roma repubblicana e la nostra, resta ancora oggi intatta l’efficacia delle strutture drammaturgiche e delle “maschere”, capaci, se ben usate, di catturare l’attenzione e il gusto di pubblici diversi, in vari ambiti artistici quali il teatro, la letteratura, il cinema. Ma perché oggi è importante, anzi necessario un dibattito critico, per troppi decenni differito, fra i professionisti della pagina e quelli della scena?

Il rispetto della lettera del testo plautino, a cui la filologia da secoli sta consacrando i propri sforzi, è doveroso in ambito scientifico e didattico, come deve esserlo a livello di esperienza preliminare da parte di chi, in contesti differenti, intende farne riscritture con fini performativi. Ogni esperienza preliminare in quest’ambito prevede tuttavia uno sviluppo e questo non può che giungere a una rimodulazione talvolta anche profonda dell’opera antica in vista del “prodotto” finale. La liceità delle riscritture è direttamente proporzionale alla loro qualità come espressioni della cultura a noi contemporanea, qualità che viene garantita soprattutto se non si dimentica che

le commedie di Plauto vivono, a livello drammaturgico, della parola poetica che le costituisce, che ogni personaggio è prima ciò che dice e poi ciò che agisce sulla scena. Per questo motivo il ricorso all'analisi drammaturgica, linguistica e poetica compiuta direttamente sul testo latino è imprescindibile per chiunque, in ambito performativo, voglia accostarsi in modo serio ai capolavori del Sarsinate, specialmente in un quadro progettuale di ridefinizione culturale per fruitori moderni, destinato fatalmente ad assumere connotati anche marcatamente diversi rispetto al testo di partenza. Allo stesso modo, la filologia plautina non potrà che giovarsi dei saperi degli artisti del palcoscenico, gli unici in grado di aiutarci a valutare in modo corretto le potenzialità performative di un testo che, per sua natura, ha cittadinanza più sulle scene che tra le pagine di un libro. Solo la loro esperienza, anche e soprattutto del rapporto diretto con un pubblico teatrale, può darci infatti la misura della credibilità drammaturgica del testo tradito e farci capire fino a che punto di riscrittura l'attuale traduzione mostrativa e interculturale può spingersi.

Identico processo, a ben vedere, si verificava quando Plauto e Terenzio allestivano per la scena romana i loro modelli greci e non molto diversamente, soprattutto per Plauto, dovevano comportarsi i *retractatores* dell'antichità che riportavano in teatro le grandi commedie di repertorio (vedi la nota questione di *Casina*). Ecco perché è necessario che oggi si incontrino le competenze di chi, come il filologo, esperisce il testo nella sua dimensione storica e di chi, come il regista, l'attore o il cineasta, lo inquadra in un contesto performativo che preveda l'interazione con pubblici eterogenei: competenze complementari, ma diversissime e raramente riscontrabili in un unico soggetto. I *Ludi Plautini Sarsinates* hanno inaugurato a livello internazionale questo dialogo talvolta difficile e lo vogliono, di anno in anno, arricchire e approfondire.

La "maschera" della *meretrix* è probabilmente una delle più interessanti che si possono incontrare nella *palliata*. Per certi versi legata a quella della *lena*, mostra una complessità di sfaccettature che la rendono una delle figure più dinamicamente sfruttabili nell'economia drammaturgica della commedia. Forse è, insieme al *senex*, il personaggio che maggiormente sfida il mito, troppo frettolosamente consolidatosi nell'ambito dell'*Altertumswissenschaft*, del monolitismo caratteriale dei personaggi plautini, spesso confuso con la mancanza di articolazione psicologica. La *meretrix* è sempre una giovane e bella professionista dell'amore, ma talvolta è appassionatamente innamorata dei suoi "clienti" (vedi Filenio nell'*Asinaria*, Filocomasio nel *Miles* o Fenicio, che conosciamo solo per *litteras*, nello *Pseudolus*,

o al limite anche Filemazio nella *Mostellaria*), talvolta è cinica e spietata (come Acroteluzio nel *Miles*, le due Bacchidi dell'omonima commedia o, soprattutto, Fronesio nel *Truculentus*), talvolta è devota tanto all'onestà e all'amante quanto alle leggi del "mestiere" (come Lemniselenide nel *Persa*, Erozio nei *Menaechmi* o, a loro modo, Selenio nella *Cistellaria* e Planesio nel *Curculio*). La *meretrix* è comunque una donna sempre legata al denaro o perché ne è avida o perché senza di esso non potrà soddisfare il suo amore e, in ogni caso, si rivela sempre astuta e calcolatrice tanto nei confronti dei suoi innamorati quanto nei confronti dei suoi nemici. L'evoluzione di questo personaggio verso l'umana comprensione e il sacrificio personale nella commedia terenziana è la migliore testimonianza della sua duttilità, come anche della sua importanza per la cultura dei secoli successivi: è indimenticabile, a questo proposito, il progetto di ricerca *Violetta e le sue antenate*, che dobbiamo a Cesare Questa ed Emilio Sala e che, purtroppo, si è fermato a splendidi seminari accademici, senza mai arrivare alla pubblicazione¹.

Vediamo allora come la figura della *meretrix* è indagata in questo volume.

Un grande studioso di Plauto come Andrés Pociña Pérez compie un articolato percorso attraverso il personaggio della *meretrix* per sondare la presenza e il ruolo delle "maschere" femminili nella *palliata*: le sue conclusioni, raggiunte mettendo in campo sia il riconosciuto magistero filologico sia la consolidata fama di scrittore e drammaturgo, ci portano a considerare attentamente la misura della frequenza scenica, alla fine piuttosto limitata, delle presenze femminili nel teatro comico latino.

T. H. M. Gellar-Goad affronta invece un caso ben preciso e, per certi versi, originale di *meretrix*, quello di Planesio nel *Curculio*. Planesio è una prostituta fino a un certo punto: è vero che è proprietà di un lenone che la vuol vendere a un *miles*, però ama un giovane ed è *uirgo*. Gellar-Goad si pone il problema della contraddizione tra la verginità della ragazza e il mestiere che dovrebbe esercitare nella casa di piacere: una contraddizione apparente, perché la purezza e la *pudicitia* della fanciulla sono canonicamente necessarie in vista dell'*anagnorisis* finale, che la rivelerà libera e quindi "maritabile" (vedi *Casina* o anche *Rudens* per fare qualche esempio), sottraendola alle grinfie di chi voleva profitare di lei, sessualmente o commercialmente. Gellar-Goad mostra poi le novità introdotte da Plauto nel

1. Ho avuto la fortuna di ascoltare il seminario e di discuterne sia con Questa sia con Sala, che ne reca memoria nel suo *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, EDT, Torino 2008, p. 17.

costruire la rete di rapporti tra la figura di Planesio, che, finché è classificabile come *meretrix*, si comporta come la “maschera” le impone, e gli altri personaggi della commedia, *in primis* il *miles* Terapontigono, che poi sarà riconosciuto come suo fratello². Niente genitori, né per la ragazza né per il suo innamorato, un incesto sfiorato, un matrimonio che alla fine sembra più “riparatore” che ispirato da vera passione amorosa: Plauto ancora una volta crea situazioni nuove combinando abilmente sempre gli stessi “ingredienti” drammaturgici.

Rosario López Gregoris si muove su un terreno simile, ma con scopi diversi: la sua fine analisi del linguaggio e delle figure delle *meretices* nella *Cistellaria* (con particolare riguardo per Selenio e per la madre/*lena* Melenide) giunge a sottolineare la differenza tra queste e lo standard drammaturgico che, nella *palliata*, ne definisce la categoria. Una differenza che si individua soprattutto nello scarso tasso di cinismo e spietatezza, a favore di una logica che riconosce gli squilibri di classe e punta piuttosto al riscatto e all’ascesa sociale, sancita ancora una volta dalla provvidenziale *anagnorisis* che farà di Selenio una donna libera e quindi in grado di divenire, agli occhi del pubblico romano, una *matrona*. Il saggio di López Gregoris, nella sua parte finale, avrebbe potuto benissimo integrarsi con la summenzionata ricerca di Questa e Sala su “Violetta e le sue antenate”, anche e soprattutto per l’attenzione dedicata alla ricezione di questo particolare tipo di *meretrix* in *La dame aux camélias* di Dumas e, consequenzialmente, nel film, molto “Traviata” nel popoloso deserto di Hollywood, *Pretty Woman*, diretto da Garry Marshall nel 1990.

Goran Vidović riprende un nesso, a mio parere, importante fra la *palliata* e il *musical* contemporaneo, analizzando la celeberrima *pièce* di Colette *Gigi*, poi diventata un indimenticabile film con Audrey Hepburn. Il personaggio di Gigi presenta importanti analogie strutturali con alcune *meretrices* plautine, a cominciare da elementi transculturali di natura lin-

2. Molto originale, a questo proposito, proprio la figura di Terapontigono, che è insieme un *miles gloriosus* piuttosto arrogante e pericoloso (vedi Pirgopolinice appunto, ma anche Polimacheroplagide nello *Pseudolus*), come anche l’attore principale di un’inaspettata *anagnorisis* e del conseguente ricongiungimento familiare con Planesio. A livello di ricezione del testo è altresì assai interessante come i temi evidenziati da Gellar-Goad entrino nel lavoro che Stephen Sondheim farà nel 1962 con il musical *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, dove il personaggio denominato, *tout court*, *Miles Gloriosus* (vedi Pirgopolinice) si scoprirà fratello di Philia, la *meretrix* che aveva comprato dal lenone Lycus (vedi *Curculio* appunto), e che era però innamorata del giovane Hero, il quale, pur aiutato dallo schiavo *Pseudolus* (vedi omonima commedia), si trovava a contenderne le grazie con il padre *Senex*, angariato dalla terribile moglie *Domina* (vedi *Casina*).

guistica, per continuare con la formazione in un gineceo familiare, con l’educazione alle arti seduttive femminili, alla cosmesi, alla cura del corpo, all’investimento “professionale” di tutto ciò, fino alla “rendenzione” di tipo terenziano. Insomma, Vidović ci mostra come alcuni paradigmi della *meretrix* plautina (e dei suoi modelli greci) siano ancora attivi nella definizione di un importante personaggio della commedia brillante hollywoodiana, aiutandoci a comprendere quanto il teatro plautino e i suoi personaggi abbiano lasciato tracce fondamentali nello spettacolo moderno e quanto il teatro contemporaneo abbia ancora spazi di dialogo importanti con la *palliata* del Sarsinate.

Caterina Pentericci, specialista del *Truculentus*, ci conduce in un viaggio affascinante attraverso la ricezione di questa difficile e particolare commedia nel teatro di oggi. La dominante figura della *meretrix* Fronesio si distacca, per certi versi, dalle topiche figure di cortigiane del teatro Plautino: l’assenza di ogni morale e la mancanza di un lieto fine mettono al centro dell’intreccio un solo elemento, la spietata astuzia e malizia della *meretrix*, che porta in sé, compenetrandoli, *persona* e *fabula*. Tradizionalmente questa commedia è conosciuta come *Truculentus*, ma forse sarebbe meglio rappresentata da un’altra eponimia, ovvero *Phronesium*. Questo spiega anche la disinvolta con cui questa *pièce* è stata trattata nelle non numerosissime rilettture sceniche del nostro tempo, fra cui spicca l’originale e “contemporaneo” adattamento di Vincenzo Zingaro. L’accattivante e dettagliata analisi che Pentericci conduce sullo spettacolo del regista romano ci mostra come l’attenta lettura di quest’opera autorizzi anche stravolgenti quanto legittime riscritture che possono fortemente valorizzare in senso attualizzante un testo, forse a torto sottovalutato dalla critica, come quello del *Truculentus*.

Gli *Exodia*, che portano con sé lo spirito squisitamente scenico che ebbe a suo tempo un genere immenso come l’*atellana*, sono affidati a professionisti del teatro italiano.

Benedetta Nicoletti e Andrea Saverio Puglisi hanno una lunga consuetudine con il teatro plautino, maturata nell’officina teatrale di Giancarlo Sammartano, dove Plauto è rinato alle scene attraverso le maschere di ascendenza menandrea elaborate da Giancarlo Santelli. Il loro studio trova il suo fulcro nell’analisi del personaggio della *meretrix* “da dietro la maschera”, facendo emergere dinamiche drammaturgiche che ci consentono di gettare nuova luce tanto sullo statuto antico del personaggio quanto sulle sue possibilità di sviluppo negli allestimenti plautini del nostro tempo.

Seguono due artisti il cui lavoro si è fruttuosamente coniugato con le ricerche filologiche condotte all’interno del CISP.

Antonella Carone, versatile attrice e fine analista del “discorso” scenico, è stata ed è tuttora una splendida Acroteleuzio nel *Miles* allestito da Mari-nella Anaclerio, ormai un classico degli adattamenti plautini italiani, il cui successo non sembra poter scemare nel corso degli anni. Carone ci porta dentro il laboratorio che ha riposizionato in una regia frizzante e moderna le figure delle *meretrices* che costituiscono uno degli assi portanti di questo capolavoro comico, con particolare attenzione per il proprio personaggio. Credo siano paradigmatiche le osservazioni sul contributo indispensabile dell’attore nella fase della traduzione scenica, ovvero nel passaggio fondamentale fra narrazione e mostra-zione.

Pierluigi Palla, attore e regista, ci riporta a un’esperienza che vide la luce proprio a Sarsina nel 1998, quando la Compagnia diretta da Franco Mescolini, di cui Palla fu degno discepolo, lavorò per una lunga estate, in collaborazione con il CISP, a un laboratorio di formazione finalizzato alla *mise en scène* di una commedia plautina non frequentemente rappresentata, nella quale grande spazio vien dato alla categoria delle *meretrices*, l’*Asinaria*. Palla ci racconta la sua esperienza di riproposizione di quell’antico e splendido allestimento al Plautus Festival di Sarsina nel 2019, con una regia che non ha perso, semmai acquistato, freschezza, anche grazie all’affettuosa memoria del Maestro Mescolini, a cui la compagnia cesenate ha dedicato la sua Bottega del Teatro, diretta da Barbara Abbondanza, che ha vestito i panni di un’indimenticabile Cleereta³.

Scrivo queste note in un momento in cui il COVID-19 sta cambiando ogni prospettiva di vita e di lavoro per tutti noi, un momento in cui la cultura, l’arte e lo spettacolo, pur drammaticamente penalizzati da questa grave situazione, ci stanno dando speranza e conforto, aiutandoci a percorrere con più serenità questo difficile cammino. Noi, con il fondamentale supporto dell’Amministrazione comunale di Sarsina, riusciamo comunque a fare il nostro lavoro, come questo libro testimonia. Ma molti sono stati forzatamente privati di questa possibilità e anche della vita stessa: a loro *in primis* vogliamo dedicare questo piccolo contributo alla ricerca e, in particolare, a un amico, a un collega, che con affetto ci ha seguito in tanti decenni di incontri sarsinati, regalandoci anche magnifici saggi per i *Ludi*, Keith MacLennan, rapito dalla pandemia, ma sempre presente, con il suo sorriso e la sua ironia, nel nostro ricordo. Di Keith pubblichiamo in appendice a

3. Abbiamo pensato di rendere più completo questo libro allegandovi alcuni filmati relativi alle *performances* tenutesi nel corso della giornata di studi: si veda il dettaglio e il relativo link in calce all’indice del volume.

questo volume un commosso ricordo del suo e nostro antico sodale di tante giornate sarsinati Walter Stockert.

Un forte senso di gratitudine va, come sempre, oltre che a tutta la città di Sarsina, al Rotary Club “Valle del Savio”, alla Banca di Credito Cooperativo di Sarsina, al PLAVTVS Sarsina-Urbino e all’Università degli Studi di Urbino Carlo Bo. Ma mi sia consentito un ultimo particolare ringraziamento, di cui mi faccio interprete a nome di tutto il CISP: grazie a Giampaolo Bernabini, che, con rara competenza, grande modestia e vera amicizia, è stato ed è con noi, in tutto ciò che abbiamo cercato e cercheremo di fare per Plauto.

Le *meretrices* di Plauto
sono *omnes elecebrae argentariae?*
di *Andrés Pociña Pérez*

I

Una scena di Plauto: *Menaechmi* 351-381

Siamo a Epidamno, davanti alle case della *meretrrix* Erozia e di Menecmo I. Sono in scena Erozia, che esce da casa e trova sulla strada Menecmo II e il suo servo Messenione¹:

EROZIA Lascia star così la porta,
via, non voglio che sia chiusa.
Dentro attendi il necessario,
cura e vigila. Allestite
i divani, ardete aromi.
Con il lusso si seduce
sempre il cuore degli amanti;
agli amanti cose amene
fanno danno, e a noi dan soldi.
Ma dov'è l'uomo che, secondo il cuoco, sta davanti a casa mia? Ah, ma è lui che ve-
do: chi mi è tanto utile e mi procura tanto guadagno. Perciò gli riconosco senz'altro
il primo posto in casa nostra: se lo merita. Adesso mi avvicino e gli parlo senz'altro.
O cuoricino mio,
perché rimani fuori,
se a te rimane sempre
aperta la mia porta,
se questa casa è tua,
più tua della tua?
È tutto pronto, come
volevi, ai tuoi comandi.
Non s'è perduto tempo,
il pranzo è stato fatto

1. La traduzione è quella di Carena (1975, pp. 454-6).

secondo i tuoi comandi,
Se vuoi, entriamo, a tavola.

MENECMO II (*a Messenione*) Con chi sta parlando questa donna?
EROZIA Evidentemente con te.

MENECMO II Che c'entri tu, o sei mai entrata, nei miei affari?

EROZIA Oh, Venere non volle che preferissi te solo a chiunque altro? E a ragione, per i tuoi meriti. Tu solo, con la tua generosità, mi fai vivere tra gli agi.

MENECMO II (*a bassa voce, a Messenione*) Messenione, questa donna è certo pazza o ubriaca, per rivolgersi a uno sconosciuto con tanta familiarità.

MESSENIONE (*pure a bassa voce*) Non te li dissi io quali erano i costumi del posto? E adesso non cadono che foglie, a confronto con ciò che avverrà tra tre giorni, se rimaniamo. Allora saranno le piante a cadere addosso. *Qui le sgualdrine sono tutte così, tutte succhiatrici di denaro.* Ma lascia parlare un po' me. (*Forte, a Erozio*) Ehi, donna, dico a te.

EROZIA Che c'è?

MESSENIONE Dove hai conosciuto quest'uomo?

EROZIA Esattamente dove lui ha conosciuto me tanto tempo fa: a Epidamno.

MESSENIONE A Epidamno? Ma se qui, in questa città, non ha mai messo piede prima d'oggi!

EROZIA Via, vuoi fare dello spirito. (*A Menecmo*) Menecmo, mio caro, perché non entri? Starai meglio da me.

MENECMO II (*a bassa voce, a Messenione*) Accidenti, questa donna mi chiama col mio vero nome. Non ci capisco nulla in questa faccenda.

La scelta di questa scena non è casuale per una serie di motivi: l'appartenenza a una delle commedie più rappresentative della comicità plautina², i *Menaechmi*, dove troviamo inoltre una delle dodici *meretrices* con nome proprio che appaiono nella totalità delle commedie varroniane, *Erotium*, una prostituta con una personalità abbastanza definita. E poi, come ultimo motivo, la presenza di un personaggio, lo schiavo Messenione, che espriime una drastica opinione sulle *meretrices*, perlomeno per quanto riguarda quelle di Epidamno: «qui le sgualdrine sono tutte così, tutte succhiatrici di denaro». Il verso plautino suona così (*Men.* 377):

2. Cfr. Della Corte (1967, p. 213): «la commedia, che nel suo genere è veramente perfetta [...]. Il teatro di tutti i tempi si è valso di questo tipo di commedia per tutti gli intrecci impernati sugli equivoci»; Bertini (1997, p. 108): «essa costituisce nella sua elegante perfezione il modello più semplice e più lineare della commedia del doppio»; Mencacci (2007, p. 47): «la più tipica realizzazione della commedia degli equivoci»; Raffaelli (2014, p. 97): «La commedia è tra le più note e fortunate di Plauto ed è all'origine della rinascita del teatro comico nelle corti italiane».

nam ita sunt hic meretrices: omnes elecebrae argentariae³.

Né l'edizione di Lindsay, né quella di Ernout (1936) segnalano problemi testuali per quanto riguarda la lettura di questo verso. La cosa curiosa è che la parola *elecebrae* è attestata una sola altra volta in Plauto⁴ per non comparire più in latino. Il senso del termine, che si mette in relazione col verbo *elicere*, sembra più o meno chiaro, ma l'impossibilità di compararlo con altre presenze letterarie rende difficile la sua traduzione, come dimostrano le diverse proposte avanzate. Accanto alla traduzione di Carena, già vista, possiamo ricordare quella di Scandola (1984, p. 127): «qui le cortigiane son fatte così: piglian tutte il denaro all'amo». È la versione francese di Ernout (1936, p. 36): «les courtisanes d'ici sont toutes les mêmes: pour escamoter votre argent, à elles le pompon». A mio parere, per quanto riguarda lo spagnolo, la resa migliore è quella di Román Bravo (1989, pp. 637-8): «porque aquí todas las cortesanas son iguales: unas sacadineros». L'idea è sempre la stessa, ma non troviamo una traduzione precisa per *elecebrae argentariae*; in spagnolo potrebbe forse funzionare “unas chupadoras de dineros”.

Devo tuttavia ancora rispondere alla domanda iniziale: le *meretrices* che presenta Plauto nelle sue commedie sono sempre *elecebrae argentariae*, come pensava Messenione a proposito di tutte quelle di Epidamno?

2

Lo scarsissimo protagonismo delle donne nelle commedie plautine

Sul soggetto delle *meretrices* in Plauto non sarebbe troppo difficile scrivere un intero libro, considerando molteplici aspetti tra i quali: le ragioni della loro presenza in diverse commedie, le possibilità comiche che offre un tipo tanto particolare, le caratteristiche peculiari che il Sarsinate ha attribuito a ognuna, la loro efficacia all'interno dell'opera... ma innanzitutto si deve riconoscere che in genere le prostitute non occupano un posto molto

3. I testi plautini sono citati secondo l'edizione oxoniense di Lindsay (1910).

4. Plaut. *Bacch.* 944 (Questa, 2008): *exitium, excidium, exelecebra fiet hic equos hodie auro senis* (“che demolizione, che distruzione, che devastazione non porterà oggi questo cavallo nei tesori del vecchio!”, trad. Carena, 1975). Lodge (2002, pp. 486 e 563) le menziona come due parole distinte, *elecebra* (*Men.* 377) e *exelecebra* (*Bacch.* 944).

importante nelle commedie di Plauto, come non lo occupano le donne, qualunque sia il loro *status sociale*⁵.

È cosa nota che, tra le caratteristiche che meglio definiscono la commedia latina popolare, un posto fondamentale è occupato dalla riduzione significativa di argomenti, di situazioni e di personaggi⁶. La varietà di questi ultimi, in particolare, è tanto insignificante che dobbiamo parlare di tipi scenici⁷. Se veniamo alle commedie di Plauto, questi “tipi”, per ordine di frequenza, sono: 37 *serui* ripartiti tra tutte le commedie; 29 *senes* presenti in 17 commedie; 28 *adulescentes* in 17; 12 *meretrices* in 9; 10 *matronae* in 8; 8 *parasiti* in 8; 5 *lenones* e 3 *lenae* in 7 commedie; 7 *coqui* in 6 commedie; 6 *milites* in 6 commedie. Come è facile osservare, se prescindiamo da altri occasionali, contiamo soltanto dieci categorie di personaggi fondamentali caratterizzati da notevoli somiglianze tra di loro.

Questa uniformità o mancanza di varietà cresce in maniera sorprendente se osserviamo il genere dei protagonisti: nella totalità delle 20 commedie plautine si trovano soltanto 25 “donne”⁸ davvero significative nell’intreccio delle opere in cui compaiono: 12 *meretrices*, 10 *matronae* e 3 *lenae*, e osserviamo che ci sono anche commedie dove non esiste nessun personaggio femminile, come per esempio *Captiui* e *Trinummus*.

Lo scarso rilievo della presenza femminile nelle commedie plautine è un dato che trova riscontro anche nei titoli: delle 21, senza escludere la *Vidularia* malgrado il suo penoso stato di conservazione⁹, soltanto due portano nomi di donne: *Bacchides* e *Casina*. Nel primo caso, com’è ben noto, ci troviamo davanti a due sorelle, che svolgono la stessa professione e hanno

5. Nel luglio 2019, in occasione della celebrazione del 65 Festival Internacional de Teatro Clásico de Mérida, è stato organizzato un convegno sul teatro romano, nel quale la sessione dedicata alla commedia in Roma è stata affidata ad Aurora López e a me. Il titolo della relazione di Aurora è stato *Inexistencia de dramaturgas, escasez de actrices, relegación de espectadoras en la comedia romana*; quello della mia è stato *Escasísimo protagonismo femenino en las comedias romanas*. Sono titoli che parlano da soli!

6. Cfr. Pociña (1975, pp. 239-75) e Lopez, Pociña (2000, pp. 11-5).

7. Cfr. Questa, Raffaelli (2014, p. 34): «La pratica della *contaminatio* è legata al fatto che i personaggi della *palliata* (e quelli di Plauto in particolare) hanno rafforzato la loro caratteristica di “tipi fissi” e sacrificato le caratteristiche individuali a quelle dell’azione»; cfr. anche Questa (1984, pp. 9 ss.).

8. Diamo chiaramente per presupposto che la recitazione delle parti femminili era sostenuta da attori uomini.

9. Nemmeno sono frequenti i titoli con referenza a donne nelle *deperditaes commediae*. Se ci referiamo a queste nella eccellente *editio Sarsinatis* di Salvatore Monda, in un totale di 35 commedie, troviamo soltanto quattro titoli su donne: *Anus*, *Bis compressa*, *Boeotia*, *Faeneratrix*; cfr. Pociña (1988, pp. 91-121), López, Pociña (2007, pp. 64-5).

lo stesso nome; nel secondo caso il titolo viene dal nome di una schiava, *Casina*, intorno alla quale ruota l'intreccio, sebbene questa figura non compaia mai in scena, tanto che il suo nome non appare neppure tra quelli delle *personae* della commedia.

Le dodici *meretrices* enumerate con nome proprio nelle *personae* di nove commedie e che assumono un ruolo di primo piano, più o meno importante, nei rispettivi intrecci sono: *Philaenium* in *Asinaria*, *Bacchis I* e *Bacchis II* nelle *Bacchides*, *Selenium* e *Gimnasium* in *Cistellaria*, *Erotium* nei *Menaechmi*, *Pasicompsa* nel *Mercator*, *Acroteleutium* nel *Miles*, *Philematium* e *Delphium* nella *Mostellaria*, *Lemniselenis* in *Persa*, *Phronesium* nel *Truculentus*. Anche se il ruolo di *meretrix* è applicato a tutte, la condizione delle loro vite e il loro comportamento sono molto vari, e per questo aspetto rimando all'analisi svolta dalla mia collega e cara amica Carmen González Vázquez, nell'articolo corrispondente alle prostitute nel suo utilissimo *Diccionario del teatro latino*¹⁰: a suo avviso si possono distinguere diversi gruppi come, ad esempio, quello delle meretrici che non praticano il mestiere, come Selenio della *Cistellaria*; donne di origine libera, che vivono nel mondo della prostituzione, che alla fine potranno abbandonare, come sono le sorelle Adelfasio e Anterastilide del *Poenulus*¹¹; prostitute che hanno una relazione più o meno duratura con un amante che le ha comprate, come per esempio Filemazio nella *Mostellaria* o Lemniselenide nel *Persa*; prostitute che si guadagnano la vita con la loro professione, come le due sorelle delle *Bacchides* o Erozia nei *Menaechmi*¹².

Queste sono le più importanti *meretrices* nelle commedie di Plauto. Sono tutte “succhiatrici di denaro”, *elecebrae argentariae*, secondo l'appellativo attribuito loro da Messenione nella commedia *Menaechmi*? Evidentemente no, anche se le relazioni con prostitute che troviamo nelle commedie di Plauto sono basate, come ci si può aspettare, più sul denaro che sull'amore disinteressato. In ogni caso, questo non mi sembra l'aspetto essenziale nell'analizzare come Plauto valutasse le prostitute occasionalmente inserite nelle sue creazioni, e soprattutto il ruolo drammatico che assegnava loro.

10. González Vázquez (2004, s.v. *meretrix*, pp. 136-40).

11. Infatti, negli elenchi di *personae* delle edizioni classiche sono chiamate *puellae*, non *meretrices*.

12. Non sono invece d'accordo con González Vázquez (2004, p. 139) quando include come *meretrices* in un quinto gruppo Cleareta di *Asinaria*, Melenide di *Cistellaria* e Leena di *Curculio*, presentate nei rispettivi elenchi di *personae* come *lenae* Cleareta e Melenide, come *anus* Leena.

Due *meretrices* plautine: Bacchide I e Bacchide II

Le *Bacchides*¹³, in particolare, offrono un esempio molto chiaro dell’impiego drammatico che Plauto fa della figura della *meretrix* a dimostrazione di come le donne occupino un posto di second’ordine nella sua produzione teatrale.

Che ruolo hanno Bacchide I e Bacchide II nell’intreccio della commedia? Nella parte iniziale, perduta, sembra chiaro che fosse presente il personaggio di Bacchide I¹⁴; però, nel complesso della commedia che oggi possiamo leggere e rappresentare, le sorelle compaiono soltanto ai vv. 35-108, dove, col giovane Pistoclero, dispongono il banchetto per celebrare il ritorno di Bacchide II; e nel resto della commedia non compaiono più, fino alla scena finale, cioè i vv. 1120-1206, dove mettono in gioco tutte le loro arti per convincere i due *senes* a unirsi, assieme ai figli, alla festa da loro organizzata.

In una commedia lunga 1.211 versi, la presenza delle *sorores meretrices* non occupa più di 158 versi che non corrispondono, peraltro, alle battute assegnate a questi due personaggi. Sono piuttosto i personaggi maschili, nel corso della commedia, a descrivere le due Bacchidi, confermando il giudizio di Messenione sulle *meretrices* di Epidamno come *elecebrae argentariae*, un giudizio spassionato privo di acredine da parte di Plauto.

13. Sulla datazione della commedia (anno 189 a.C.) c’è un consenso generalizzato, e questo fatto la colloca tra le ultime composte da Plauto e ci riporta ai tempi del pieno splendore della sua drammaturgia. Sono molti gli aspetti che fanno delle *Bacchides* una tra le commedie più sorprendenti e attrattive del Sarsinate, come l’eccellente sistema dei personaggi, che sono in molti casi raddoppiati in consonanza col gusto di Plauto per il doppio intreccio: nella commedia si incontrano infatti due *adulescentes* innamorati, Pistoclero e Mnesiloco, due *meretrices* sorelle, che noi, ma non Plauto, differenziamo come Bacchide I e Bacchide II, due *senes*, padri dei due *adulescentes*, Nicobulo e Filoseno, con idee molto differenti sull’educazione dei figli. A tutti questi si sommano altri personaggi singolari, tra i quali il più significativo è senza dubbio il servo Crisalo, che risulta il vero protagonista della commedia, essendo una magnifica dimostrazione del fatto che i *serui* sono tra i personaggi più importanti delle commedie plautine, come sottolineava tanti anni fa Fraenkel. Di inegabile interesse umano sono poi le relazioni di amicizia, tra i due *adulescentes* e tra i due *senes*, e l’inconsistenza dei principi morali, nella insuperabile scena finale della commedia, nella quale i due padri, sia il benevolo che il rigoroso, scordano i loro principi, gli inganni e le colpe dei figli, e si lasciano sedurre dalle due *meretrices*. Non è tuttavia questo il luogo per trattare altri motivi di grande interesse, come ad esempio tutto ciò che concerne l’inizio della commedia, che è andato malauguratamente perduto.

14. Cfr. Questa (2008, pp. 29-30) e relative note.

Nonostante quindi le *Bacchides* diano il nome alla commedia, nello sviluppo drammatico dell'intreccio Plauto ha dato più rilievo a personaggi maschili: il *seruus*, i due *adulescentes*, i due *senes*, il *paedagogus*, e persino il *miles* Cleomaco.

4

Due parole per Plauto e per Sarsina

Dopo cinquant'anni come docente di Latino nelle università di Salamanca e di Granada, eccomi oggi a Sarsina per parlare di temi che ho incominciato ad amare con maestri italiani che non ho conosciuto: la letteratura latina con Augusto Rostagni, il teatro latino con Ettore Paratore. Nell'anno della mia nascita, il 1947, il latinista Concetto Marchesi pubblicava la settima edizione della sua *Storia della letteratura latina*, nella quale ho scoperto idee molto interessanti. Quando preparavo questa mia relazione, mi è capitata tra le mani una biografia di Marchesi pubblicata da Luciano Canfora (2019); allora sono andato a cercare la copia che avevo in casa del manuale dell'egregio latinista. Per concludere, vorrei citarne l'epilogo:

Date le correnti di cultura che sempre più invadevano ed animavano la società romana, Roma avrebbe avuto in ogni modo una didascalica scientifica e filosofica: ma poteva non avere Lucrezio; avrebbe avuto in ogni modo un'apologetica cristiana distinta dalla greca, ma poteva mancare Tertulliano: cioè potevano mancare quegli ingegni sovrani che al genere letterario davano la loro incancellabile impronta; e ognuno può facilmente intendere quanto di forza vitale sarebbe mancato alla lingua e alla letteratura romana senza quell'epicureo italico e quel cristiano di Cartagine entrambi per opposte ragioni così lontani dallo spirito nazionale e imperiale di Roma¹⁵.

Intorno alla metà del sec. III nacque a Sarsina il comico Plauto. Roma avrebbe potuto non avere Plauto, ma senza dubbio ci sarebbe stata una commedia romana. Ma allora, la commedia universale, dai tempi della antica Roma ai nostri giorni, sarebbe stata tutta un'altra cosa.

15. Marchesi (1947, vol. II, p. 491).

Riferimenti bibliografici

- BERTINI F. (1997), *Plauto e dintorni*, Laterza, Roma-Bari.
- BRAVO J. R. (ed.) (1989), Plauto, *Comedias I*, Cátedra, Madrid.
- CANFORA L. (2019), *Concetto Marchesi e il comunismo italiano*, Laterza, Bari-Roma.
- CARENA C. (a cura di) (1975), Plauto, *Le commedie*, Einaudi, Torino.
- DELLA CORTE F. (1967), *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, La Nuova Italia, Firenze (1^a ed. 1952).
- ERNOUT A. (éd.) (1936), Plaute, *Comédies*, t. IV: *Menaechmi. Mercator. Miles gloriosus*, Les Belles Lettres, Paris.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ C. (2004), *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- LINDSAY W. M. (1910), T. Macci Plauti *Comoediae*, recognovit brevique adnotatio-ne critica instruxit W. M. Lindsay, I-II, e Typographeo Clarendoniano, Oxonii (edit. ster. edit. prioris [1904-05] sed hic illic emendata atque addendis corrigen-disve praedita).
- LODGE G. (2002), *Lexicon Plautinum*, Olms, Hildesheim (1^a ed. Leipzig 1924).
- LÓPEZ A., POCIÑA A. (2000), *Estudios sobre comedia romana*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- ID. (2007), *Comedia romana*, Akal, Madrid.
- MARCHESI C. (1947), *Storia della letteratura latina*, I-II, Principato, Milano.
- MECACCI F. (2007), *L'equivoco felice. Lettura gemellare dei Menaechmi*, in R. Raffaelli, A. Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, x: *Menaechmi*, QuattroVenti, Sarsina-Urbino, pp. 47-68.
- MONDA S. (a cura di) (2004), *Vidularia et deperditarum fabularum fragmenta*, QuattroVenti, Sarsina-Urbino.
- POCIÑA A. (1975), *Recursos dramáticos primordiales en la comedia poñuar latina*, in "Cuadernos de Filología Clásica", 8, pp. 239-75.
- ID. (1988), *Varrón y el teatro latino*, in *Comienzos de la poesía latina: épica, tragedia, comedia*, Coloquio, Madrid.
- QUESTA C. (1984), *Maschere e funzioni nella commedia di Plauto*, in C. Questa, R. Raffaelli (a cura di), *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Adriatica, Bari, pp. 7-65.
- ID. (a cura di) (2008), *Bacchides*, QuattroVenti, Sarsina-Urbino.
- QUESTA C., RAFFAELLI R. (2014), *Un profilo di Plauto*, in R. Raffaelli (a cura di), *TuttoPlauto. Un profilo dell'autore e delle commedie*, QuattroVenti, Sarsina, pp. II-46.
- RAFFAELLI R. (2014), *I profili delle commedie*, in Id. (a cura di), *TuttoPlauto. Un profilo dell'autore e delle commedie*, QuattroVenti, Sarsina, pp. 47-145.
- SCANDOLA M. (trad. di) (1984), Plauto, *I Menecmi*, introduzione di C. Questa, Rizzoli, Milano.

Amore o lavoro? Planesio la (pseudo?)-meretrix del *Curculio* e le esigenze del meretricio*

di T. H. M. Gellar-Goad

Curculio è la storia d'amore tra Fedromo e Planesio: due amanti sfortunati, un giovane cittadino e una bella ragazza resa schiava ingiustamente da un *sex-trafficker*¹, separati dalla mancanza di contanti del giovane e dallo *status* della fanciulla. Un servo fedele, il protagonista eponimo, architetta un inganno per ottenere sia i contanti sia la ragazza. Per una favorevole coincidenza, si scopre che il rivale di Fedromo, il soldato fanfarone Terapontigno Platagidoro, è il fratello di Planesio, perduto da tempo; in questo modo il soldato viene rimosso dalla contesa amorosa e diventa il tutore legale per formalizzare il matrimonio.

È davvero questa la sotto-trama erotica del *Curculio*? Non ne sono così sicuro. Questo saggio presenta un'interpretazione alternativa dello sviluppo, nel *Curculio*, della cosiddetta storia d'amore, ponendo maggior enfasi sulle condizioni concrete e sul posizionamento socioeconomico dei personaggi coinvolti. Potrebbe rivelarsi che, almeno in questa commedia, «*love is just a four-letter word*» (“amore non è che una parolaccia”)².

Ora, è caratteristico dell'intreccio delle commedie di Plauto, della *comoedia palliata* tutta e della Commedia nuova, presentare un giovane cittadino infatuato di una fanciulla alla quale non riesce ad avere accesso. Un terzo, se non la metà delle commedie plautine sopravvissute, presenta quest'elemento: talvolta la donna è una *sex-laborer* e il giovane non può permettersi di pagarla³; raramente lei è nata libera, lui la vuole sposare, ma o il

* Ringrazio Serena S. Witzke, Aim Clay There e Christopher B. Polt per il loro supporto nella preparazione del presente saggio. Sono anche grato a Caterina Pentericci, Giorgia Bandini e Roberto M. Danese, all'Università di Urbino e al Comune di Sarsina per l'ospitalità e per il caloroso benvenuto.

1. Per il testo del *Curculio* uso l'edizione di Lanciotti (2008). Rendo deliberatamente *leno* come *sex-trafficker* e *meretrix* come *sex-laborer* secondo Witzke (2015a).

2. Titolo di una canzone di Joan Baez del 1968.

3. Cfr., ad esempio, *Asinaria*, *Bacchides* e *Truculentus*.

padre della donna, o il proprio, è restio a dare il consenso⁴; spesso, come nel *Curculio*, lei è una schiava e lui non può permettersi di comprarla oppure riscattarne la libertà dal lenone⁵.

Ma Plauto, anche in quelle commedie che si concludono un *happy ending* amoroso, non crea davvero delle trame consuete⁶. Tale lieto fine, nella commedia plautina, non ricopre il ruolo che gioca, ad esempio, in Menandro⁷. Plauto è molto più interessato al tema di ragazze e giovani donne in pericolo, che sia a causa di sequestro, schiavitù, stupro, naufragio, incapacità genitoriale, povertà, o di una combinazione di quanto sopra⁸. Di conseguenza, dovremmo avvicinarci con attenzione e con occhio critico alle trame apparentemente “romantiche”⁹ delle commedie plautine.

Tornando al *Curculio*, è davvero una storia d’amore, almeno nelle parti che vedono in azione Planesio e Fedromo? Prendiamo in esame tutte le prove. *In primis* quelle a favore. All’inizio della commedia Fedromo parla delle offerte a Venere, dea dell’amore e della sessualità: *nunc ara Veneris haec est ante horunc fores: / me inferre Veneri uoui iacentaculum* (*Curc.* 71-72). I due giovani sembrano innamorati già nel loro primo incontro in scena (vv. 163-214). Il loro appuntamento ha luogo immediatamente dopo l’unico *canticum mixtis modis* della commedia, nel primo passo in settenari trocaici, un fatto che enfatizza il sentimento della scena e sottolinea l’importanza dell’incontro. Anche in precedenza Fedromo era sicuro che Planesio fosse follemente innamorata di lui (*ea me deperit*, v. 46). Non appena Fedromo capisce, alla fine della commedia, che Planesio è nata libera, è subito pronto a sposarla (vv. 670-674); quando poi Terapontigono lascerà a Planesio la decisione sul matrimonio (*si haec uolt*, v. 673) lei assentirà (*mi frater, cupio*, v. 673).

4. Così il *Dyskolos* di Menandro; cfr. *Trinummus*.

5. Tale è la situazione di Calidoro nello *Pseudolus* e di Tossilo (nel ruolo unico di schiavo *amans*) nel *Persa*.

6. Quest’osservazione deriva da James (2020). Una discussione accurata della fissazione sull’esperienza e sulla sofferenza di schiavi e poveri nella commedia plautina si trova in Richlin (2017).

7. Nella commedia menandrea il matrimonio cittadino è una preoccupazione primaria (così Lape, 2004), e l’affetto maschile dovrebbe sfociare in accordi matrimoniali (ivi, pp. 68-109). Cfr. anche Brown (1993) e particolarmente Men. *Dysk.* 786-787, 788-790: ἡς ἔρεις σε λαμβάνειν / καὶ βούλομαι καὶ φημι δεῖν. / [...] γινώσκων ὅτι / νέω γάμος βέβαιος οὕτως γίνεται / ἐὰν δὲ ἔρωτα τοῦτο συμπησθῇ ποεῖν.

8. Per discussione accurata non solo dei ruoli di donne nella commedia romana, ma anche degli effetti deformanti delle opinioni di uomini, cfr. ad esempio Packman (1999), Dutsch (2008; 2019) e Dutsch, James, Konstan (2015).

9. Le commedie di Plauto raramente rappresentano una “storia d’amore” come possiamo vedere in una commedia romantica di oggi.

I Romani però non erano interessati al “vero amore”. Lo scopo del matrimonio nella Roma antica era costituire coalizioni politiche, sociali o economiche, e assicurare la nascita di un’altra generazione di cittadini¹⁰. Questo in sostanza è vero anche per i Greci, le cui commedie Plauto adattava¹¹. L’interesse di Fedromo per Planesio si è sviluppato prima che questa fosse identificata come cittadina nata libera e perciò, all’inizio, egli certamente non pensava a lei come eventuale moglie. Teniamo a mente che Planesio era schiava nella casa di un lenone: non è quindi improbabile che Fedromo l’abbia conosciuta in visita alla casa di Cappadoce, che è a tutti gli effetti un bordello.

Di conseguenza è logico sospettare che Fedromo abbia iniziato questo rapporto per infatuazione erotica e non per amore. Come prova indiziaria possiamo anche aggiungere lo scambio sbilanciato di sentimenti che lui inizialmente descrive fra loro due: *ea me deperit, / ego autem cum illa facere nolo mutuum* (vv. 46-47)¹². Questa affermazione non suona come espressione di un interesse sentimentale, ma evidenzia l’egocentrismo di un ragazzo che vuole l’oggetto sessuale da lui scelto tutto per sé ed è sicuro che lei ricambi nello stesso modo. Eppure poi Fedromo dice *amo pariter simul* (v. 48), ma questo chiarimento è la replica a un’ulteriore domanda e quindi la battuta esprime l’avidità sessuale che lo porta a rifiutare qualunque altra relazione se non quella esclusiva con Planesio. Allo stesso modo Fedromo all’inizio della commedia spiega a Palinuro che lui e Planesio non sono andati oltre il bacio: *tam a me pudica est quasi soror mea sit, nisi / si est osculando quippiam in pudicior* (vv. 51-52)¹³. Il dettaglio però viene incluso principalmente per spiegare al pubblico che Planesio non ha mai fatto sesso con nessuno e perciò ha ancora i requisiti per essere considerata una *virgo intacta*, idonea a sposarsi subito dopo l’affrancamento¹⁴.

10. Ad esempio Dixon (2011, p. 247).

11. Nella *Samia* di Menandro (vv. 726-727) troviamo una formula nuziale che chiarisce questo punto: *μαρτύρων ἐναγτίον σοι τήνδ' ἐγώ διδώμ' ἔχειν / γνησίων παιδῶν ἐπ' ἀρότω*; cfr. anche Men. fr. 453 PCG. Per il matrimonio nell’antica Atene, cfr. Cox (2011); più in generale per il traffico delle donne nelle società patriarcali, del quale i costumi nuziali greci e romani sono una manifestazione, cfr. Rubin (1975).

12. La metafora *mutuum facere* fa parte di una serie più ampia di scambi commerciali e di immagini della professione bancaria presenti nel *Curculio*; cfr. André (1983).

13. Questo verso preannuncia l’incesto mancato per poco fra Terapontigono e Planesio, che in effetti si scoprono essere fratello e sorella; sull’argomento cfr. *infra*, p. 30.

14. Una *virgo intacta*, una *sex-laborer* in schiavitù che miracolosamente non ha mai avuto rapporti sessuali, è una finzione teatrale assolutamente non plausibile e perciò nella Commedia nuova e nella commedia romana c’è una considerevole apprensione sullo stato sessuale delle giovani cittadine non sposate. Anche se Planesio è *intacta* il semplice fatto

Gli *amatores* della commedia romana spesso attraversano una fase in cui si divertono con le *meretrices*, con la previsione che un giorno finalmente matureranno e cominceranno a comportarsi come veri uomini, sposandosi¹⁵. Ecco come penso che dovremmo valutare Fedromo all'inizio della commedia: è un giovane libidinoso che anela a procurarsi un oggetto sessuale nella fase più trasgressiva della propria dissoluta giovinezza. Solo per caso risulta che la ragazza da lui desiderata ha le caratteristiche che la società attribuisce al "materiale da matrimonio" e, solo per caso, Fedromo diventa, alla fine della commedia, un adulto responsabile e sposato.

In un dialogo fra Fedromo e Palinuro possiamo osservare il "regolamento erotico" dell'*adulescens* (vv. 23-38):

PALINVRVS numquid tu quod te aut generi indignum sit tuo
facis aut inceptas facinus facere, Phaedrome?

25

num tu pudicæ cuiquam insidias locas

aut quam pudicam | esse oportet? PHAEDROMVS nemini,
nec me ille sirit Iuppiter! PA. ego item uolo.

ita tuum conferto amare semper, si sapis,
ne id quod ames populus si sciat tibi sit probro.

30

semper curato ne sis intestabilis.

PH. quid istuc est uerbi? PA. caute ut incedas uia:
quod amas amato testibus praesentibus.

32

31

PH. quin leno hic habitat. PA. nemo hinc prohibit nec uetat
quin quod palam est uenale, si argentum est, emas:

35

nemo ire quemquam publica prohibit uia.

dum ne per fundum saeptum facias semitam,

dum te apstineas nupta uidua uirgine

iuuentute et pueris liberis, ama quidlubet.

Palinuro mette in guardia Fedromo dallo sviluppare un interesse erotico verso le persone nate libere, sposate, non sposate, vedove, sia donne sia uomini¹⁶. Al contrario, Palinuro è a favore di un interesse verso le sole *meretri*-

di essere nella casa di Cappadocia minaccia il suo *pudor*. Analoga è la preoccupazione della *uirgo* nel *Persa: hominum immortalis est infamia* (v. 355; cfr. anche vv. 338, 341, 346-348, 383-384, 388-389). Come Witzke (2020, p. 338) chiarisce nella sua interpretazione di questo brano, «If she enters the pimp's house as a slave woman, even for a minute, she will be rendered unmarriageable». In *Curculio*, quindi, la lunga presenza di Planesio nella casa/bordello/vetrina di un *sex-trafficker* sarebbe assai più contaminante.

15. Cfr. soprattutto *As.* 64-83.

16. Si noti il gioco di parole basato sull'etimologia del termine latino *testis*: nella Roma antica solo gli uomini potevano testimoniare; cfr. Paratore (1962, p. 116).

ces. La predica di Palinuro si basa sul presupposto che Fedromo sia uscito di casa nel cuore della notte cercando un'avventura e non una moglie.

Nel dare consigli sessuali al giovane di cui è schiavo, Palinuro svolge il ruolo di *magister amoris*. Ciò si evince non solo dalle spiegazioni dei tipi di oggetti sessuali che Fedromo dovrebbe evitare o cercare, ma anche dalla sua tendenza a degradare a oggetti le persone in questione. Palinuro impiega ripetutamente le forme neutre dei vocaboli riferiti a loro (ad esempio *id quod*, v. 29; *quod*, v. 31; *quod*, v. 34; *quidlubet*, v. 38; *quod*, detto da Fedromo, v. 170) invece delle forme maschili o femminili. Compara addirittura la *meretrix* a una infrastruttura pubblica: *nemo ire quemquam publica prohibet uia* (v. 35). Pertanto Fedromo diventa un novizio erotico, un prototipo dell'*amator* elegiaco romano. Infatti si mette persino a cantare davanti alla porta di Planesio (vv. 147-157), dando vita al primo esempio romano di *paraclausithyron*¹⁷. Non si tratta di un corteggiatore che desidera sposarsi ma di un «*Pick-up Artist*» (artista della seduzione) *avant-la-lettre* che tenta di ammaliare l'oggetto sessuale del momento, per accedervi più facilmente¹⁸.

Ma Palinuro, nell'insegnare le strategie amorose, si rivela abbastanza mite. Diversamente dai *magistri amoris* creati dai successori di Plauto (Parmenone il tirapièdi in schiavitù dell'*Eunuchus* di Terenzio, il narratore dell'ironica *Ars amatoria* di Ovidio), Palinuro dissuade Fedromo dall'aggressione sessuale (vv. 23-26), in particolare quando esprime preoccupazione per un'imboscata (*insidias*, v. 25) che Fedromo potrebbe aver intenzione di organizzare ai danni dell'oggetto sessuale del momento. In effetti le regole di Palinuro (non andare a letto con una cittadina che non sia tua moglie, non andare a letto con giovani cittadini, vv. 37-38) descrivono il codice fondamentale della sessualità dell'*élite* maschile romana¹⁹. Forse questa coincidenza spiega il fallimento dell'*erotodidaxis* di Palinuro: il maestro è semplicemente troppo conservatore e troppo *normcore* per catturare l'attenzione di Fedromo. Palinuro è intrappolato fra i ruoli di *paedagogus*, di *seruus callidus* e di *magister amoris*, mostrandosi inadeguato a ciascuno di essi.

Nel contempo, anche l'avversario erotico di Fedromo, il soldato Terapontigono, considera Planesio un oggetto sessuale e nient'altro, fino al momento in cui apprende che è sua sorella. Bisticciando con Gorgoglione, verso la fine della commedia, Terapontigono mette esplicitamente sullo stesso livel-

17. Così Ketterer (1986, p. 196).

18. Cfr. Zuckerberg (2018, pp. 89-142) sulla figura del «*Pick-up Artist*» e su Ovidio; cfr. l'idea dell'«*elegiac impasse*» proposta da James (2003, p. 14).

19. Cfr. anche Richlin (2017, p. 113).

lo i soldi che ha dato a Cappadoce per Planesio e la ragazza stessa: *redde etiam argentum aut uirginem* (v. 612); una prospettiva decisamente spassionata. Quando il gioco si fa duro, Terapontigono è ben felice di abbandonare il piano di comprare Planesio, a patto di essere rimborsato. Il suo freddo approccio calcolatore verso Gorgoglione mette a nudo il «circuit of exchange»²⁰ disumanizzante a cui il soldato partecipa volente – e Planesio nolente.

E Planesio? Dobbiamo sempre ricordarci che è ridotta in schiavitù e fronteggia una vita da *meretrix*. Come Richlin (2017, p. 82) evidenzia, Planesio può essere ancora una *virgo* a parole, ma ha il nome di una *sex-laborer* (i nomi in *-ium* sono comuni per le *meretrices* in Plauto). Non dovremmo sottovalutare il potere coercitivo delle sue condizioni²¹: è nel pieno interesse di Planesio trovare un uomo che voglia comprarla e che possa permettersi di farlo.

Questo potrebbe bastare a spiegare le sue dimostrazioni d'affetto per Fedromo nella scena iniziale: si tratterebbe di un tentativo di ottimizzare le possibilità che questi si invaghisca a tal punto da trovare i soldi per comprarla da Cappadoce. Potrebbe anche essere che la ragazza stia solamente facendo il suo lavoro. Per una *sex-laborer* ridotta in schiavitù, compiacere il proprio padrone significa attirare clienti paganti e fidelizzarli²². In mezzo alle parole dolci scambiate con Fedromo, Planesio mantiene la concentrazione sull'attesa ricompensa di affrancamento. Quando gli dice che solo la morte potrebbe separarla da lui, usa un termine legale particolare, *abalienauerit* (v. 174), che ricorda al giovane il suo stato legale di schiava di Cappadoce. Lamentandosi delle continue interruzioni di Palinuro, Planesio riporta un proverbio (*nulli est homini perpetuum bonum*, v. 189) che ricorda a Fedromo che i loro appuntamenti saranno provvisori, a meno che – o fino a quando – lui non la riscatti. Quando la scena giunge al termine, Planesio ricorre a imperativi impropri (vv. 210, 213-214)²³ per indurre un eccitato Fedromo a mantenere le sue promesse di liberarla. Forse Palinuro è riuscito a cogliere quello che trama Planesio in questa scena: la descrive come *nimir lepida* (v. 167), utilizzando una parola chiave in Plauto, riferita sia all'amore che alla furbizia²⁴.

Successivamente, quando la ragazza viene riconosciuta come libera, le viene sottoposta la scelta se sposare o meno Fedromo. Ma anche in questo

20. Per questo termine cfr. Ketterer (1986, p. 204).

21. Cfr. Richlin (2017, p. 280).

22. Cfr. ivi, p. 119.

23. Cfr. anche il rafforzativo *quaeso* al v. 204, un segno in Plauto del linguaggio maschile: così Adams (1984).

24. Sul valore del termine *lepidus* in Plauto, cfr. *As.* 13; *Circ.* 462; *Cas.* 223, 226; *Per.* 158, 635; Krostenko (2001, pp. 64-9), Polt (2020). Dobbiamo ricordare che, alla fine, chi ci dice che Planesio è *levida* è ancora un uomo.

caso non si tratta di una vera decisione: Planesio, come cittadina non sposata, sa che il fratello Terapontigono alla fine le procurerà un matrimonio, probabilmente con un uomo ricco o influente, senza preoccuparsi della sua felicità o del suo benessere. Potrebbe anche imporle un uomo noncurante, violento, oppure così povero da non chiedere alcuna dote. Fedromo è perlomeno una persona nota, pressappoco della sua stessa età. Planesio deve decidere velocemente perché qualsiasi esitazione potrebbe spingere Fedromo a ritirare la proposta per risentimento, oppure a trattarla male per rancore durante il matrimonio²⁵.

Possiamo vedere come questo tipo di ragionamento sia motivato nella stessa *anagnorisis*. Il vero motivo del desiderio di Planesio di essere riconosciuta come sorella da Terapontigono non è, a mio avviso, l'affetto fraterno; anzi si può dedurre dalla sua reputazione e dal suo atteggiamento (tipico del *miles*) che il suo carattere è violento e facile all'ira. Se l'*anagnorisis* non avesse luogo, Planesio diventerebbe legalmente la sua schiava sessuale. Tralasciando il tabù dell'incesto²⁶, la ragazza può essere abbastanza sicura che quest'esito sarebbe molto più brutale della soggezione perpetua a Fedromo – che si tratti di schiavitù, di *clientela* come libertà, o di matrimonio.

Un elemento inusuale che distingue il *Curculio*, tra le commedie di Plauto, è l'assenza di genitori cittadini. La madre e il padre di Fedromo sono completamente assenti. In altre commedie, un genitore o entrambi possono essere antagonisti in luogo del *sex-trafficker* – possono distogliere l'*amator* dalla “lavoratrice” o schiava del sesso che desidera²⁷ – oppure i genitori stessi potrebbero essere i protagonisti²⁸. Eppure qui sono assenti. Ciò significa che Fedromo non ha nessun modello di vita coniugale all'interno della commedia e, cosa più importante, non ha attorno un padre che possa formalmente (e legalmente) approvare il matrimonio con Planesio. Nell'opinione dell'*élite* romana, i giovani non diventavano completamente adulti sino ai trent'anni d'età e potevano essere soggetti alla *patria potestas* fino al matrimonio o alla morte del padre²⁹.

Possiamo presumere che le nozze di Fedromo saranno accettate dal pa-

25. Sebbene Fedromo non manchi mai di rispetto a Planesio direttamente, lei ha visto come lui interagisce con Palinuro, un altro personaggio sottomesso al potere di Fedromo trattato terribilmente da quest'ultimo: cfr., ad esempio, vv. 7, 45, 130, 132, 193-199.

26. Cfr. *infra*, p. 30.

27. Così, ad esempio, *Asinaria*, *Bacchides*, *Casina* e *Pseudolus*. In *Asinaria* e *Casina* il padre è in effetti un rivale del figlio, in *Asinaria* la madre è una lieve antagonista del figlio, in *Casina* è la sostenitrice del figlio.

28. Ad esempio *Mercator* e *Casina*.

29. Cfr. ad esempio Saller (1986).

dre, che avrebbe diritto all'ultima parola, solo comparando il *Curculio* con le trame di altre opere di Plauto, Terenzio e Menandro³⁰. L'assenza dei genitori di Fedromo, più che fornirci un filo conduttore, serve probabilmente a mantenere l'attenzione sull'*anagnorisis*; o forse dovremmo esserne turbati? Ci dovremmo porre delle domande circa il matrimonio che Fedromo e Terapontigono concordano al termine dell'opera? E forse ci dovremmo preoccupare di come Fedromo tratterà Planesio?

Allo stesso modo il rivale erotico di Fedromo, il soldato Terapontigono, risulta essere fratello di Planesio. Se gli intrighi di Gorgoglione non avessero funzionato, Terapontigono avrebbe acquistato la propria sorella come schiava sessuale. In altre parole: un incesto. Un epilogo del genere sarebbe bizzarro per i Romani, ancora di più per i Greci, e sorprenderebbe davvero gli spettatori³¹, sebbene questo non sia l'unico caso in Plauto: lo stesso rischio viene corso tra fratellastro e sorellastra nell'*Epidicus*³².

Dalla prospettiva che ho assunto in questo saggio, quindi, il *Curculio* si rivela essere una drammatizzazione comica dei problemi nelle relazioni familiari³³. La cosa non riguarda solo Fedromo: nessun personaggio ha dei genitori in questa commedia; non Planesio, rapita tanto tempo fa, non Terapontigono, mercenario girovago lontano da casa, non Gorgoglione – di cui tuttavia non è possibile sapere se sia un giovane o un uomo già adulto – non il banchiere Licone, altro *adulescens* della commedia (v. 399).

L'assenza fisica dei genitori dalla scena non è mera coincidenza: sembra che tutti i personaggi abbiano sofferto d'incapacità o d'inadempienza genitoriale. Fedromo viene abbandonato alle proprie passioni erotiche e al proprio essere un buono a nulla (dal punto di vista dell'*élite* patriarcale romana), Licone ha intrapreso una professione malfamata e la pratica in modo disonorevole (cfr., ad esempio, vv. 375-379) e Terapontigono le ha tutte: una vocazione “discutibile” (cioè, mercenario), una sessualità predatoria e, come molti *milites gloriosi*, un carattere irascibile.

Anche se guardiamo oltre i genitori e i figli, la famiglia nel *Curculio* è ancora problematica. Planesio e Terapontigono sono gli unici parenti in

30. Così si risolvono le nozze nel *Dyskolos* di Menandro e nell'*Eunuchus* di Terenzio.

31. Mi pare significativa, durante una rappresentazione di una riduzione del *Curculio*, recitata nel mese di aprile 2019 da alcuni miei studenti alla Wake Forest University, la reazione di stupore di una spettatrice quando comprese (pochi momenti prima della stessa *anagnorisis*) che Planesio e Terapontigono erano sorella e fratello.

32. Al riguardo, cfr. Witzke (2015b).

33. Cfr. l'assenza totale di padroni nel *Persa* di Plauto, una commedia in cui il *seruus callidus* è anche l'innamorato, e non ci sono cittadini tranne il *parasitus* (sottomesso al *seruus callidus*) e la figlia del *parasitus* (venduta in schiavitù nel corso della commedia).

scena, solo che Terapontigono è un cattivo fratello – forse anche il peggiore fratello possibile – fino agli ultimi momenti della commedia. Palinuro – domestico e apparente *paedagogus* – è del tutto inadeguato e non è in grado di tenere Fedromo sotto controllo. Fallisce come *paedagogus*, perché non ha alcuna autorità su Fedromo, ma non riesce neanche a comportarsi come *seruus callidus* (organizzare la beffa, deridere il padrone e non pagare le conseguenze delle sue azioni).

Certamente la storia d'amore del *Curculio* è solo presunta e Planesio sembra essere più abile e astuta di quanto inizialmente ipotizzabile. Sebbene si ritrovi in gravi circostanze, in una terribile condizione di sfruttamento sessuale, questa giovane donna lavora duramente per conquistarsi alleati, migliorare la propria posizione e difendersi, nonostante i dolori della schiavitù e la mancanza di diritti a cui le donne erano sottoposte a Roma e in Grecia. Planesio persegue con risolutezza inarrestabile l'occasione per il riconoscimento, per il ricongiungimento familiare e per la libertà³⁴. Oltretutto mostra persino compassione per Cappadoce e interviene per difenderlo da un danno alla fine della commedia: *frater, obsecro te, noli hunc condemnatum perdere. / bene et pudice me domi habuit* (vv. 697-698)³⁵. Così, nonostante Planesio non possa essere equiparata a Fronesio del *Truculentus*, nondimeno credo sia degna di unirsi a quest'ultima nel rivendicare la designazione di una (pseudo-)meretrix *callida*.

Riferimenti bibliografici

- ADAMS J. N. (1984), *Female Speech in Latin Comedy*, in “Antichthon”, 18, pp. 43-77.
 ANDRÉ J. M. (1983), *L'argent chez Plaute. Autour du Curculio*, in “Vichiana”, 12, pp. 15-35.
 BROWN P. G. MCC. (1993), *Love and Marriage in Greek New Comedy*, in “Classical Quarterly”, 43, 1, pp. 189-205.
 COX C. A. (2011), *Marriage in Ancient Athens*, in Rawson (2011), pp. 231-44.
 DIXON S. (2011), *From Ceremonial to Sexualities: A Survey of Scholarship on Roman Marriage*, in Rawson (2011), pp. 245-61.
 DUTSCH D. M. (2008), *Feminine Discourse in Roman Comedy: On Echoes and Voices*, Oxford University Press, Oxford.
 ID. (2019), *Mothers and Whores*, in M. T. Dinter (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 200-16.

34. Planesio dimostra concentrazione e perseveranza singolare ai vv. 599-607, 628, 630-631, 634, 638-658.

35. Sulla singolare *pietas* di Cappadoce, cfr. Gellar-Goad (2016).

- DUTSCH D. M., JAMES S. L., KONSTAN D. (eds.) (2015), *Women in Roman Republican Drama*, Wisconsin University Press, Madison (WI).
- EDWARDS C. (1997), *Unspeakable Professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome*, in J. P. Hallett, M. B. Skinner (eds.), *Roman Sexualities*, Princeton University Press, Princeton (NJ), pp. 66-95.
- GELLAR-GOAD T. H. M. (2016), *Plautus' Curculio and the Case of the Pious Pimp*, in S. Frangoulidis, S. J. Harrison, G. Manuwald (eds.), *Roman Drama and Its Contexts*, De Gruyter, Berlin ("Trends in Classics Supplementary", vol. 34), pp. 231-52.
- JAMES S. L. (2003), *Learned Girls and Male Persuasion: Gender and Reading in Roman Love Elegy*, University of California Press, Berkeley (CA).
- ID. (2020), *Plautus and the Marriage Plot*, in D. Dutsch, G. F. Franko (eds.), *A Companion to Plautus*, Wiley-Blackwell, Malden (MA), pp. 109-21.
- KETTERER R. C. (1986), *Stage Properties in Plautine Comedy I*, in "Semiotica", 58, 3-4, pp. 193-216.
- KROSTENKO B. A. (2001), *Cicero, Catullus, and the Language of Social Performance*, University of Chicago Press, Chicago.
- LANCIOTTI S. (a cura di) (2008), T. Maccius Plautus, *Curculio*, QuattroVenti, Sarsina-Urbino.
- LAPE S. (2004), *Reproducing Athens: Menander's Comedy, Democratic Culture, and the Hellenistic City*, Princeton University Press, Princeton (NJ).
- PACKMAN Z. M. (1999), *Feminine Role Designations in the Comedies of Plautus*, in "American Journal of Philology", 120, 2, pp. 245-58.
- PARATORE E. (1962), *Antestor nel Curculio e nel Poenulus*, in "Dioniso", 36, pp. 98-122.
- POLT C. B. (2020), *Catullus and Roman Comedy: Performance, Tradition, and Personal Drama*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RAWSON B. (ed.) (2011), *A Companion to Families in the Greek and Roman Worlds*, Wiley-Blackwell, Malden (MA).
- RICHLIN A. (2017), *Slave Theater in the Roman Republic: Plautus and Popular Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- RUBIN G. (1975), *The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex*, in R. R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, Monthly Review Press, New York, pp. 157-210.
- SALLER R. (1986), *Patria potestas and the Stereotype of the Roman Family*, in "Continuity and Change", 1, 1, pp. 7-22.
- WITZKE S. S. (2015a), *Harlots, Tarts, and Husses? A Problem of Terminology for Sex Labor in Roman Comedy*, in "Helios", 42, 1, pp. 7-27.
- ID. (2015b), "I Went in a Lover and Came Out a Brother?" Near-Miss Incest in Plautus' Comedies, CAMWS Annual Meeting, March 2015, Boulder (CO).
- ID. (2020), *Gender and Sexuality in Plautus*, in D. Dutsch, G. F. Franko (eds.), *A Companion to Plautus*, Wiley-Blackwell, Malden (MA), pp. 331-46.
- ZUCKERBERG D. (2018), *Not All Dead White Men: Classics and Misogyny in the Digital Age*, Harvard University Press, Cambridge (MA).

Ordine morale e ordine sociale: *le demi-monde* nella *Cistellaria*, *La dame aux camélias* e *Pretty Woman** di Rosario López Gregoris

I Introduzione

Il presente contributo analizza la capacità della letteratura, così come del cinema, di generare e proporre modelli di condotta sociale; la riflessione parte dalla letteratura antica, una commedia di Plauto, la *Cistellaria*, per poi soffermarsi sul romanzo sentimentale francese del XIX secolo, in particolare su *La dame aux camélias* (1848) di Alexandre Dumas e, per finire, sul film *Pretty Woman* (1990) di Garry Marshall.

Queste forme d'espressione culturali, la letteratura e il cinema, presentano punti in comune che permettono la loro interconnessione. Le opere scelte, per iniziare, condividono la stessa natura, in quanto narrazioni sentimentali (con finali relativamente felici) che centrano l'attenzione sul fenomeno della prostituzione nei rispettivi momenti e contesti: Roma, Parigi e Los Angeles, tre grandi capitali dei loro tempi.

Furono, inoltre, ciascuna durante la rispettiva epoca, molto popolari e di successo. Bisogna infatti ricordare che, a differenza della maggior parte della produzione letteraria latina (e greca), le commedie di Plauto erano un prodotto popolare ampiamente accettato dal pubblico romano, dato che non si trattava di contenuti esclusivi, creati dall'*élite* per l'*élite*. Ciò comporta che le commedie raggiungevano una moltitudine di spettatori e li interpellavano su questioni talvolta chiaramente iperboliche o utopiche, ma più spesso realistiche e vicine al quotidiano. Concretamente, la *Cistellaria*, o il suo corrispondente modello greco, ebbe un gran successo, sulla base di ciò

* Questo lavoro è stato elaborato nell'ambito del progetto di ricerca *Drama y dramaturgia en Roma. Estudios filológicos y de edición* (REF. 2016-74986-P), finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO). Colgo l'occasione per ringraziare Sara Palermo per la traduzione del testo in italiano, nonché le editrici e i valutatori per i loro suggerimenti, che hanno arricchito in modo significativo il contenuto del saggio.

che si può dedurre dall'abbondanza dei mosaici conservati (cfr. *infra*, nota 4), pur non essendo la commedia più conosciuta e rappresentata di Plauto. *La dame aux camélias* riscosse un notevole successo sin dal momento della sua pubblicazione e continua a essere oggetto di molteplici adattamenti teatrali, cinematografici, televisivi, per il balletto o per l'opera lirica, come il ben noto rifacimento di Verdi, *La traviata* (1853); è stata e continua a essere fonte d'ispirazione come simbolo della lotta di classe¹. Con tutta probabilità, al giorno d'oggi è il cinema la forma d'espressione culturale che presenta più somiglianze con il teatro antico (Martín Rodríguez, 2012, p. 546), in quanto forma d'intrattenimento massivo e con un certo coinvolgimento sociale; in questo contesto, la commedia sentimentale *Pretty Woman* ottenne un gran successo di pubblico² e catapultò gli attori protagonisti (Julia Roberts e Richard Gere) verso la fama mondiale, interpretando sul grande schermo l'immaginario popolare occidentale dell'*omnia uincit amor*, ennesimo adattamento della fiaba *Cenerentola*.

Il presente saggio si basa principalmente su un approccio alla *Cistellaria*, che parte da un'analisi del discorso di alcuni personaggi femminili dal punto di vista semantico e pragmatico. Per quanto riguarda l'analisi semantica, converrà segnalare, nel discorso di *Selenium*, l'uso di termini strettamente legati al matrimonio (*pudicitia, morigera, unum uirum*). Dal punto di vista della pragmatica, invece, tanto *Selenium* come *Melaenis* riveleranno, attraverso il loro parlare e il comportamento morale, di non percepire l'appartenenza all'*ordo meretricum* e di conservare la speranza di un'ascesa sociale. Il discorso di *Melaenis* è soprattutto morale (il codice etico e comportamentale che, a Roma, differisce per classe sociale) e legale (impegno contratto dalle parti che intervengono in un accordo), e trasmette l'idea dell'essenza del problema in questa commedia, relazionandola con le altre opere selezionate che approfondiscono lo stesso tema, vale a dire le difficoltà dell'ascesa sociale: *La dame aux camélias* e *Pretty Woman*. Entrambi i prodotti culturali sono popolari, di successo e passibili di una lettura in termini di ordine morale e sociale.

1. Nel catalogo della BNF è possibile consultare l'ampia lista di adattamenti cinematografici, oltre il già citato rifacimento verdiano: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb12481891c> (ultima consultazione il 16 giugno 2020).

2. L'incasso mondiale fu di 463 milioni di dollari, di contro a un budget di 14 milioni; per i dati ufficiali, <https://www.boxofficemojo.com/release/rl2439742977/weekend/> (ultima consultazione il 16 giugno 2020). Il motivo musicale principale *Oh, Pretty Woman*, di Roy Orbison, fu decisivo per il successo del film. La musica è un altro degli elementi condivisi dalle tre opere, seppure, nel caso di Dumas, fu il rifacimento di Verdi che divenne popolare.

La commedia *Cistellaria*. Alcuni aspetti peculiari

Cistellaria è una commedia pervenutaci in modo assai frammentario, fatto che complica chiaramente la comprensione della trama e rende difficile l'attribuzione delle battute, oltre a rendere impossibile riconoscere l'estensione degli interventi di alcuni personaggi. Le edizioni moderne editano 787 versi (nel presente saggio si utilizza Stockert, 2009) con *loci* molto danneggiati. Nonostante questa circostanza materiale, nell'elenco dell'opera appare una lista ben nutrita di personaggi femminili. Tra le *dramatis personae*, infatti, si enumerano dodici personaggi, dei quali sei sono femminili (indicati in corsivo):

SELENIVM MERETRIX
GYMNASIVM MERETRIX
LENA
AVXILIVM DEVS (PROLOGVS)
ALCESIMARCHVS ADVLESCENS
SERVVS
SENEX
LAMPADIO SERVVS
MELAENIS LENA
PHANOSTRATA MATRONA
HALISCA ANCILLA
DEMIPHO SENEK

Dei sei personaggi femminili, come si evince dal ruolo che è loro assegnato, quattro appartengono al mondo della prostituzione: si contano due meretrici, *Selenium* e *Gimnasium*, e due *lenae*, di cui una anonima, la madre di *Gimnasium*, e l'altra, *Melaenis*, madre di *Selenium*. A esse si unisce una serva, *Halisca*, appartenente a *Melaenis*, che si muove nello stesso mondo. Solo la matrona *Phanostrata* appartiene, nell'universo femminile di questa commedia, al mondo libero, seppure sia stata anche lei vittima di stupro, seguito da una gravidanza indesiderata, che la obbligò a esporre la bambina.

È ipotesi condivisa dagli studiosi considerare la *Cistellaria* una commedia tra le più antiche della produzione plautina, probabilmente risalente alla fine del III secolo (203 a.C.), basata sul modello menandro intitolato *Synaristosai*, “Le donne a banchetto”, coincidente con la scena che dà inizio alla commedia, su cui torneremo. La critica è inoltre unanime nel ritenerla

assai vicina all'originale (Duckworth, 1952, p. 148), senza grandi cambiamenti rispetto al modello e priva dello sviluppo dei personaggi farseschi, che caratterizza la comicità plautina.

Si tratta, inoltre, di *una commedia sentimentale*, le cui protagoniste sono donne preoccupate per le proprie vicende affettive e amorose, quelle di *Selenium*, di *Gimnasium* e di *Melaenis*, per essere esatti, ma anche di *Phanostrata*. Citando Stockert (2004, p. 50): «le commedie plautine mostrano un interesse molto più grande per relazioni con cortigiane che per le relazioni amorose di futuri sposi», affermazione particolarmente adeguata nel caso della *Cistellaria*³.

3

Cistellaria. La scena iniziale

L'iconografia ha conservato con straordinaria varietà l'inizio della commedia menandrea e il corrispondente rifacimento plautino, la *Cistellaria*⁴. Tale tradizione iconografica trasmette l'idea della popolarità delle opere menandree o plautine, perlomeno nella zona orientale dell'impero romano, dove proliferarono i teatri, come forma di romanizzazione e di diffusione dell'ordine sociale⁵.

3. Oltre ai dati descritti, l'opera presenta altre caratteristiche peculiari della commedia plautina riguardo la legalità delle nozze tra gli ateniesi e gli abitanti di Sicione; il carattere anomalo di Alcesimarco (un giovane indipendente e disobbediente); l'umanità di Melenide (ex meretrice adesso *lena*), che ha concesso a sua figlia "adottata" di non praticare la professione di prostituta, fatta eccezione per il giovane di cui è innamorata e con cui vive. Melenide si sente tradita quando scopre che il giovane Alcesimarco, che aveva promesso di prendere in sposa sua figlia *Selenium*, deve contrarre matrimonio con un'altra donna. Per questo motivo ordina alla giovane di abbandonare la casa che condivide con l'innamorato e di tornare da lei: se ne deduce che Melenide è una *lena* che agisce soprattutto come madre, salvaguardando il benessere e l'interesse di sua figlia. Altro elemento importante è la presenza di un prologo divino, seppur ritardato, che serve a sanzionare il comportamento di Melenide (cfr. *infra*, p. 44), oltre a rivelare dettagli drammaturgicamente importanti per il pubblico (Hurka, 2004, pp. 32-5, e Raffaelli, 2009, pp. 25-6).

4. Si fa riferimento a tre mosaici: il mosaico pompeiano di Dioscoride, il mosaico rinvenuto a Mitilene e il mosaico di Zosimo, di origine turca. Per informazioni più dettagliate e per la storia di questi tre mosaici, cfr. Slater (2014), Csapo (1997; 1999), oltre ad Handley (1997), con bibliografia rilevante per quanto riguarda la discussione sulle differenze che si possono riconoscere tra le tre rappresentazioni e i loro significati. Per le illustrazioni, in particolare del mosaico di Mitilene, si consiglia Webster (1969, p. ix).

5. Sono celebri, in particolare, i teatri di Aspendo, Ierapoli (Pamukkale), Afrodisia,

Il banchetto costituisce, inoltre, un’immagine molto efficace come introduzione a una commedia romantica o sentimentale, in cui tre donne parlano dei loro problemi affettivi, come succede in tante altre opere cinematografiche romantiche moderne, senza dimenticare il tipico bicchiere di vino o il cocktail⁶.

Questo inizio *in mediis rebus* doveva risultare, da un lato, visivamente assai d’impatto già in Grecia e a Roma, però allo stesso tempo doveva anche costituire un dialogo innovativo, almeno così come lo troviamo in Plauto. Spiccano i seguenti elementi:

- la commedia non inizia con un prologo anche se poco dopo ne seguiranno due: quello della *lena* anonima (vv. 120-148) e il prologo ritardato del dio *Auxilium* (vv. 149-202)⁷;
- il dialogo comprende 119 versi e costituisce una scena di ringraziamento (non informativa per il pubblico)⁸ in cui la giovane *Selenium* invita le sue amiche per chiedere loro un favore (prendersi cura di casa sua per il tempo in cui lei si assenterà) e ringraziarle per la disponibilità;
- la scena è cantata, un *canticum* dal gusto tipicamente plautino, fino al verso 37, con metri lirici vari. Come ben segnala Moore (2004, p. 320), l’aspetto più sorprendente di questo primo *canticum* è che apre la rappresentazione; è poi seguito da un dialogo in settenari giambici (narrativi) e trocaici (adatti all’espressione di emozioni);
- per ultimo, l’apparizione, per nulla abituale, di tre attori in scena che rappresentano personaggi di bassa estrazione sociale, due meretrici e una *lena*, ma – questo è il dato essenziale – femminili.

3.1. ANALISI SEMANTICA

Si è già fatto riferimento ad alcuni degli aspetti più rilevanti della composizione dell’opera plautina, ma l’analisi che propongo per la *Cistellaria* è di natura essenzialmente semantica. La società romana, per la sua stessa natura

Efeso, Pergamo, Priene, Alicarnasso, Termessos o Mileto, costruiti secondo le indicazioni architettoniche di Vitruvio.

6. Come, per esempio, *Tutte contro lui* (*The Other Woman*, Nick Cassavetes, 2014).

7. Riguardo la funzione dei prologhi ritardati, cfr. López Gregoris (2015, pp. 194-5), in modo specifico per la proposta di considerare il dialogo di apertura e i due prologhi della commedia, quello della *lena* e quello del dio *Auxilium*, «una escena prologal con tres partes».

8. Secondo Sharrock (2009, pp. 46-8), dinnanzi al tentativo della giovane *Selenium* di offrire informazioni al pubblico riguardanti il suo problema, la *lena* cerca di interromperla continuamente e inonda di comicità l’intero dialogo.

militarista, schiavista e conservatrice, stabilisce precise relazioni, fortemente gerarchiche, tanto in senso verticale quanto orizzontale (per classe, sesso, età o rango), differenze che la stessa società romana ha bisogno di rendere visibili tramite una complessa struttura lessicale e pragmatica. Si tratta di un sistema che riguarda soprattutto l'*élite*, sebbene si possa supporre che la società nella sua totalità fosse in realtà permeabile a tali differenze gerarchiche che le classi più alte perpetuavano come forma di potere tra uguali e con i sottoposti (Unceta Gómez, 2019, pp. 304-5).

Caratteristica precipua di una società basata su una marcata stratificazione sociale è la necessità di riaffermare il valore sociale di ciascun individuo attraverso la verbalizzazione effettiva della gerarchia, a differenza di ciò che succede nelle società occidentali moderne. In queste ultime, infatti, anche in presenza di differenze sociali marcate quanto quelle antiche, non si considera corretta (cortese) l'espressione diretta della relazione gerarchica; al contrario, sono state elaborate strategie di cortesia (indiretta, se vogliamo) che evitano i messaggi direttivi (ordini, comandi, esigenze ecc.) in modo esplicito: per questa ragione si usano espressioni per ridurre al minimo, per esempio, l'uso dell'imperativo (sempre più in disuso) o si finge di fraintendere per alleviare la tensione che si potrebbe generare nell'accusare un'altra persona.

Per determinare le intenzioni e la gerarchia dei tre personaggi femminili della prima scena ricorriamo all'utilità strumentale dell'analisi semantica del lessico utilizzato, che può aiutarci anche a fare un po' di chiarezza sul tipo di relazione che i personaggi intrattengono tra loro e sul tipo di interlocuzione adeguata a questa specifica situazione. Questa scena è inoltre particolarmente significativa, perché offre dei dati riguardanti l'*ordine morale* alla base della stratificazione sociale della commedia (il cui realismo potrebbe tuttavia essere discutibile).

Come anticipato, la scena rappresenta un atto di ringraziamento tra uguali (seppur non del tutto, come vedremo), che viene verbalizzato da *Selenium*, con un'espressione di gratitudine⁹ altamente elaborata, in cui spiccano vari termini:

- (1) *eo ego uos amo et eo | a me / magnam inistis gratiam* (vv. 7-7a): espressione di riconoscenza¹⁰;

9. Per le forme di ringraziamento nella commedia latina, si veda Unceta Gómez (2010).

10. Per un'analisi dettagliata degli atti linguistici di questa scena, cfr. Unceta Gómez (2016, p. 234). Per l'analisi del dialogo in termini di caratterizzazione dei personaggi femminili e i rispettivi antecedenti greci, Auhagen (2004).

- (2) *soror si mea esses* (v. 3): espressione di una relazione familiare e uso dei possessivi, *mea Gimnasium* (v. 2);
- (3) *qui magis potueritis mi honorem ire habitum* (v. 4): esagerazione nella descrizione del favore ricevuto.

Il modo in cui si esprime *Selenium*, eccessivamente esagerato ed educato, oltre che ripetitivo, viene minimizzato (4), come è prevedibile in base al codice sociale, dall'amica *Gimnasium* che, a sua volta, esagera il riconoscimento dell'omaggio che tanto lei come sua madre hanno ricevuto, un banchetto meraviglioso (5). Così si articola la risposta dell'amica:

- (4) *pol isto quidem nos pretio facile est* (v. 8): minimizzazione del favore;
- (5) *ita in prandio nos lepide ac nitide / accepisti apud te, ut semper meminerimus* (vv. 10-11): espressione esagerata.

Questa tipologia di dialogo suggerisce (e probabilmente questa sarà stata anche la percezione del pubblico dell'epoca) che sia una matrona a parlare rivolgendosi a sue pari, della stessa classe, sesso, età e ricchezza. Invece non è questo il caso, perché teoricamente si tratta di due prostitute, e l'uso della cortesia linguistica ha un obiettivo specifico, quello di sottolineare la distanza sociale. Con le sue parole il personaggio di *Selenium* prende le distanze, probabilmente senza volerlo, dalle altre due donne e cerca di trasmettere al pubblico un messaggio concreto: non appartiene a quel mondo, ma neppure a quello di cui vuole entrare a far parte, considerato che, per il momento, vive nel *demi-monde* di Dumas¹¹. Il termine *honorem* (3) è la chiave per comprendere lo "sfasamento" della conversazione: l'impiego di questa espressione per indicare un favore richiesto alle sue amiche è totalmente inadeguato in termini sociali, perché con *honor* si sottolinea la deferenza con cui un sottoposto si rivolge a un superiore, esattamente il contrario di ciò che *Selenium* vuole esprimere; quest'ultima si sente superiore alle sue amiche e, nel tentativo di prenderne le distanze da loro, usa una strategia di cortesia negativa, qualificando come deferenza (*honorem*)

11. Potrebbe essere interessante uno studio sulla ricezione del termine *demi-monde*, creato da Dumas per il romanzo *La dame aux camélias*, e della sua riutilizzazione da parte della critica filologica per descrivere il mondo delle prostitute della *palliata*. La sua estrema funzionalità ne ha fatto un termine tecnico della filologia classica ma, oltre a questo, sarebbe suggestivo scoprire fino a che punto determinati valori morali propri dell'epoca in cui il termine è stato creato abbiano influito sulla considerazione e valutazione aprioristica della prostituzione nelle commedie plautine.

il favore che le fanno le altre due donne, quando, in realtà, è lei a sentirsi differente e superiore a loro¹².

Il terzo personaggio, cosciente dell'inadeguatezza della conversazione e consapevole di apparire autorevole in virtù dell'età, la vecchia e anonima *lena*, interviene in termini chiaramente scortesi. L'allusione al banchetto innesca il ricorso a termini umoristici (6): la donna ringrazia per il pasto (7), ma in modo inadeguato (8):

- (6) *quod ille dixit, qui secundo uento uectus / est tranquillo mari, uentum gaudeo... ecastor ad te* (vv. 14-15): espressione umoristica;
- (7) *ita hodie hic acceptae sumus / suaibus modis* (vv. 15-16): espressione di ringraziamento;
- (8) *nec nisi disciplina* (v. 17): espressione di scortesia.

Immediatamente *Selenium* esige una spiegazione per l'obiezione e l'anziana le risponde di aver bevuto troppo vino (tipico motivo dell'anziana ubriaca¹³, che, in un certo senso, scredita la sua autorità). Subito la figlia rinfaccia alla madre il fatto di essere sincera (*istud decet?*), facendo allusione al fatto che non si tratta del momento giusto per mostrarsi scortese, però l'anziana insiste: siamo tra amiche (9). Nel momento in cui *Selenium* ringrazia nuovamente per il favore che le è stato fatto, la *lena* respinge ancora una volta il gesto di gratitudine, che considera fuori luogo dato che tra persone della stessa classe sociale, specialmente quella povera, bisognerebbe aiutarsi reciprocamente (10) e far buon uso dell'amicizia (11):

- (9) *nemo alienus hic est* (v. 21): espressione di complicità per ridurre le distanze;
- (10) *hunc esse ordinem beniuolentis inter se* (v. 23);

12. Secondo Moreau (2002, pp. 181-3), a Roma è possibile rintracciare, sin dalle prime testimonianze, un complesso sistema di protocollo gestuale per l'espressione del rispetto verso un personaggio superiore nella gerarchia sociale; in base a quanto attestato da Seneca e Servio, questi gesti erano almeno quattro: scendere da cavallo, scoprirsi il capo, cedere il passo e alzarsi (*equo desilire, caput aperire, uia decedere, adsurgere*).

13. Riguardo alle caratteristiche della *lena*, Morenilla (1994, p. 104) menziona la passione per il vino, che nella commedia greca era un *topos* applicabile a tutte le donne, e che, successivamente, divenne esclusivo delle anziane e delle mezzane. Faure-Ribreau (2012, pp. 152-5) propone l'appartenenza della figura della *lena* a un tipo più ampio, quello della *anus*: la madre di *Gimnasium* non è chiamata *lena* in nessun punto della commedia, fatta eccezione per i titoli delle scene, seppure sia detta *anus*. La figura della *lena* si caratterizza, secondo quest'autrice, essenzialmente per due aspetti: la passione per il vino e il modo di esprimersi tramite la *sententia* (ivi, p. 152).

(11) *beneque amicitia utier* (v. 24).

In contrasto con la strategia di cortesia esagerata di *Selenium* che rimarca le distanze e si identifica linguisticamente con un gruppo sociale differente (valori di riconoscimento sociale, distanza gerarchica o asse verticale della piramide sociale), la *lena* rende esplicito quale deve essere il comportamento delle persone dello stesso gruppo: aiutarsi a vicenda e far buon uso dell'amicizia; in vista di questo obiettivo, non è una buona strategia sottolineare il distacco, serve, piuttosto, ridurlo, cosa che la *lena* cerca di fare costantemente, infrangendo la distanza sociale che impone *Selenium* con la scelta di un lessico e di una sintassi specifici (valori di avvicinamento sociale, asse orizzontale della piramide sociale; cfr. Unceta Gómez, 2019, p. 305, fig. 1).

La *lena* fa un ulteriore passo avanti nella spiegazione dell'essenza della *amicitia*¹⁴, proprio come farebbero le matrone¹⁵, le donne dell'*élite*: si tratta di gesti che promuovono la coesione di gruppo (12) e che aiutano a mantenere le sue prerogative e il suo potere sulla classe inferiore (13):

(12) *iunctam bene habent inter se* (v. 26);

(13) *ut sibi simus supplices* (v. 32).

Per tanto, per mantenere la coesione del proprio gruppo, quello delle meretrici di bassa lega, la *lena* ricorda alle due giovani che ogni classe sociale deve comportarsi secondo quanto più le si addice (*decet*, v. 22); ciò comporta saper fingere dei buoni rapporti (cortesia) in pubblico (14), pur essendo ostili di nascosto (15), come fanno le matrone:

(14) *palam blandiuntur* (v. 34);

(15) *aquam frigidam subdole, suffundunt* (v. 35) / *sus palices*¹⁶ *esse aiunt* (v. 37).

14. Cfr. Raccanelli (1998, pp. 179-83), per una lettura in chiave utopica di questa scena.

15. Per la discussione riguardo l'esistenza di un *ordo matronarum* contrapposto al fitizio e ideale *ordo meretricum*, cfr. Fantham (2004, pp. 234-7).

16. *Paelices* è una forma dispregiativa, dato che fa riferimento alle schiave sessuali come bottino di guerra della cultura greca, istituzione inesistente nel mondo romano, un dettaglio molto interessante in una società così tanto bellica. Secondo Sanna (2018, pp. 199-200), rispetto allo stato dell'arte sulla legislazione riguardante la figura della *paelex*, una *lex* di Numa, che proibiva alle *paelices* di toccare l'altare di Giunone, indicherebbe il momento in cui si passò dalla poligamia di fatto alla poligamia disuguale, in base alla quale la seconda moglie si situerebbe in una condizione di dipendenza dalla prima (*uxor in manu*). Per indicare tale disuguaglianza si sarebbe introdotto il termine *paelex*. Per la differenza tra *paelex* e *concubina* nelle commedie plautine, López Gregoris (2002, pp. 178-80).

Con ogni evidenza, la superiorità sociale delle une sulle altre è indiscutibile e, per tanto, le prostitute devono ricorrere a una strategia di difesa dei propri affari, alla coesione in quanto gruppo e alla distanza dai propri rivali dell'*élite*: questa strategia non ammette atteggiamenti ambigui.

È questo, quindi, il rimprovero della *lena* a *Selenium*: lei stessa, così come la madre di *Selenium*, Melenide, appartengono a una classe sociale povera ma libera (16), per cui devono provvedere quotidianamente al loro sostentamento e non hanno avuto altra scelta che praticare la prostituzione (17); per questa ragione, tanto *Selenium* come *Gymnasium* sono destinate a seguire la stessa sorte (18); da qui il messaggio sottostante, quello di comportarsi come prostitute, non come matrone:

- (16) *quia nos libertinae sumus* (v. 38);
 (17) *ambae / meretrices fuimus* (vv. 38-39);
 (18) *hanc [...] / pepuli* ad meretricium quaestum, *nisi ut ne esurirem* (v. 41).

Ciò nonostante, *Selenium* è ben lontana dal condividere tale ideologia e difende la propria posizione (19), il matrimonio, come se fosse una cittadina libera e avesse denaro (dote) a sufficienza per farlo:

- (19) *at satius fierat eam uiro dare nuptum potius* (v. 42).

È questa la prima occasione in cui *Selenium* formula ad alta voce – informando il pubblico – quella che è la sua pretesa unica e costante, sposarsi¹⁷, che al tempo stesso descrive la sua morale e giustifica la sua inclusione nell'*ordo matronarum*.

4

Il discorso e il carattere di *Selenium* e *Melaenis*

4.1. ETHOS DI SELENTUM

Il rimprovero che la *lena* muove verso *Selenium* è perfettamente giustificato nel suo caso, dato che il carattere stesso della donna è ben distante dal comportamento e dal discorso che corrisponderebbero a una *meretrix*. In realtà

17. Sposarsi a Roma significa che la famiglia, normalmente i genitori, accordano la convivenza tra i due giovani con un patto patrimoniale (ivi, pp. 243-5), la cui ritualità è assai presente nelle commedie plautine, per esempio, in *Trin.* 1156-1163.

il personaggio prende decisamente le distanze dal mondo e dal linguaggio delle *meretrices* con una buona ragione, poiché si tratta di una pseudo-*meretrix* (è vergine o mantiene contatti solo con un uomo e, alla fine, si scopre essere di origine libera e di buona famiglia; è lo stesso caso delle sorelle del *Poenulus*, di *Planesium* nel *Curculio* e di *Palaestra* nel *Rudens*), il cui carattere e il cui *ethos* risultano evidenti nel suo discorso chiaramente estraneo al mondo della prostituzione, caratterizzato da un modo di parlare fortemente cortese (Barrios-Lech, 2016, pp. 132-3)¹⁸. Ne costituisce un esempio l'uso, negli atti linguistici direttivi, di elementi attenuanti come *amabo* e *opsecro*, o la formulazione di domande sotto forma di supplica, elementi che rivelano in anticipo la sua origine libera e nobile.

Nel discorso di *Selenium* risalta come un “mantra” (vv. 42, 85, 87) l'affermazione di aver conosciuto solo un uomo; grazie a ciò, la donna si inserisce con orgoglio nella categoria elitaria delle *uniuirae* (20):

(20) *quom | ego illum unum mi exoptaui, quicum aetatem degerem* (v. 77).

Questa circostanza è ampiamente sfruttata dalla vecchia *lena* per prendersi gioco di *Selenium*, perché tale condizione è propria delle matrone, non delle prostitute (vv. 78-79). La stessa fanciulla, benché in un momento di sconforto e di crisi con il suo giovane amante consideri la decisione di concedersi a un solo uomo come un atto di *stultitia*¹⁹ (v. 76), continua ad ogni modo a difendere la sua scelta, in linea con l'educazione e con le libertà concesse della madre (21); questo atteggiamento si manifesta nelle espressioni, adatte a una donna sposata²⁰, a cui ricorre nel dimostrare la sua obbedienza verso colui che considera come suo marito, Alcesimarco:

(21) *nam mea mater, quia ego nolo me meretricem dicier, / obsecutast, gessit morem oranti morigerae mihi, / ut me, quem | ego amarem grauiter, sineret cum | eo uiuere* (vv. 83-85).

18. Con 21 elementi attenuanti per 100 imperativi, casi come quello di *ancilla*, cfr. ivi, pp. 46-7.

19. In questo caso si potrebbe interpretare *stultitia* in senso positivo, quasi una *virtus ingenua*, propria di una matrona o, almeno, di una donna nata libera, di contro al carattere astuto della *meretrix callida*. Da questo punto di vista, anche *Selenium* dà prova di un comportamento morale che teoricamente non le corrisponderebbe.

20. Secondo Fantham (2004, p. 224, nota 8) «*morem gerere* and *morigera* are associate with obedience in marriage: cf. 175 where the wife by dying obliges her husband: *facta morigera est uiro*».

Un ulteriore argomento semantico che descrive il carattere di *Selenium* è l'uso di termini che corrispondono, ancora una volta, a una classe sociale elevata e non a quella delle prostitute, in concreto il ricorso a espressioni come *pudicitia/pudice*, attitudine specifica e obbligatoria delle donne (22a-b):

- (22a) *eaque educauit eam sibi pro filia / bene ac pudice* (vv. 172-173): a parlare è il dio *Auxilium*;
- (22b) *nec pudicitiam meam mi alius quisquam imminuit* (v. 88): affermazione della fanciulla stessa.

È difficile definire l'essenza della *pudicitia* per un romano d'epoca plautina²¹, ma è certo che si tratta di una qualità richiesta unicamente alle donne e, concretamente, alle donne di condizione elevata, una qualità legata al comportamento sessuale, con l'obiettivo specifico di salvaguardare l'esposizione della donna e garantire la sua integrità come futura sposa e madre di cittadini liberi. Secondo i moniti del dio *Auxilium*, educare in modo corretto e pudico una figlia, oltre a insegnarle a esprimersi e fare in modo che segua gli insegnamenti ricevuti e le norme morali (ordine morale) su cui questi sono basati, significa anche salvaguardarla in vista di un'unione socialmente accettabile. E il fatto che un uomo soltanto abbia compromesso la *pudicitia* di una donna, che è quanto dice *Selenium* di sé stessa, indica che questa ha saputo preservare il proprio corpo e ha concesso la sua capacità di procreare cittadini liberi solo a un uomo della stessa classe sociale, vale a dire, a un cittadino libero. Questo punto di vista corrisponde esattamente alla protesta di Alcmena dinanzi al sospetto di Anfitrione che questa sia un'adultera (23):

- (23) *Non ego illam mi dotem duco esse quae dos dicitur / sed pudicitiam et pudorem* [ricatto]²² *et sedatum cupidinem* [desiderio controllato] (*Amph.* 839-840)²³.

La *pudicitia* è un requisito necessario per il matrimonio nella classe elevata; questo dato richiede un breve riferimento alla figura di *Melaenis*, la madre adottiva. L'ambiente familiare è, infatti, un fattore cruciale per l'applicazio-

21. Cfr. Treggiari (1991, pp. 229-61) per *pudicitia* e *fides*.

22. *Pudor* (Kaster, 2005, pp. 42-8) è l'autocontrollo che consente di non mostrare nessun tipo di eccesso che ponga in pericolo l'immagine sociale (*dignitas*) di un individuo; si tratta, quindi, di un'emozione propria di entrambi i sessi dell'*élite*. La *uerecundia* (ivi, pp. 13-27) è la consapevolezza della posizione sociale che occupa una persona e, di conseguenza, dell'inferiorità dinanzi a un superiore, tanto nelle relazioni sociali (ricco/povero) come in quelle familiari (figlio/padre, sposa/marito ecc.).

23. Cito il testo dell'*Amphitruo* secondo Lindsay (1910).

ne dell'ordine morale, del controllo e della preservazione del corpo di una donna, tutti elementi implicati dal termine *pudicitia* e delle parole che il dio *Auxilium* pronuncia quando fa riferimento all'educazione *bene ac pudice* che Melenide è stata in grado di fornire a sua figlia.

Ad ogni modo, bisogna sottolineare che questo tipo di discorso è socialmente incongruente quando associato alla pratica della prostituzione, dato che le prostitute non possono garantire la legittimità della propria discendenza. Pertanto, il discorso di *Selenium* non è per nulla identificabile con quello di una meretrice ma con quello di una donna che aspira a essere matrona e le cui parole, di conseguenza, esprimono l'ideologia patriarcale dell'*élite* sociale romana e segnano la distanza dalla classe emarginata delle prostitute libere. *Selenium* fa uso del discorso delle matrone, perché il suo comportamento morale, in base a quanto lei stessa fa notare, la include in quest'ordine sociale.

4.2. ETHOS DI MELAENIS

Affinché l'ideologia elitaria possa compiersi, è necessaria una famiglia che si faccia garante dell'educazione dei figli secondo precisi criteri e un preciso ordine morale. Sappiamo che nell'ambito dell'educazione romana, più ancora dei padri, o almeno quanto loro, sono fondamentali le *matronae*, responsabili della trasmissione ai figli dei valori della propria classe sociale (López Gregoris, 2014, pp. 110-4). In questa commedia la giovane *Selenium*, esposta in fasce, viene educata da una meretrice, *Melaenis*, che, nonostante i suoi trascorsi, si sforza affinché la fanciulla non debba praticare la prostituzione (21) e possa condurre un *ménage* di tipo coniugale con il giovane Alcesimarco, dopo un fidanzamento più o meno largo. Il ragazzo, innamorato, ha conquistato *Selenium*, non senza aver conquistato prima sua madre, con buone parole, doni e regali (24), oltre che con la promessa formale di un futuro matrimonio (25); ciò significa che non ci sono stati stupro, violenza o eccessi di nessun tipo, come di solito accade nella *palliata*:

- (24) *inde in amicitiam insinuauit cum matre et mecum simul / blanditiis, muneribus, donis* (vv. 92-93);
- (25) *at ille conceptis iurauit uerbis apud matrem meam / me uxorem ducturum esse* (vv. 98-99).

Nonostante ciò, le promesse nuziali sfumano, perché il giovane Alcesimarco è obbligato a sposare un'altra fanciulla, per ordine del padre. In una tale

situazione, *Melaenis* va su tutte le furie perché la figlia non ha abbandonato immediatamente la casa del giovane (26) e le ordina di ritornare alla dimora materna (27); queste decisioni provocano, di fatto, la rottura della relazione amorosa, che si compie nel momento in cui *Selenium* chiede alle amiche di prendersi cura della casa in sua assenza e di spiegare il motivo del suo allontanamento all'amante, qualora questi dovesse tornare. Entrambe le decisioni non sono determinate della collera di Melenide ma, come lei stessa giustifica, sono state prese dall'intenzione di proteggere la figlia e di non abbandonarla ai capricci di un uomo sposato (28), evitandole in tal modo di trasformarsi, ora sì, in una *meretrix*:

(26) *nunc mea mater iratast mibi, / quia non redierim domum ad se* (vv. 101-102);

(27) *nam ad matrem accersita sum* (v. 105);

(28) *si redierit / illa ad hunc, ibidem loci res erit: ubi odium occuperit, / illam extrudet, tum hanc uxorem Lemniam ducet domum* (vv. 528-530).

Quando il giovane innamorato e la madre furibonda, finalmente, riescono a spiegare le loro ragioni faccia a faccia, in un dialogo pervenutoci in modo assai frammentario, ma dall'intenso tono giuridico (vv. 465-535), Melenide ricorre a parole che, ancora una volta, sono estranee al mondo della prostituzione e proprie di un'altra classe sociale: *l'élite*. La donna constata che il patto è stato infranto (29a-b) e che lei, di conseguenza, ha perso la fiducia nella parola data, la *fides* (v. 483); questa costituisce la garanzia di una promessa fatta ed evita gli abusi dei potenti sui poveri perché, qualora le condizioni del patto vengano violate da uno dei contraenti, la parte lesa ha diritto a romperlo a sua volta, senza nessun tipo di ripercussione. Infranta la promessa della *fides*, il giovane fa un altro passo in avanti dal punto di vista legale e pronuncia un giuramento solenne, «con cui rafforza l'impegno preso, anche a cospetto degli dei», secondo Bramanti (2007, p. 114), che la madre rifiuta (30):

(29a) *[qui] frangant foedera* (v. 460);

(29b) *hic apud nos iam, Alcesimarche, confregisti tesseram* (v. 503);

(30) ALC. *dabo ius iurandum*

ME. *at ego nunc <ab i>llo m<i caueo> iure iurando <tuo>* (vv. 469-471).

Ogni azione di Melenide appare giustificata dal desiderio di migliorare la posizione sociale della figlia e di proteggerla: la donna intende darla in sposa e, nel momento in cui si mette in discussione il matrimonio, evitarle una situazione di rifiuto (31). Consapevole della situazione di vulnerabilità in

cui si ritrova la figlia, decide di controllare il comportamento del giovane, che esce di scena fuori di sé. Le parole che chiudono questa scena sono abbastanza eloquenti riguardo alla riflessione che questa commedia suscita sulle difficili relazioni tra classi sociali distanti (32) e sugli enormi ostacoli che una madre deve affronta per far progredire la figlia nella scalata sociale:

(31) *ludificari filiam* (v. 501);

(32) *postremo, quando aequa lege pauperi cum diuite / non licet, perdam operam
potius quam carebo filiam* (vv. 532-533).

Il modo di esprimersi di Melenide ne fa, a sua volta, una *lena* anomala (Morenilla, 1996, p. 49). In primo luogo, nell'opera si fa sempre riferimento a lei come *mater* o *meretrix*, mai come *lena* (a eccezione dell'elenco dei personaggi). Inoltre, la donna non esercita in nessuna circostanza i compiti di una *lena*, ma quelli di una *mater*: difatti, la sua coscienza di madre le impedisce di inviare sua figlia a offrire un servizio sessuale al giovane, come se si trattasse di un cliente come gli altri (33). E il suo comportamento al momento dello scioglimento della trama dà un'idea del carattere particolare e sensibile di questa donna: non appena Melenide si rende conto che la verità, ossia che *Selenium* non è sua figlia, sta per venire allo scoperto, dopo lo spavento iniziale, decide di rivelarla lei stessa: preferisce che la figlia possa godere della sua condizione di donna libera e lasciarle la possibilità di una scelta di vita più favorevole, per quanto questo comporti la perdita di colei che ha cresciuto ed educato. Mostra quindi ancora una volta uno spirito generoso, proprio di chi desidera solo il meglio per colei che è stata sua figlia (34):

(33) AL. *non remissa es mibi illam? ME. pro me responsas tibi* (v. 507);

(34) *nunc mi bonae necessust esse ingratiss, / quamquam esse nolo* (vv. 626-627).

C'è un altro elemento nel discorso di Melenide che ne fa un personaggio eccezionale; secondo Dutsch (2008, p. 11), le madri nella commedia latina parlano dei loro figli e figlie come se si trattasse di un'estensione della loro stessa persona; questo fenomeno si amplifica nel caso delle madri *lenae*, che usano il corpo delle figlie come fosse il proprio (così nell'*Asinaria* e nella nostra commedia, nel caso della *lena* anonima con la figlia *Gimnasium*). Ciò nonostante, Melenide non solo è accondiscendente verso i desideri di sua figlia (21), ma le attribuisce anche un'individualità, riflesso di una relazione di non dominazione e, per tanto, di non sfruttamento. Tale attitudine la porta ad anteporre l'interesse della figlia al proprio (35):

- (35) *quamquam inuita te carebo, | animum ego inducam tamen / ut illud <quod minus meam> quam tuam in rem bene conduceat consulam* (vv. 633-634).

Dopo aver pronunciato queste parole, Melenide si dirige verso la casa dei genitori di *Selenium* con il cesto contenente gli oggetti del riconoscimento (*crepundia*), conservati da lei fino a quel momento, proprio per facilitare il riscatto sociale della figlia adottiva.

La trama si è sciolta e rimane solo da unire nuovamente gli innamorati, ora che la loro unione è socialmente e moralmente accettabile: i due sono nati liberi e dispongono del patrimonio necessario per stringere un patto nuziale, indipendentemente dalle leggi matrimoniali di Sicione, Atene o Lemno. Come afferma Barsby (2004, p. 57), il pubblico romano aveva probabilmente una vaga idea delle leggi del matrimonio nella commedia «e la concezione che si dovevano essere formati, a giudicare dalle opere sopravvissute, deve essere stata che il matrimonio era possibile esclusivamente tra cittadini», dato che risulta congruente con la legalità romana. Inoltre, la giovane *Selenium* ha dato prova di un comportamento e un linguaggio, quello della *uniuira*, in sintonia con la morale propria della classe elevata.

5

Ordine sociale e ordine morale nella *Cistellaria*

La *Cistellaria* mette in evidenza che ogni ordine sociale suppone, di per sé, un ordine morale; e quest'ordine si manifesta attraverso un comportamento morale (*pudicitia, honor, pudice, morigera* ecc. per l'*élite*) e un linguaggio specifico (elaborato e cortese, sempre nel caso dell'*élite*). Entrambi, il comportamento morale e il linguaggio cortese, sono frutto di una determinata educazione. Pertanto, le due *lenae* sono in primo luogo madri, ma soprattutto rappresentanti di due ideologie, che difendono strenuamente: la *lena* anonima è consapevole della propria appartenenza alla classe sociale emarginata, oltre che del conflitto tra classi e del fatto che l'unico modo per sopravvivere a questa situazione è la solidarietà tra donne (*amicitia*) e la prostituzione della figlia. Melenide, seppure ugualmente povera e appartenente alla classe sociale degli emarginati, ha cercato, tramite l'educazione (*educauit*) di far ascendere la figlia nella gerarchia sociale. Con questo obiettivo ha investito tutti i suoi sforzi nel salvaguardare la sessualità della figlia e nel dotarla di un linguaggio che l'allontanasse dal mondo della pro-

stituzione, preparandola, non solo linguisticamente ma anche ideologicamente, alla possibilità di uscire dalla marginalità sociale.

La consapevolezza di Melenide della propria marginalità e, soprattutto, della sua vulnerabilità è evidente quando riconosce, a malincuore (*ingratiis*, v. 626), di dover restituire la figlia ai suoi veri genitori per ottenere un favore dai potenti (*gratiam*, v. 628), riflessione che non bisogna giudicare egoista²⁴. Effettivamente, la difficile situazione degli emarginati in relazione ai potenti li spinge a ricercare strategie per favorire i propri interessi e per garantirsi in questo modo la sopravvivenza, di contro all'attitudine antagonistica (o di poca collaborazione) che dimostra l'altra *lena*. Come afferma Melenide (36), nella sua relazione coi potenti (Alcesimarco e il suo ambiente familiare), lei potrebbe perdere, oltre che sua figlia, anche se stessa e tutti i suoi ricordi, ed è questa la più grande dimostrazione di vulnerabilità: la consapevolezza del fatto che ricchi e poveri usino codici differenti. In sintesi, ciò che è considerato *facetia* da un ricco, espressione divertente, che funziona come distintivo della classe sociale più elevata²⁵ (difatti, ci sarà un'altra donna ricca con cui sposarsi), per uno svantaggiato può comportare la rovina (37):

- (36) *pol te aliquanto facilius / quam me meamque rem perire et ludificari filiam* (vv. 500-501);
- (37) *eo facetu's quia tibi alias sponsa locuples Lemnia. / habeas. neque nos factione tanta quanta tu sumus / neque opes nostrae tam sunt ualidae quam tuae* (vv. 492-494).

Pertanto, consapevole della sua situazione di vulnerabilità sociale, questa donna ha disegnato un'intera strategia di ascesa sociale per la figlia, basata sull'impiego di un linguaggio cortese (le matrone sono chiaramente scortesi con i propri mariti e le meretrici sono meno cortesi, secondo i dati

24. Morenilla (1996, pp. 50-1) spiega tale comportamento come proprio della figura della *lena*, un aspetto che conferisce verosimiglianza al personaggio di Melenide e permette al poeta la trasgressione del tipo per poter creare una figura nuova. Tuttavia Gilula (2004, p. 245) interpreta in termini esclusivamente economici e, quindi, d'interesse la relazione amorosa tra la fanciulla e il giovane Alcesimarco; in questo senso, Melenide si comporterebbe come una vera *lena*.

25. Seppure *facetus* possa attribuirsi anche a personaggi di bassa estrazione sociale, non è abituale (Unceta Gómez, 2019, p. 296, nota 14). È possibile, quindi, che il suo uso tra membri dell'*élite*, uguali, in modo orizzontale, sviluppi strategie di coesione di gruppo ben distinte da quelle che si generano quando viene usato in senso verticale, tra gruppi sociali differenti.

di Barrios-Lech, 2016, pp. 46-7)²⁶, che indica la dipendenza e l'instabilità proprie della loro posizione sociale, ma allo stesso tempo implica un comportamento morale insolito per la loro classe, indice del desiderio di progredire nella scala sociale. Si tratta di un piano rischioso²⁷, come si evince dalla trama della commedia; la difficoltà si presenta quando l'amante della figlia sembra obbligato a un matrimonio convenuto. Ma proprio in questo momento si verifica l'opportuno riconoscimento dell'origine libera e adeguata della fanciulla, che assicura un matrimonio socialmente accettabile.

Come conclusione, si può affermare che nessuno dei personaggi femminili della *Cistellaria* assuma un ruolo da antagonista; tuttavia Plauto mette in scena più o meno seriamente due mondi, che si scontrano per necessità: quello dei poveri e quello dei ricchi, con le loro difficili relazioni. La proposta originale di questa commedia è mostrare il modo in cui funziona o potrebbe funzionare l'ascensore sociale in una società fortemente gerarchizzata come quella romana; la dimostrazione viene data tramite le aspirazioni della giovane *Selenium*, saggiamente difese e fatte proprie dalla madre, che ricorre all'educazione morale e la sua espressione sul piano del discorso per difendere gli interessi di un matrimonio vantaggioso. Questa tipologia di educazione riceve l'approvazione del dio *Auxilium*, che pronuncia il secondo prologo informativo della commedia e garantisce la bontà dell'educazione di Melenide, quando afferma *educauit eam sibi proflia / bene ac pudice* (vv. 172-173), dichiarando così che Melenide ha educato *Selenium* in maniera conforme a delle specifiche norme sociali e morali, in linea con la sua aspirazione a un miglioramento della sua posizione sociale.

Anche il mondo dei poveri, che è rappresentato nella sua immobilità e nella dura lotta per la sopravvivenza da *Gimnasium* e dalla madre, mostra le proprie regole di funzionamento. La *lena* anonima parla dell'educazione che, in quanto meretrici, le due donne hanno dato alle proprie figlie: *illa te, ego hanc mihi educaui ex patribus conuenticiis* (vv. 39-40), senza l'aiuto dei rispettivi padri. Le hanno, dunque, allevate da madri nubili, hanno dato

26. Secondo Barrios-Lech (2016, p. 46) i personaggi femminili denominati *pseudomeretrices* chiariscono al pubblico la propria condizione di donne nate libere in modo diretto, proprio attraverso un comportamento generale e un modo di esprimersi in particolare. Una di queste caratteristiche è proprio l'uso frequente di attenuanti quando si ricorre a forme imperative, cfr. *supra*, nota 18.

27. Era rischioso ma non irreale, secondo l'opinione di Knapp (2011, p. 304): «Una prostituta podía dejar su oficio, casarse y vivir feliz para siempre». Afferma anche (*ibid.*) che lo stigma della prostituzione non impedisce il cambio di mestiere e l'ascesa sociale, così come cerca di dimostrare Plauto nella *Cistellaria*.

loro da mangiare e le hanno cresciute con scarse risorse. Compaiono qui le due diverse accezioni di *educare*: la prima accezione (“allevare”) si riferisce alla situazione specifica in cui questo compito ricade su una madre senza la presenza del padre, fatto che comporta che la figlia adotti la stessa professione della madre per sopravvivere (continuando nell’ambito della sopravvivenza); la seconda accezione (“educare”) vale a dire inculcare valori morali, è ciò che Melenide è riuscita a fare con la figlia, seppure non si spieghi nella commedia con che risorse o con che aiuti²⁸.

In effetti, nessuna di queste due figure femminili (la *lena* e sua figlia *Gimnasium*) di bassa estrazione sociale è rappresentata come un personaggio nocivo. Le due donne non si oppongono agli interessi dell’élite nella trama, piuttosto appaiono come aiutanti nell’ascesa sociale di *Selenium*, per quanto il loro discorso sia in linea generale più vicino al conformismo e alla continuità dell’ordine stabilito, come si può constatare soprattutto nel caso del personaggio di *Gimnasium*, che accetta il proprio destino con certa rassegnazione (Stockert, 2004, p. 39)²⁹.

6

Ordine morale e ordine sociale in altre opere

Oggetto dell’analisi seguente sono i romanzi del secolo XIX di Alexandre Dumas figlio, grande divulgatore della letteratura francese, che fu in grado di rendere la sua biografia un vero e proprio esercizio letterario di morale contro la borghesia precoloniale francese: da figlio illegittimo e mulatto (ragione per cui fu maltrattato durante tutta l’infanzia), nelle sue opere pone speciale enfasi sulla necessità di legittimare i figli nati fuori dal matrimonio e sulla condizione delle madri nubili, oltre che sul bisogno di evitare

28. Si tratta di un tema delicato e di difficile soluzione; non ci sono dati nella commedia che permettano di sapere con che risorse ha potuto sopravvivere Melenide senza prostituire la figlia, a meno che accettiamo che la relazione con Alcesimarco sia, in realtà, un patto di prostituzione in cui il giovane manteneva la figlia e, indirettamente, anche la madre. In questo senso si esprime Gilula (2004, p. 42). Tuttavia, se così fosse, la *lena* anonima non si sarebbe mostrata tanto critica verso la relazione amorosa di *Selenium* e Alcesimarco, che qualifica come propria delle matrone.

29. La giovane *Gimnasium* è in grado di sentire empatia per il dolore dell’amica *Selenium*, oltre che di difendere, dinanzi alle critiche della *lena* anonima, la sua postura riguardo l’innamoramento esclusivo di un uomo (vv. 52-58). Cfr. Dustch (2019, p. 208) che, al contrario, sostiene che *Gimnasium* si dimostra abbastanza soddisfatta del proprio lavoro, in una specie di «*perverse pietas*».

l’umiliazione a coloro che non rientrano nello stereotipo sociale prestabilito. L’opera che meglio dà voce a questa lotta, in cui viene raccontato lo stesso dibattito sull’ascesa sociale della classe emarginata della *Cistellaria*, è *La dame aux camélias* (1848), su cui sarà basato poco dopo il libretto di una delle opere più popolari della musica italiana, *La traviata* (1853) di Giuseppe Verdi: qui, allo stesso modo, si difenderanno i diritti delle donne emarginate e si metterà in risalto l’ipocrisia che il ceto benestante dimostra nei loro confronti.

L’analisi della posizione morale e sociale propria dalle donne che abitano *le demi-monde* ha ancor più senso nel caso di *La dame aux camélias*, in cui le aspirazioni sociali e morali delle *courtisanes* (che non sono le stesse della *Cistellaria*) hanno un esito più drammatico. La relazione tra Madame Gautier, *femme entretenue*, e uno dei suoi amanti, Armand Duval, è inizialmente, secondo le convenzioni dell’epoca, una relazione irrilevante. A poco a poco la relazione prende la forma di un amore sincero, seppur squilibrato, tra i due giovani, il borghese e la cortigiana; l’assenza di equilibrio riguarda sia la condizione sociale che quella morale: «*toi, qui en me conservant le luxe au milieu duquel j’ai vécu, veux conserver la distance morale qui nous sépare*» (Raffalli, 1975, p. 219).

Il progetto di una vita comune senza lussi, ma felice, termina con la richiesta da parte del padre del giovane, il signor Duval, a Marguerite di non mettere in discussione la reputazione e l’onore di suo figlio (scena che nella *Cistellaria* riceve un trattamento più burlesco); a ciò segue il ricatto morale a cui Duval padre sottopone Marguerite, attribuendole la colpa del possibile fallimento del matrimonio della sorella di Armand con un giovane proveniente da una rispettabile famiglia, che è venuta a conoscenza della condizione disonorevole in cui vive Armand a Parigi: la vergogna non deriva dal fatto di avere un’amante ma, piuttosto, della scelta di vivere con lei una vera e propria vita matrimoniale.

In questo romanzo la coppia che difende il cinico ordine sociale e morale dell’epoca è quella composta dal padre e dal figlio³⁰; né un’educazione raffinata, che distingue il tipo di prostituta con cui entrano in contatto i

³⁰. Il codice morale dell’epoca è ben riassunto in queste parole che il Sign. Duval rivolge al figlio: «*Que vous ayez une maîtresse, c'est fort bien; que vous la payiez comme un galant homme doit payer l'amour d'une fille entretenue, c'est on ne peut mieux; mais que vous oubliiez les choses les plus saintes pour elle, que vous permettiez que le bruit de votre vie scandaleuse arrive jusqu'au fond de ma province et jette l'ombre d'une tache sur le nom honorable que je vous ai donné, voilà ce qui ne peut être, voilà ce qui ne sera pas*» (Raffalli, 1975, p. 227).

ricchi, né un amore sincero e pieno di sacrifici, né il denaro guadagnato col proprio mestiere possono rompere l'inflessibilità della norma morale. Marguerite non ha la possibilità di abbandonare *le demi-monde* per sposarsi con l'amante, perché in questa società il mestiere della prostituta, anche d'alto *standing*, costituisce uno stigma sociale per la vita; per cui non le resta altro rimedio che la rinuncia e il sacrificio: la parola più spesso ripetuta nell'opera è *sacrifice*. Dal punto di vista sociale, l'ascesa per queste donne è realmente impossibile: l'amore e l'educazione non possono nulla contro l'ordine che impone la morale del momento. In una tale situazione, Dumas scrive un'opera critica contro l'inappellabile condanna etica delle *entretenues*, la cui funzione era offrire piacere e allegria agli uomini che non accettavano tali comportamenti da parte delle proprie mogli.

Il modo più efficace per proporre un modello di condotta al giorno d'oggi, ci piaccia o no, sono i media audiovisivi, specialmente il cinema. In concreto, il cinema hollywoodiano continua a essere una macchina infinita di prodotti sentimentali che interpellano lo spettatore, perché narrano i problemi della gente comune e propongono situazioni moralmente delicate con soluzioni più o meno ideologiche. Nell'ambito della proposta di situazioni in conflitto con le norme sociali, si colloca la commedia romantica *Pretty Woman* (Gary Marshall, 1990)³¹, che condivide molti aspetti della trama con il genere della *palliata* e che riscosse un enorme successo di pubblico.

Pretty Woman è un racconto dal finale felice: nel mondo attuale, in cui le barriere sociali ed economiche possono disgregarsi o modificarsi in un batter d'occhio, ciò che conta è l'amore. La prostituta (Julia Roberts) assunta come accompagnatrice dal giovane uomo d'affari (Richard Gere) è sgraziata, maleducata, veste male e parla peggio, e le sue amiche sono come lei, tutte caratteristiche che la protagonista usa come forma di rivendicazione del proprio mestiere, che non nasconde e per cui non prova vergogna (vedasi, per esempio, la scena dell'ascensore nell'hotel di lusso). Vale a dire, viene rappresentato il tipo della prostituta povera e priva di buone maniere, agghindata nel migliore dei modi dall'uomo d'affari. In questo caso, l'ascesa sociale non richiede un discorso complesso (come nei due casi precedenti) né un comportamento morale conseguente (la

³¹. Proprio nel 2020 ricorre il trentesimo anniversario dalla prima di *Pretty Woman* e i giornali, almeno in Spagna, hanno dedicato vari reportage a un bilancio sul passare del tempo per il film. Si veda, come esempio, l'articolo di "El País": <https://elpais.com/gente/2020-03-08/julia-roberts-y-richard-gere-tres-decadas-despues-del-exito-de-pretty-woman.html> (ultima consultazione il 16 giugno 2020).

protagonista è una prostituta ed è consapevole del posto che occupa nella società). Ad ogni modo, ciò non significa che questa *meretrix* non sia in grado di gestire in modo adeguato il cambio fisico o del linguaggio (come nel caso della scena del ristorante, in cui si apprezza un modo di esprimersi e di comportarsi assai differente dall'iniziale) per adattarsi gradualmente all'immagine e alla morale che il pubblico si aspetta da parte di questa moderna Cenerentola.

In questo caso, l'ascesa sociale è connessa a un fatto intimo e individuale, presente anche negli altri casi, ma che non può diventare un criterio di selezione sociale fino al xx secolo: l'amore, paradigma moderno, corrispondente al tipo di amore romantico della fiaba di *Cenerentola*. C'è poi un ulteriore elemento che svolge un ruolo di rilievo nel film, quello dell'immagine o, se si vuole, del lusso che offre il denaro. Tanto nella commedia plautina come nel romanzo francese le protagoniste appaiono come mantenute; il denaro dei loro rispettivi amanti, in altre parole, permette loro di concedersi in esclusiva la loro esclusività sessuale (i loro servizi sono pagati); gli amanti lo spendono in regali per dare un'immagine indiretta del loro potere sociale³². Ma nel film la prostituta rifiuta questo denaro e l'immagine che ne deriva, se questi benefici non sono accompagnati da un sentimento d'amore e dal riconoscimento sociale. Non bisogna dimenticare, tra l'altro, che il film, dai toni chiaramente maschilisti, era stato pensato per un pubblico composto principalmente da donne, con l'intenzione di trasmettere loro, attraverso storie sentimentali, l'idea che l'amore può compiere miracoli sociali. L'aspetto più rilevante di questo film risiede nel trasferire la redenzione di "Cenerentola" a una prostituta e nel proporre per la prima volta la possibilità di una normalizzazione sociale per le donne emarginate.

Il prospetto sottostante riassume le differenze tra i tre prodotti citati con riferimento ai criteri che alterano le relazioni incrociate tra ordine morale e ordine sociale: il comportamento morale, il discorso cortese e l'amore, presente nelle tre opere ma funzionale solo in una di esse. Si evidenzia in grigio il criterio predominante in ciascuna delle opere analizzate, con l'obiettivo di facilitare la comprensione della circostanza predominante nella struttura sociale delle epoche rappresentate:

³². Nella *Mostellaria* il giovane compra la libertà dell'amata e la converte in sua amante esclusiva: la fanciulla non è più una schiava sottoposta al potere di un prosseneta ma è al servizio di un unico uomo. Si tratta di un'ascesa sociale, dato che indica che l'ordine morale non s'imponeva in modo eccessivo sull'ordine sociale. Tutt'altra cosa è che il giovane termini sposando la prostituta, circostanza di cui non s'informa nella commedia.

	<i>Cistellaria</i>	<i>Dame Camélias</i>	<i>Pretty Woman</i>
Linguaggio cortese	✓	✓	
Comportamento morale	✓	✓	
Amore	✓	✓	✓

Questo schema mette il rilievo come nel caso di *Pretty Woman* il motore principale del cambiamento sociale sia l'amore, capace di infrangere il pregiudizio ipocrita dell'ordine morale (non è necessario l'uso di un linguaggio cortese per la prostituta povera né, tantomeno, essere una prostituta è causa di stigmatizzazione nell'ordine sociale). Allo stesso modo, lo schema mostra che nella *palliata* romana il fattore determinante per ottenere il cambiamento sociale è, invece, il linguaggio cortese, accompagnato dal comportamento morale; entrambi questi elementi sono necessari per poter sovvertire i valori sociali e far sì che una giovane innamorata acceda all'*élite* delle matrone, dimostrando che l'ordine morale non frena l'ascesa sociale. Infine, lo schema permette anche di osservare come nella società francese del secolo XIX ciò che condiziona l'ascesa è, piuttosto, il comportamento morale, che impedisce l'avanzata sociale di queste donne: nonostante il lusso che sono in grado di accumulare, nonostante l'eleganza linguistica che sono in grado di mostrare o nonostante l'amore che possono manifestare.

La proposta che si avanza con questo saggio non è quella di considerare la *Cistellaria* come l'origine degli altri due prodotti artistici, ma di osservare come le tre opere qui presentate mettano in scena una situazione analoga a cui danno soluzioni differenti secondo epoca e società, servendosi tutte dell'interrelazione tra ordine sociale e ordine morale. E questo variegato sistema di interrelazioni sociali si può studiare attraverso la lente dell'analisi linguistica, che si trasforma in uno strumento utile per comprendere le diverse strategie comunicative, mediante le quali il discorso e il comportamento morale vanno adattandosi alle norme sociali.

Riferimenti bibliografici

FONTI PRIMARIE

LINDSAY W. M. (1910), T. Macci Plauti *Comoediae*, recognovit brevique adnotatio-ne critica instruxit W. M. Lindsay, I-II, e Typographo Clarendoniano, Oxonii

(edit. ster. edit. prioris [1904-05] sed hic illic emendata atque addendis corrigendisve praedita).

RAFFALLI B. (éd.) (1975), A. Dumas fils, *La dame aux camélias*, Gallimard, Paris.
STOCKERT W. (ed.) (2009), T. Maccius Plautus, *Cistellaria*, QuattroVenti, Sarsina-Urbino.

STUDI

- AUHAGEN U. (2004), *Das Hetärenfrühstück* (Cist. 11) – *Griechisches und Römisches bei Plautus*, in R. Hartkamp, F. Hurka (Hrsg.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Narr, Tübingen, pp. 187-210.
- BARRIOS-LECH P. (2016), *Linguistic Interaction in Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BARSBY J. (2004), *Due personaggi della Cistellaria: Alcesimarco, l'adulescens amens, e Melenide, la bona meretrix*, in R. Raffaelli, A. Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, VII: *Cistellaria*, QuattroVenti, Sarsina-Urbino, pp. 53-68.
- BRAMANTI M. V. (2007), *Patres, filii e filiae nelle commedie di Plauto*, in E. Cantarella, L. Gagliardi (a cura di), *Diritto e teatro in Grecia e Roma*, LED, Milano, pp. 95-116.
- CSAPO E. (1997), *Mise en scène théâtrale, scène de théâtre artisanale: les mosaïques de Ménadre à Mytilène, leur contexte social et leur tradition iconographique*, in B. Le Guen (éd.), *De la scène aux gradins*, “Pallas. Revue d’Études Antiques”, 47 pp. 165-82.
- ID. (1999), *Performance and Iconographic Tradition in the Illustrations of Menander*, in “Syllecta Classica”, 10, pp. 154-88.
- DUCKWORTH G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy*, Princeton University Press, Princeton (NJ).
- DUSTCH D. (2008), *Femenine Discours in Roman Comedy*, Oxford University Press, Oxford.
- ID. (2019), *Mothers and Whores*, in M. T. Dinter (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 200-16.
- FANTHAM E. (2004), *Women of the demi-monde and Sisterly Solidarity in the Cistellaria*, in R. Hartkamp, F. Hurka (Hrsg.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Narr, Tübingen, pp. 221-38.
- FAURE-RIBREAU M. (2012), *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*, Les Belles Lettres, Paris.
- GILULA D. (2004), *The Cistellaria Courtesans: Two Way to Make Living*, in R. Hartkamp, F. Hurka (Hrsg.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Narr, Tübingen, pp. 239-46.
- HANDLEY E. W. (1997), *Some Thoughts on New Comedy and Its Publics*, in B. Le Guen (éd.), *De la scène aux gradins*, “Pallas. Revue d’Études Antiques”, 47, pp. 185-200.

- HURKA F. (2004), *Die beiden προλογίζοντες der Cistellaria*, in R. Hartkamp, F. Hurka (Hrsg.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Narr, Tübingen, pp. 29-49.
- KASTER R. (2005), *Emotion, Restraint, and Community in Ancient Rome*, Oxford University Press, Oxford.
- KNAPP R. C. (2011), *Los olvidados de Roma. Prostitutas, forajidos, esclavos, gladiadores y gente corriente*, Ariel, Barcelona.
- KONSTAN D. (1983), *Roman Comedy*, Cornell University Press, Ithaca (NY)-London.
- LÓPEZ GREGORIS R. (2002), *El amor en la comedia latina. Análisis léxico y semántico*, Ediciones Clásicas, Madrid.
- ID. (2014), *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo? Sexo y matrimonio en la comedia romana*, in R. Moreno Soldevila, J. Martos (eds.), *Amor y sexo en la literatura latina* (anejos de “Exemplaria Classica”, IV), Universidad de Huelva, Huelva, pp. 97-115.
- ID. (2015), *Prólogos retardados en la comedia Latina*, in F. de Martino, C. Morenilla (eds.), *El umbral de la obra*, Levante, Bari, pp. 179-99.
- MARTÍN RODRÍGUEZ A. M. (2012), *Amores inadecuados en la comedia plautina y su pervivencia en los nuevos géneros dramáticos de la cultura de masas*, in R. López Gregoris (ed.), *Estudios sobre teatro romano. El mundo de los sentimientos y su expresión*, Pórtico, Zaragoza, pp. 523-54.
- MOORE T. J. (2004), *Meter and Meaning in Cistellaria II*, in R. Hartkamp, F. Hurka (Hrsg.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Narr, Tübingen, pp. 319-33.
- MOREAU PH. (2002), *Positions du corps, gestes et hiérarchie sociale à Rome*, in Id. (ed.), *Corps romains*, Millon, Grenoble, pp. 179-200.
- MORENILLA C. (1994), *De lenae in commedia figura*, in “*Helmantica*”, 45, n.s. 136-138, pp. 81-106.
- ID. (1996), *Melénide: la transgresión de una figura dramática*, in “*Studia Philologica Valentina*”, 1, pp. 41-52.
- RACCANELLI R. (1998), *L'amicizia nelle commedie di Plauto*, Edipuglia, Bari.
- RAFFAELLI R. (2009), *Esercizi plautini*, QuattroVenti, Sarsina-Urbino.
- SANNA M. V. (2018), *Dalla paelex della lex di Numa alle convivenze attuali*, in M. J. Bravo Bosch, A. Valmaña Ochaíta, R. Rodríguez Rodríguez (eds.), *No tan lejano. Una visión de la mujer de Roma a través de temas de actualidad*, Tirant Humanidades, Valencia, pp. 197-248.
- SHARROCK A. (2009), *Reading Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SLATER N. W. (2014), *The Evidence of the Zeugma Synaristosai Mosaic for Imperial Performance of Menander*, in S. D. Olson (ed.), *Ancient Comedy and Reception*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 366-74.
- STOCKERT W. (2004), *Le cortigiane della Cistellaria nel contesto della Nea e della Palliata*, in R. Raffaelli, A. Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, VII: *Cistellaria*, QuattroVenti, Sarsina-Urbino, pp. 35-51.

- TREGGIARI S. (1991), *Roman Marriage: Iusti coniuges from the Time of Cicero to the Time of Ulpian*, Oxford University Press, Oxford.
- UNCETA GÓMEZ L. (2010), *La expresión del agradecimiento en la comedia latina*, in P. Anreiter, M. Kienpointner (Hrsg.), *Latin Linguistics Today. Akten des 15. Internationalen Kolloquiums zur lateinischen Linguistik* (Innsbruck, 4-9 April 2009) (“Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft”, 157), Institut für Sprachen und Literaturen der Universität Innsbruck, Innsbruck, pp. 625-37.
- ID. (2016), *La respuesta al agradecimiento en la comedia de Plauto y Terencio*, in O. Spevak (éd.), *Études de Linguistique Latine I*, “Pallas. Revue d’Études Antiques”, 102, 1, pp. 229-36.
- ID. (2019), *Conceptualizations of Linguistic Politeness in Latin Language: The Emic Perspective*, in “Journal of Historical Pragmatics”, 20, 2, pp. 287-314.
- WEBSTER T. B. L. (1969), *Monuments Illustrating New Comedy*, 2nd ed. revised and enlarged, University of London Institute of Classical Studies, London.

The 20th Century Pseudo-*meretrix*: “Gigi” and Its Adaptations (1944/1949/1958)

by Goran Vidović

«Don't you like the theatre?» – «I'm not mad about it. And Grandmamma and Aunt Alicia both say that going to plays prevents one from thinking about the serious side of life».

Colette (1953, p. 14)

I Introduction

The year is 1900. A Parisian girl, Gilberte “Gigi” Alvar, is nearing the age of sixteen. Born into a family of poor demimondaines, she is being groomed for continuing her family tradition and becoming a high-class mistress, a courtesan. But before starting to be continuously auctioned off to older wealthy lovers – “sugar daddies” – she is cultivating an increasingly intimate friendship with a somewhat younger playboy, Gaston Lachaille, a longtime family friend; he is likewise rich but bored by his affluence and superficial romances that come with it. Mutual affection develops and at the end of the story Gaston asks her grandmother to marry Gigi.

This is a summary of “Gigi”, a 1944 novella by an acclaimed French proto-feminist writer, Sidonie-Gabrielle Colette. This «droll account of the molding of a coquette, Gilberte, for success and independence in the demimonde» (Snodgrass, 2006, p. 119) proved extremely popular: a 1949 French film adaptation, over 200 performances on Broadway (1951-52) starring Audrey Hepburn, cast by Colette personally, and a 1953 English translation published by Penguin¹. Having thus moved to another medium, language, culture, and nation, it crossed a significant generic border in 1958.

1. In the present essay I will be using the text and page numbers of this translation by Roger Senhouse, and occasionally supply the French original. In distinction to novella, the titles of screen adaptations of the same name will be referred to in italicized form, *Gigi*. Ancient texts and authors are referred to by standard abbreviations.

With some cherry-picking from both the French 1949 film and the Penguin translation, it was adapted into a Hollywood musical film with French lead cast. It was an immediate success, winning nine Academy Awards and three Golden Globes, including an Oscar for best picture, director, adapted screenplay, costume, original music and lyrics. It was among the first films preserved by the Library of Congress for being «culturally, historically or aesthetically significant»².

For classicists *Gigi* the musical might be especially interesting for several reasons. The Hollywood musical film as such, with its characterization, atmosphere, and the unique sequence of speech, chant, and song is the last surviving descendent of the *palliatas*³. *Gigi* in particular was moreover created much like a typical Roman comedy: a successful cross-cultural, cross-linguistic, heterogeneous adaptation of a sentimental bourgeois story into a musical comedy. Following Colette's original on some of its way to the Hollywood adaptation might be instructive for hypothesizing about broader trends of Plautine adaptation.

The American *Gigi* alludes to its own cross-cultural and cross-linguistic derivative status in an amusingly Plautine way. Just as Plautus' prologues describe the play's setting as a provisional Athens or another Greek city⁴, the film opens with a view of a park crowded with people murmuring in French, when an elderly gentleman enters to deliver the prologue in English with a French accent: «Bonjour, Madame, and company. Good afternoon. As you see, this lovely city all around us is Paris. And this lovely park is, of course, the Bois de Boulogne». By comparison, the plot setting in the French 1949 film was merely signaled by a single shot of the Eiffel Tower at the beginning. Interpolations like this illustrate how self-referential excursions can be inspired by mere technical details of the original – or created *ex nihilo* just the same. Like Plautus' Greek characters who routinely poke fun at Greeks⁵, the Hollywood *Gigi* uses the opportunity to score against both the French and the English:

2. As the curators describe the selection criteria: «They are not selected as the “best” American films of all time, but rather as works of enduring importance to American culture. They reflect who we are as a people and as a nation» (<https://www.loc.gov/collections/selections-from-the-national-film-registry/about-this-collection/>, last accessed on June 16, 2020).

3. Cfr. Gellar-Goad (2020, pp. 251-2).

4. *Men.* 9-11; *Mil.* 88; *Truc.* 10-11.

5. *As.* 199; *Bacch.* 743, 813; *Mer.* 525; *Mos.* 22, 64, 960; *Poen.* 603; *Sti.* 707; *Truc.* 87; esp. the metatheatrical *Graeci palliati* (*Circ.* 288).

AUNT ALICIA Did you work hard in school today? What did you study?

GIGI History. Napoleon's defeat at Waterloo.

AUNT ALICIA How depressing. What else?

GIGI English.

AUNT ALICIA English? (*sighs*) I suppose we must. They refuse to learn French.

2

Molding of a pseudo-coquette

The setting of the *novella* is the following. Gigi lives with her mother (Andrée Alvar) and grandmother (Madame "Inez" Alvarez), and often visits her grand-aunt (Alicia); the latter two are veteran courtesans (p. 3):

Madame Alvarez had taken the name of a Spanish lover now dead, and accordingly had acquired a creamy complexion, an ample bust, and hair lustrous with brilliantine. She used too white a powder, her heavy cheeks had begun to draw down her lower eyelids a little and so eventually she took to calling herself Inez. Her unchartered family pursued their fixed orbit around her. Her unmarried daughter Andrée, forsaken by Gilberte's father, now preferred the sober life of a second-lead singer in a State-controlled theatre to the fitful opulence of a life of gallantry. Aunt Alicia – none of her admirers, it seemed, had even mentioned marriage – lived alone, on an income she pretended was modest.

It is useful to keep in mind that the premise of what will eventually become a cheerful musical comedy was originally a fairly gloomy sight. Gigi is the third generation of single women living in the same female-only household. She is raised by her grandmother, a woman who forged her entire identity after a foreign lover ("Inez"), and her daughter (Andrée), without a father in sight, who was similarly abandoned to raise Gigi a fatherless child. And all the while, Gigi's assigned supervisor and role-model, great-aunt Alicia, is a woman who still well into advanced age has an existential interest to remain single. Unsurprisingly, these women have developed survival instincts, and they see as their duty to instill them into the girl. They invest sustained effort in coaching Gigi to navigate the expectations of upper class men so as to secure a worthwhile placement in it for herself and, consequently, help them⁶.

Gigi's is thus a functional equivalent of a young woman in Roman

6. «I talked sense to her. I spoke to her of the family. I tried to make her understand that we sink or swim together. I enumerated all the things she could do for herself and for us» (p. 54).

comedy procured by a profit-oriented *lena*, who is sometimes her mother, such as Selenium and Gymnasium in *Cistellaria*, Philaenium in the *Asinaria*, Philocomasium in the *Miles gloriosus*. Much like for a cynical Plautine procuress, for Gigi's materialist mentors uncompensated companionship is simply not an option. Her great-aunt is rigorously home-schooling her in diamonds so as not to fall for a second-rate stone (pp. 33-5). This is essentially a glamourized version of the comic businesswoman *lena*, such as Cleareta: *quid dedit? quid ad nos iussit deportari? an tu tibi / uerba blanda esse aurum rere, dicta docta pro datis?* ("What did he give? What did have brought to us? Do you think flattery is gold for you, witty words instead of gifts?" *As.* 524-525, tr. de Melo, 2011-13). In "Gigi", materialist mindset surfaces even (or, rather, especially) when masked with style and manners; having heard that Gaston's girlfriend left him after receiving a birthday present, Madame Alvarez is appalled: «Oh, women don't know where to draw the line nowadays. And just after her birthday, too! Oh, it's so tactless! What could be more unladylike!» (p. 9).

In advising Gigi on perfecting her physical appearance, aunt Alicia instructs her in diet and cosmetics, inspecting her like merchandize for sale (pp. 35-6):

She lifted one slightly chapped lip, inspected the spotless enamel of the teeth. «A fine jaw, my girl! With such teeth, I should have gobbled up Paris, and the rest of the world into the bargain. As it was, I had a good bite out of it. What's this you've got here? A small pimple? You shouldn't have a small pimple near your nose [...]. You mustn't eat anything from the pork-butcher's except cooked ham. You don't put on powder?».

«Grandmamma won't let me».

«I should hope not... Let me smell your breath. Not that it means anything at his hour, you've just had luncheon».

She laid her hands on Gigi's shoulders.

«Pay attention to what I'm going to say. You have it in your power to please [*tu peux plaisir*]. You have an impossible little nose, a nondescript mouth [...]. But, with your eyes and eyelashes, your teeth, and your hair, you can get away with it, if you're not a perfect fool...».

She cupped her hands like conch-shells over Gigi's bosom and smiled.

«A promise, but a pretty promise, neatly moulded [*Projet... Mais joli projet, bien attaché*]. Don't eat too many almonds; they add weight to the breasts».

There is a lot to detect here. Teeth are an ancient advertising ploy. A Greek comic fragment lists tricks by which senior prostitutes enhance visual presentation of their novices, «apprentices at the trade» (*καινὺς*

έταιρας, πρωτοπείρους τῆς τέχνης), such as: «If she has well-formed teeth, she absolutely must smile, so that everyone there can see how elegant her mouth is» (εὐφυεῖς ὁδόντας ἔσχεν. ἐξ ἀνάγκης δεῖ γελᾶν, ἵνα θεωρῶσ’ οἱ παρόντες τὸ στόμ’ ὡς κομψὸν φορεῖ)⁷. The swift transition from aesthetic to biological function of Gigi’s teeth, followed by diet restrictions, effectively demonstrates that for women in those circumstances good looks is inherently interwoven with livelihood. Gigi is prohibited from applying powder, because it «ruins the complexion», we later learn (p. 14), and is only fit for ageing women, like her grandmother (see above). The fixation on smell, visual cosmetics, and teeth reminds one of the conversation between the *meretrix* Philematium and the veteran Scapha in the *Mostellaria* (vv. 272-277; tr. de Melo, 2011-13, modified):

PHIL. Etiamne unguentis unguendam censes? SCA. Minime feceris.
 PHIL. Quapropter? SCA. Quia ecastor mulier recte olet, ubi nihil olet.
 nam istae ueteres, quae se unguentis unctitant, interpoles,
 uetulae, edentulae, quae uitia corporis fuco occulunt,
 ubi sese sudor cum unguentis consociauit, ilico
 itidem olenit, quasi cum una multa iura confudit cocus.

PHIL. Do you think I should also apply ointments? SCA. By no means.
 PHIL. Why? SCA. Because a woman smells right when she doesn’t smell of anything.
 As for those old women who apply ointments,
 furbishing themselves up, toothless crones who conceal
 their poor physical shape with makeup, when their sweat
 mingles with the ointments, they instantly smell the same
 way as when a cook mixes many sauces together.

The maintenance of Gigi’s breasts, which Alicia calls «a project», is nicely paralleled in Terence’s «most Plautine» play⁸, the *Eunuchus*. An *adulescens* comments on two schools of thought on the subject (*Eun.* 313-316, tr. Barsby, 2001, modified):

haud simili’ uirgost uirginum nostrarum, quas matres student
 demissis umeris esse, uincto pectore, ut gracilae sient.
 si quaest habitior paullo pugilem esse aiunt, deducunt cibum:
 tam etsi bonast natura, reddunt curatura iunceas.

7. Alexis, *Isostasion*, fr. 103 K.-A., quoted by Athenaeus 13,568A, tr. Slater (in Rusten, 2011, p. 140).

8. Barsby (1999, p. 15); Brothers (2000, p. 27).

She is nothing like these girls of ours, whose mothers want them
to round their shoulders and strap up their breasts, to look skinny.
If one is a bit plump they say she looks like a boxer, and cut down her meals;
Even if one is naturally endowed, the treatment makes her as thin as a reed⁹.

Details such as clothing and interior decorations display effective use of Greek-Roman mythological symbolism in “Gigi”. Appropriately for a whimsical teenager drafted for a non-consensual bond, at one point Gigi chooses to wear a Persephone corset – but immediately changes her mind (p. 13). A frequent guest in Alicia’s house, she looks around (p. 37, emphasis mine):

While her aunt was writing at a miniature rose-pink escritoire, Gilberte breathed in the scent of the fastidiously furnished room. *Without wanting them for herself*, she examined the objects she knew so well but hardly appreciated: *Cupid, the Archer, pointing to the hours on the mantelpiece*; two rather daring pictures; a bed like the basin of a fountain and its chinchilla coverlet [...].

Like the “Chekov’s gun”, Cupid’s bow above the fireplace foreshadows that the “love-clock is ticking” for Gigi, unprepared though she might feel to be targeted for marriage and taken away to a domestic hearth of her own. The Cupid-clock is a visual equivalent of probably the most famous line from “Gigi”, spoken by Alicia in all adaptations – and a good reminder to students of Roman comedy that the translation can be more effective than the original: «Marriage is not forbidden to us. Instead of marrying “at once”, it sometimes happens that we marry “at last”» (p. 32; *Le mariage ne nous est pas interdit. Au lieu de se marier “déjà”, il arrive qu’on se marie “enfin”*).

A remarkable parallel to the Cupid-clock is the “Golden Shower” scene of Jupiter and Danaë painted in the house of the *meretrix* Thais in Terence’s *Eunuchus* – an appropriate decoration, as the late-antique commentary remarked, for a house where love is sold for nothing less than gold pouring down (*amoris non gratuit nec paruo propositi, sed auro in gremium fluente uenalis*; Comm. Don. *ad Eun.* 585). Thais hosted the girl Pamphila for protection, suspecting she is a marriageable citizen. Left unattended for a moment, Pamphila caught the attention of a sexual assailant as she gazed at the Danaë painting (*suspectans tabulam quandam pictam*, *Eun.* 584). The

9. The reference is pertinent for the present discussion even though it is not entirely clear: most probably these «girls are prostitutes, and [...] their mothers (whose aim is to make men fall in love with their daughters) are setting them up in the trade» (Brown, 1993, p. 231).

painting became reality, thus displaying «capacity of certain artefacts to summon the viewer or participant into a mimetic role»¹⁰. Anomalously, and thereby symptomatically, Pamphila's subsequent engagement to the culprit was approved not by her newly discovered brother, her legal *kyrios* (as in e.g. the *Curculio*), but by her *meretrix* host; just the same, Gaston asks Gigi's hand not from Gigi's mother, the only woman in the story with a different career, but from her courtesan-grandmother. These peculiar choices blend the notions of marriage and possession¹¹, making any prospective wedlock of Pamphila and Gigi deep down a transactional compromise. Significantly, both are justified as a blessing by ominous divine presence¹². Towards the end of the story, Madame Alvarez makes this even more explicit in reporting her negotiations with Gaston to Alicia, who, like Cleareta (see above), refuses to take mere words for granted (p. 45):

«Let us go over it all once again», said Aunt Alicia. «To begin with, you are quite sure he said, “She shall be spoiled, more than—”».

«Than any woman before her!».

«Yes, but that's the sort of vague phrase that every man comes out with. I like things cut and dried».

«Just what they were, Alicia, for he said the he would guarantee Gigi against every imaginable mishap, even against himself, by an insurance policy; and that he regarded himself more or less as her godfather».

«Yes, yes. Not bad, not bad. But vague, vague as ever».

[...]

«And he also said, “After all, she won't have to deal with a savage”. A gentleman, in fact. A perfect gentleman».

«Yes, yes. Rather a vague gentleman. And the child, have you spoken frankly to her?».

«As was my duty, Alicia. This is no time for us to be treating her like a child from whom the cakes have to be hidden. Yes, I spoke to her frankly. I referred to Gaston as a miracle, as a god, as —» (*changes the subject mid-sentence*).

Gaston was initially a risky bet for her groom: a tabloid-worthy playboy (see below), and the son of like father, with whom Madame Alvarez boasts of having had an affair, meaningless at best (p. 7). But now he is advertised to Gigi as an exception from his group, worthy of compromise, vision, and patience. Faced with one such prince behind the frog, Gigi

10. For a thorough discussion of this aspect of the *Eunuchus*, see Germany (2016, p. 51).

11. Philippides (1995); see Von Reden (1998).

12. See *Eun.* 586-590, the “Danaë-excuse” goes back to Menander's *Samia* 589-604.

herself is another folktale archetype. Alicia's concern that she is «just a bundle of raw material» which «may turn out very well – and, just as easily, all wrong» (p. 4) is a well-known false lead, the *topos* of a child's allegedly unpredictable development. Gigi is essentially the *Ugly Duckling* becoming a swan, slowly but inevitably growing into her true identity, improved from the initial one. Further back, tying such a transformation more or less explicitly to reaching sexual adulthood and marriageability is a known scenario in New Comedy and Plautus.

The archetypal narrative device of that kind is the comic *anagnorisis*, the discovery of a child's real ancestry, as e.g. in Menander's *Perikeiromene*, *Samia*, *Epitrepones*, Plautus' *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio*, *Poenulus*, *Rudens*, or Terence's *Eunuchus*. Its most elaborate and, for our purposes, most informative version is the implausibly convenient “pseudo-hetaera”/“pseudo-*meretrix*” maneuver. This is a young girl who has been living with a *leno* or a *lena* and is destined to become a *meretrix*, but discovered, just in time, to be a long-lost citizen child. Luckily, she always turns out to have somehow “dodged the bullet” and remained uninitiated in prostitution against all odds: the typical explanation is that meanwhile she has been raised «well and chastely» (*bene et pudice*) – something that Gigi's mentors take good care of¹³. Planesium in the *Curculio*, whom a *leno* claims to have «raised well and chastely» (*bene ego istam eduxi meae domi et pudice*, v. 518), later confirms it in asking amnesty for him (*bene et pudice me domi habuit*, v. 698). Selenium from the *Cistellaria* usefully reveals the composite nature of the device. As a bastard conceived by rape during a festival (a separate motif known from Menander's *Samia* and *Epitrepones*), she was exposed by her mother and adopted by another woman, and eventually given as a gift to a *meretrix* who «raised her well and chastely as her own daughter» (*educauit eam sibi pro filia / bene ac pudice*, vv. 172-173)¹⁴.

Only with the *pseudo-meretrix* gambit was it possible to cheat the comic conventions and have the best of both worlds, otherwise mutually exclusive: the erotic desirability (reserved for women of untraceable ancestry and lower social *strata*) and marriageability (which required citizenship

13. Time and again, she is being reminded to stay within the limits appropriate for her age, regarding her hairstyle (p. 1), length of her skirt (p. 3), and her sitting position (p. 12). Madame Alvarez «retained, from her past life, the honourable habits of women who have lost their honour, and these she taught to her daughter and her daughter's daughter» (pp. 23-4); she drives a hard bargain before allowing Gaston to take Gigi to a restaurant (p. 40).

14. It is no coincidence that Gigi's mother was «forsaken by Gilberte's [unnamed] father» (*ibid.*).

and virginity). The exact workings of such a scenario demonstrably varies, even to the extent that there was no risk of growing into prostitution narrowly defined – just the tension accompanying coming of age. This is the curious case of the *Casina*'s titular heroine. The prologue informs us that sixteen years ago a slave found her abandoned as a baby and asked the mistress of his household to adopt her (*Cas.* 45-49, 81-83, tr. de Melo, 2011-13, modified):

era fecit, educauit magna industria,
quasi si esset ex se nata, non multo secus.
postquam ea adoleuit ad eam aetatem, ut uiris
placere posset, eam puellam hic senex
amat efflictim, et item contra filius.
[...]
ea invenietur et pudica et libera,
ingenua Atheniensis, neque quicquam stupri
faciet profecto in hac quidem comoedia.

His mistress did so and brought her up with great care,
as if she were her own daughter, not much differently.

After she matured to such an age that she could
please men, this old man fell madly in love with her,
and, in opposition to him, his son did so too.

[...]
she will turn out to both chaste and free,
a freeborn Athenian, and indeed she won't commit any fornication –
at least not in this comedy.

Even though Casina is not raised by a *lena* nor to become a *meretrix*, hence is not technically a pseudo-*meretrix*, she is an extremely instructive variation of the subtype. Both “raising as one's own” and the teasing mention of *stuprum* betray her vestigial pseudo-*meretrix* literary legacy – only without the *meretrix*-part. In other words, the prospect of prostitution was evidently *just one option* for justifying sexualization of girls. Variations on the girls' end only highlight the constant on the male end: with variables removed, all of these stories come down to men waiting for girls to become accessible women; «tu peux plaire», Alicia observes (p. 45, see above), echoing Plautus' *uiris placere posset*. Drama being what it is, a snapshot of a chosen period in a life, focuses on that exact moment about which men fantasize. It is a telling statistics that the only proper Latin word for a female child, *puella*, is used in Roman comedy *exclusively* for girls of uncertain

identity – precisely those female characters who are the only ones, besides *meretrices*, allowed to appear in a sexual context¹⁵.

Here the *Casina*'s imagery is ever so suggestive. In line with both the ancient *topos* of virgin as a flower¹⁶, and especially the elaborate herbal and olfactory imagery of this specific play, *Casina* is named after a fragrant plant, *cassium*¹⁷. The perfect verb form for her coming of age, *adoleuit* (v. 47, see above) might equally be of *adolesco*, “grow mature,” and *adoleo*, “release scent”. A reference in Terence's *Eunuchus* (immediately following the quote above) indeed pinpoints the blossoming age: when discovered to be 17, *Pamphila* is hailed as «the flower itself» (*flos ipse*, v. 319).

Floral imagery is symbolical in “Gigi” in much the same way. Gigi's entrance «fresh as a flower, smelling of lavender-water» (p. 21; *fraîche, fleurant l'eau de lavande*) could pass as just an evergreen simile were it not for Gaston's thematized addiction to Madame Alvarez' camomile tea (p. 6). Her diligence and vision in nurturing Gigi mirror the other product she has to offer him, both of which, he is still unaware, have been growing right in front of him all along: «You may not believe it, Gaston, but I often picked my best camomile flowers in Paris, on waste ground, insignificant little flowers you would hardly notice» (p. 7). We soon hear about an upcoming annual floral arrangement contest (*la fête des Fleurs*) in which Gaston regularly wins but considers not competing this year, to the protest of Madame Alvarez; she is especially furious that the prize would then go to one other contestant, a cheap cheat without taste, style, or personal touch: «Gaston, do you know where she went for the ten thousand bunches thrown last year? She had three women tying them up for two days and two nights, and the flowers were bought in the market! In the market!» (p. 11). At one point Madame Alvarez reveals that her matchmaking strategy comes down to ambushing Gaston and hypnotizing him with camomile (p. 19):

Whatever may happen, we're in the front row when anything fresh turns up. Gaston has such confidence in me! I wish you had seen him asking me for camomile! A boy, a regular boy! [*Un enfant, un véritable enfant.*] Indeed, he is only thirty-three. And all that wealth weighs so heavily on his shoulders [*Et quel poids que cette fortune sur ses épaules!*].

15. Plaut. *Cas.* 41, 48, 79; *Cist.* 120–170 (*passim*), 553, 621; *Curc.* 528; *Pers.* 592; *Poen.* 1094, 1301; *Rud.* (*passim*); *Truc.* 404; Ter. *Hau.* 627, 651; *Eu.* 109, 582 (possibly an exception, but a suggestive one: *nouiciae puellae* are apprentice *meretrices*); *Ph.* 81; *Hec.* 231.

16. E.g. *HDem.* 105 ff; Men. *Dysk.* 950–951; Catul. 61,57; cfr. 17,14, 62,39.

17. Connors (1997), Franko (1999).

That a man of 33, twice Gigi's age, can be called a "boy" (*enfant*) is not even so hyperbolic given that Gigi is eerily surrounded by possibly older men. Her 15-year-old classmate receives gifts from a baron (p. 7), and Gigi is warned against «the fathers who wait at the gates to fetch their daughters home from school» (p. 14). After all, comparatively young though Gaston may be, he is a literal "sugar daddy": the «wealth weighing on his shoulders» is the inheritance of Lachaille family sugar industry (p. 13), an information Parisian tabloids use for witty headlines when gossiping about his love life¹⁸. The weight of his "sugar" is even literally his stake in the relationship with Gigi. He playfully challenges her to a card game for «twenty pounds of sugar» and gets an equally playful reply: «Your sugar's not very tempting. I much prefer sweets» (p. 12). Not without grounds does he then explain: «It's the same thing. And sugar is better for you than sweets».

Namely, Gaston and Gilberte "Gigi" are a perfect match precisely because of the age asymmetry: as in Plautus, it is all in the names. "Gi-gi" is a pet name, comparable in its connotations to Plautus' (pseudo-)*meretrix* nomenclature with patronizing neuter diminutive *-ium* ending (reflecting Greek *-ιον*). The endemically French "baby-talk" nicknaming practice of syllable reduplication highlights that Gigi and Gaston share the initial G. Most importantly, the morphology of her titular identifier calls attention to how she refers to him: she regularly calls him *tonton*, a children's word for an older, close male figure, "uncle." Indeed she first introduces him as "tonton Gaston," immediately signaling that his first name is chosen as a phonetic aetiology of his programmatic status.

This Lolita-potential was a godsend to the Hollywood adapters. Gaston sings:

She's a babe!
Just a babe!
Still cavorting in her crib
Eating breakfast with a bib
with her baby teeth

18. According to a widely accepted aetiology, the term "sugar daddy" originates with one Adolph Spreckels, an heir to the family sugar fortune, who married a woman half his age in 1908. Gaston's character may well have been inspired by Spreckels. Colette's competence in and fondness for celebrity gossip expectedly made it into the plot: «But Grandmamma, everybody knows about it. The whole story came out in *Gil Blas*. It began: *A secret bitterness is seeping into the sweet product of the sugar beet...*» (p. 5). The weekly «Paris en amour» writes: «*Young Yankee millionairess makes no secret of weakness for French sugar*» (p. 24).

and all her baby curls!
She's a tot!
Just a tot!
Good for bouncing on your knee!
I am positive that she
doesn't even know that boys aren't girls!
[...]
She's a scamp and a brat,
doesn't know where she is at,
unequipped and undesirable to men!
Of course, I must confess
that in that brand new little dress,
she looked surprisingly mature
and had a definite allure.
[...]
She's a girl,
a little girl!
Getting older, it is true,
which is what they always do
till that unexpected hour
when they blossom like a flower! [...]

The unexpected hour of their blossoming is, of course, a nod to literary convention: Gigi, Casina, and many others prove that it is always 16. Symptomatically, the men waiting for them are young and old alike, both in the *Casina* (*senex amat [...] et item [...] filius*, vv. 48-49) and *Gigi*. In the original French text the *telos* is Gaston, while old men lurking about as background characters are milking cows and a necessary evil.

But already the French 1949 film showed early signs of mutation by turning a mere passing mention of Gaston's unnamed father (p. 7) into a new character, Gaston's uncle Honoré (acted by Jean Tissier, 53 at the time). The *senex amator* initiated a Copernican revolution. He is the first to appear in the film, seen escorting a much younger woman, flirting with a cabaret dancer, and leaving for a *rendezvous* with a girl he brags is 19. Once creepy old uncle took off in 1949, in 1958 he completely took over. Despite his omission from the Broadway adaptation, Pandora's box was wide open. Hollywood's drive to entertain and the mechanics of the musical platform kept ratcheting his character further. The Hollywood Honoré, played by the 70-year-old Maurice Chevalier, advanced to lead singer and protagonist-narrator. He first introduces the Paris park setting (see above) and then himself:

Well, allow me to introduce myself. I am Honoré Lachaille. Born: Paris. Date: Not lately. This is 1900. So let's just say... not in this century. Circumstances? Comfortable. Profession? Lover and collector of beautiful things. Not antiques, mind you. Younger things. (*looking at an older woman who passes by*) Yes, definitely younger. Married? What for?

As he starts walking through the park crowded with children, he begins the song which also ends the film, thus literally framing the story about a girl coming of age with an old man's fascination with it:

Each time I see a little girl,
Of five or six or seven
I can't resist the joyous urge
To smile and say thank heaven
For little girls;
For little girls
Get bigger every day
Those little eyes
So helpless and appealing
One day will flash and send you
Crashing through the ceiling...
[...]

This story is about a little girl. It could be any one of those girls playing there. But it isn't. It's about one in particular. That one. Her name is Gigi.

It is disturbingly informative that the material for this Oscar-winning song – an unapologetic confession of a playground pedophile – was not that hard to mine from the original. Even though in Colette's "Gigi" the girls' appeal to older men can be controlled by their female guardians, its mere potential made the story an easy mark. The «classic story of a young girl whose innocence triumphs over the jaded Parisian demimonde» (as the English translation dust-jacketed blurb has it) ended up hijacked in no time. Whatever agency Gigi was supposed to exhibit sank into quicksand and got overridden by the male fantasy of the "sweet sixteen".

Even if original Gigi may have been "intended" as reluctant to prearranged transactional bond out of a desire to choose her partner on her own terms, that partner has been around her all along. It is manifest that from the very beginning she was groomed for Gaston. The American 1958 *Gigi*, continuing the tectonic shift started by the French 1949 *Gigi*, multiplied that male presence and re-centered the entire narrative to the male point of view. Little by little, it minimized the girl's agency and amplified

male agency. The story ended up as being far more about a man waiting for a girl to come of age than about her experiencing it herself. Arguably, this has been the underlying rationale of Plautus' *pseudo-meretrices*, of various Cinderellas, and even of the proto-feminist French "Gigi" all along. However girls born in unfavorable circumstances may imagine their own future, sometimes the best they can hope for is to be waited for, chosen, and taken away by the devil they know. Simplified, exaggerated, cross-cultural adaptations are informative as they flesh out what the original may have been deep down all about.

References

- BARSBY J. (ed.) (1999), Terence, *Eunuchus*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ID. (ed.) (2001), *Terence*, vol. 1, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- BROTHERS A. J. (ed.) (2000), Terence, *The Eunuch*, Aris&Phillips, Warminster.
- BROWN P. G. MCC. (1993), *The Skinny Virgins of Terence*, *Eunuchus* 313-17, in J. Pinsent, H. D. Jocelyn, H. Hurt (eds.), *Tria Lustra: Essays and Notes Presented to John Pinsent*, Liverpool Classical Monthly, Liverpool, pp. 229-34.
- COLETTE S. G. (1953), *Gigi* (1944), tr. by R. Senhouse, Penguin, London.
- CONNORS C. (1997), *Scents and Sensibility in Plautus' Casina*, in "Classical Quarterly", 47, 1, pp. 305-9.
- DE MELO W. D. C. (ed.) (2011-13), *Plautus*, 1-v, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- FRANKO G. F. (1999), *Imagery and Names in Plautus' Casina*, in "Classical Journal", 95, 1, pp. 1-17.
- GELLAR-GOAD T. H. M. (2020), *Music and Meter in Plautus*, in D. Dutsch, G. F. Franko (eds.), *A Companion to Plautus*, Wiley Blackwell, Hoboken, pp. 251-67.
- GERMANY R. (2016), *Mimetic Contagion: Art and Artifice in Terence's Eunuch*, Oxford University Press, Oxford.
- PHILIPPIDES K. (1995), *Terence's Eunuchus: Elements of the Marriage Ritual in the Rape Scene*, in "Mnemosyne", 48, 3, pp. 272-84.
- RUSTEN J. S. (ed.) (2011), *The Birth of Comedy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.
- SNODGRASS M. (2006), *Encyclopedia of Feminist Literature*, Facts On File, New York.
- VON REDEN S. (1998), *The Commodification of Symbols: Reciprocity and Its Perversions in Menander*, in Ch. Gill, N. Postlethwaite, R. Seaford (eds.), *Reciprocity in Ancient Greece*, Oxford University Press, Oxford, pp. 255-78.

La *meretrix* “truculenta” tra copioni teatrali e pellicole cinematografiche*

di Caterina Pentericci

I

Premessa

Il *Truculentus* di Plauto è un’opera assai particolare e si distingue dalle altre commedie, essenzialmente, per il ruolo “dominante” della *meretrix*, protagonista e *architectus dolii* dell’intera vicenda. Stando alle parole di Perutelli (2013, pp. 57-68) la commedia si può definire “sperimentale”, in quanto Plauto sembra divertirsi a ricombinare e riscrivere le regole, le forme e i ruoli della *palliata*, creando una *pièce* stranamente al femminile dove l’azione si sviluppa grazie alle *meretrices*; una rappresentazione dove primeggiano le donne e il *mos mulierum*, contrapposto ai *mores pristini* dei vv. 7-8 del prologo², e dove il mancato lieto fine, insieme alla spiazzante assenza di morale, sottolineano l’estrema modernità dell’opera, nella quale vengono esaltate soprattutto l’astuzia e la malizia della protagonista femminile: la *meretrix Phronesium*.

Il finale, decisamente anomalo³, in una commedia dove non si indivi-

* A quanti hanno orientato il mio sguardo verso l’eleganza dell’arte, a quanti si rendono quotidianamente interpreti di tale bellezza esprimo qui infinita riconoscenza.

1. Ruolo solitamente attribuito al *seruus callidus* (cfr. *Mil.* 901, 902, 915, 1139). Circa il predominio femminile nell’intreccio del *Truculentus*, cfr. Pentericci (2019, pp. 73-92).

2. Plaut. *Truc.* 7-8: *eu hercle! in uobis resident mores pristini, / ad denegandum ut celeri lingua utamini.* Il testo di Plauto è citato, qui e oltre, secondo l’edizione di Lindsay (1910).

3. La vicenda si svolge ad Atene. Tre *amatores*, uno di campagna *Strabax*, uno di città *Diniarchus*, e il terzo forestiero *Stratophanes*, si contendono le attenzioni della cortigiana *Phronesium*, sempre pronta ad accogliere i suoi spasimanti purché le portino regali di ogni tipo. La vicenda ruota attorno all’inganno che *Phronesium*, aiutata dall’*ancilla Astaphium*, ordisce contro il soldato babilonese: fargli credere di essere divenuto padre di un bambino in realtà preso in prestito. Come sostiene Dessen (1977, pp. 164-5), la commedia non si concluderà con un finale moralmente ed eticamente accettabile poiché a trionfare è esclusivamente il potere dell’“amore” o meglio l’abilità della cortigiana che, manovrando avvidamente e maliziosamente i tre contendenti, riappacifica le parti con la promessa della sua

duano personaggi che possano assumere il ruolo di veri antagonisti, dove piuttosto tutti i rimproveri moralistici dovrebbero ricadere sulla protagonista femminile, priva di scrupoli nell'approfittarsi dell'amore di ben tre *amatores* per ottenere un personale profitto, ha contribuito a incentivare non poco le critiche rivolte a quello che fu definito l'*antiféminisme de Plaut*te⁴. L'argomento piuttosto scabroso e la dirompente modernità della figura femminile, ambiziosa e dedita agli affari che, pur agendo e adattandosi a un contesto socioculturale totalmente maschile, primeggia incontrastata su qualsiasi tipologia virile⁵, determinarono probabilmente la scarsa fortuna che il *Truculentus* ebbe nei secoli a venire, tanto che, tra le riprese moderne, si può annoverare con sicurezza⁶ solo la commedia *Die Buhlschwester* (*Lustspiel nach Plautus Truculentus*) di R. Lenz del 1772⁷.

Il presente saggio vuole partire dall'analisi della traduzione culturale compiuta dal regista Vincenzo Zingaro che, alla guida della compagnia Castalia, ha messo in scena il *Truculentus* presso il Teatro Arcobaleno, Centro Stabile del Classico di Roma, nel 2010 e di nuovo nel 2016, per arrivare a

compagnia. Ecco così che il riconoscimento del bambino da parte di *Diniarchus* (v. 850), che avrebbe dovuto sancire il lieto fine e mandare all'aria i subdoli piani di *Phronesium*, viene in realtà neutralizzato dalle arti ammaliatrici della cortigiana che convince l'amante a lasciarle il bambino *dum miles aliquo circumducitur* (v. 874) e, paradossalmente, il lieto fine sarà tutto di *Phronesium* la quale, congedandosi, saluta il pubblico dicendo: *lepide ecator aucupauit atque ex mea sententia, / meamque ut rem uideo bene gestam, vostra rusum bene geram* (vv. 964-965).

4. Grimal (1971-74, pp. 532-43). I principali giudizi espressi su «the deplorable *Truculentus*» (Norwood, 1963, p. 15), dal Camerario in poi, sono raccolti da Enk (1953, II, pp. 22-8). Peculiare oggetto di critica sono stati aspetti quali: la totale mancanza di valori morali e la scarsa comicità; basti qui citare Webster (1950, p. 152) che attribuisce all'opera l'amara «virtù» di possedere «a complete absence of sympathy and no statement of positive values».

5. Lejay (1925, pp. 110-1) e Enk (1953, II, p. 27), ma anche Petrone (1977, pp. 22-3), interpretano infatti la commedia plautina in chiave satirica.

6. Lontane allusioni si possono però riscontrare nella trama della *Locandiera* di Goldoni, seppure vi è grande differenza nel finale, adattato dal veneziano alla morale dei suoi tempi.

7. Ancora oggi la commedia continua a essere notevolmente trascurata: tra i pochi tentativi di ripresa si possono segnalare la messa in scena, a Siracusa, nella traduzione ad opera della scuola dell'INDA, sotto la direzione di Giusto Monaco, per la regia di Giancarlo Sammartano e una rivisitazione della commedia andata in scena nel 2011 per la regia di Aurelio Gatti (le cui note di regia sintetizzano in breve la rappresentazione di un imprevisto teatrale che si sviluppa parallelamente alla vicenda plautina, relegata in secondo piano: «la compagnia, in meno di 5 minuti, viene a conoscenza che numerosi suoi attori sono andati via. Nell'imminenza del segnale "chi è di scena", la situazione precipita fino a far pensare che, probabilmente, non sarà possibile affrontare lo spettacolo. Ma il teatro nel suo raccontarsi attraverso situazioni ora umane ora rocambolesche, giunge ancora una volta ad una conclusione»).

riflettere sul rapporto tra il teatro antico e la sua riproposizione all'interno delle dinamiche della cultura contemporanea, sulle analogie funzionali e strutturali, e ancor più sulle dissonanze, indagando principalmente la modalità poetica del nuovo testo performativo. Come lo stesso Zingaro sottolinea nelle note di regia⁸, la sua rielaborazione artistica infatti non è una mera traduzione quanto piuttosto un adattamento, un riuso della commedia plautina modellata su un nuovo panorama socioculturale. Il processo di traduzione diviene allora un *vertere*⁹ all'interno del quale non è tanto importante riconoscere le similarità del testo di arrivo rispetto all'archetipo quanto piuttosto le alterità, ossia quegli elementi che, provocando spaesamento, divengono peculiarità distinctive della nuova opera.

2

L'argumentum strappato

Se lo spettatore moderno è introdotto nella vicenda attraverso una serie di riti iniziatrici e passaggi liminali quali, ad esempio, il buio in sala, lo spetta-

8. L'opera «contiene degli spunti di eccezionale modernità e degli elementi di reale crudezza che prevaricano il semplice gioco e ci proiettano in una dimensione di inquietante “realismo”. [...] Così, per una curiosa alchimia, attraverso la vicenda immaginata da Plauto, prende vita l'affresco di una provincia del sud, una storia in cui sogni e passioni si scontrano con la spietatezza della realtà. I personaggi si trasformano in ritratti di vita familiari, più vicini di quanto potessimo immaginare, che scopriamo mai scomparsi, ma solo trasfigurati, da cui l'anima cerca di prendere le distanze con un'amara risata, perché non può non riconoscersi davanti al suo specchio. E l'appellativo *Truculentus*, che dà il nome all'opera, su cui tanto si è dibattuto perché attribuito immotivatamente a un personaggio secondario, trova in questa direzione il suo senso se lo consideriamo come definizione di un destino capace di imporsi una condizione avilente, in grado di mortificare la nostra esistenza, a cui è difficile ribellarsi. È quello che succede ai protagonisti di questa storia, vittime di una condizione più forte di loro, di un destino tragico che li accomunerà: la seconda guerra mondiale. Mi perdonino, quindi, quanti si aspettavano un adattamento formalmente più fedele, ma nel confrontarmi con questa opera, ho sentito la profonda esigenza di cogliere l'opportunità che mi offriva: di raccontare quanto ho fortemente e sinceramente percepito fra le sue righe, lasciandomi trasportare dalle più recondite vibrazioni, con tutta la passione e l'amore con i quali ho sempre affrontato il mio viaggio nel meraviglioso e straordinario mondo della Commedia Classica Antica» (note di regia di Vincenzo Zingaro).

9. «I Romani definivano *vertere* [...] un tipo di traduzione il cui paradigma culturale era costituito dalla mutazione radicale e dalla metamorfosi. Tradurre nel senso di *vertere* presuppone che l'enunciato – e spesso anche colui che lo pronunzia – mutino la propria *identità* per diventare altri»; così Bettini (2012, p. xv) a proposito del processo di traduzione interculturale sottointeso al termine. Sul problema della “traduzione artistica”, cfr. almeno Traina (1970).

colo antico si svolgeva all’aperto e in pieno giorno, ed era quindi apparentemente caratterizzato dalla pressoché totale assenza di illusione scenica¹⁰. Anche per questo le commedie plautine tentano sin da subito di instaurare un rapporto di empatia con gli spettatori, tanto che nel prologo del *Truculentus* si assiste a un dialogo immaginario tra capocomico e pubblico (vv. 1-6):

Perparuam partem postulat Plautus loci
de uestris magnis atque amoenis moenibus,
Athenas quo sine architectis conferat.
quid nunc? daturin estis an non? – adnuunt
† melior me quidem uobis † me ablaturum sine mora;
quid si de uostro quippiam orem? – abnuunt.

Il frequente uso delle interrogative (*quid nunc? daturin estis an non?*) serve principalmente ad attirare l’attenzione dell’ascoltatore¹¹, ma consente inoltre al pubblico la graduale acquisizione del proprio “ruolo” nel processo mostrativo del dramma¹². Nelle parole di *Prologus* si ascoltano infatti non solo i quesiti del capocomico ma anche le risposte del “personaggio” pubblico che, con la mimica dell’attore (*adnuunt; abnuunt*), accetta di credere alla finzione scenica (*Athenas quo sine architectis conferat*) e si lascia accompagnare dentro al racconto. Allo stesso modo, nella rappresentazione contemporanea, il dispiegarsi del sipario e il buio in sala servono a trasportare lo spettatore nella dimensione performativa: come si diceva sopra, attraverso l’illusione ottica l’unica realtà diviene quella illuminata del palco.

Il concetto di *limen* è inevitabilmente al centro di uno studio di un’opera teatrale, a partire dall’idea di “quarta parete”. Nella riproposizione di un’opera antica, oltretutto, la barriera forse più evidente è quella culturale:

10. Dove per “illusione scenica” intendo qui un’illusione essenzialmente ottica: l’inserimento di elementi visivi volti a isolare lo spazio scenico dal contesto esterno e renderlo il più realistico possibile. Il teatro antico, svolgendosi all’aperto e in pieno giorno, si basava invece su delle convenzioni di fatto accettate dallo spettatore (cfr. al riguardo Adriani, 2005, p. 12) e la finzione scenica veniva creata attraverso la mimica dell’attore e la scenografia verbale. Cfr. ad es. Lanza (1989, p. 183).

11. L’inizio del prologo è infatti un momento comunicativo delicato in cui gli spettatori sono spesso distratti, cfr. al riguardo Beare (1986, pp. 183-8).

12. Averna (1983, pp. 205-9): «realità e finzione si fondono e si confondono, mescolandosi al punto da trasformare lo spettatore in attore, come se anche egli, divenuto personaggio, trascinato a forza dalla platea al palcoscenico, venisse a partecipare all’azione del dramma».

come accompagnare uno spettatore moderno all'interno di un contesto socioculturale antico? La ricerca della via si configurerà per noi come scoperta di una topica strutturale ed espressiva volutamente perseguita dal regista, per facilitare il continuo smottamento – e la conseguente, necessaria, riedificazione – di tali soglie¹³ teatrali.

Zingaro riesce a creare un ponte culturale e temporale ricorrendo a un semplice *frons scaenae* e introducendo nella *pièce* una “soglia” fortemente evocativa: disporrà infatti come fondale scenico una gigantesca pagina pergamenea, percorsa da uno strappo verticale sì da permettere agli attori l'ingresso al palco attraverso di essa. Impresso sulla pergamena l'*argumentum* acrostico del modello plautino da cui la commedia è tratta¹⁴, che rimarrà sempre presente sul palco come monito per il pubblico: costituisce la dichiarazione del modello da cui si trae ispirazione per il riadattamento e il manifesto artistico delle intenzioni del regista¹⁵. Lo squarcio, posto perfettamente al centro della visuale, incarna invece le diverse sfumature dello spettacolo di Zingaro e rappresenta allo stesso tempo un ponte con il passato e una rottura dal modello, un passaggio fisico reale – in quanto da qui faranno il loro ingresso le maschere plautine *révisées* – e un passaggio temporale figurato, perché la commedia plautina, che pure manterrà i personaggi antichi, sarà trasportata in un altro tempo e in un altro spazio d'azione¹⁶. Lo

13. Per il concetto di “soglia”, cfr. Genette (1989).

14. L'*argumentum*, come testimoniato dalla tradizione palatina (per approfondimenti sulla storia del testo plautino cfr. Questa, 1985), è il seguente: *Tres unam pereunt adulentes mulierem, / Rure unus, alter urbe, peregre tertius; / Vtque ista ingenti militem tangat bolo, / Clam sibi supposuit clandestino | editum. / Vi magna seruos est ac trucibus moribus, / Lupae ne rapiant domini parsimoniam; / Et is tamen mollitur. miles aduenit / Natiue causa dat propensa munera. / Tandem compresae pater cognoscit omnia, / Vtque illam ducat qui uitiarat conuenit, / Suumque is repetit a meretrice subditum.*

15. Bettini (2000, pp. 297-309), ricollegando etimologicamente il termine *argumentum* e il verbo a esso correlato (*arguo*) a una forma **argus* dal significato di “chiarità” o “chiarezza”, mostra il carattere inferenziale del termine: «per l'*argumentum* di un'opera letteraria vale, seppure in forma diversa, lo stesso principio di inferenza che vale per le figure dell'opera realizzate dall'*opifex* [...] si tratta [...] di un fascio di luce che emerge dal buio – tramite il suo *argumentum* “viene fuori” ciò di cui la commedia tratta» (p. 309). Allo stesso modo, il *frons scaenae* della rappresentazione di Zingaro, messo in risalto dalla luce dei riflettori una volta alzato il sipario, ha la capacità di risaltare sulla scena e rivelare un messaggio ben preciso.

16. È interessante notare come questa “soglia” voluta dal regista sia costituita proprio da un elemento paratestuale, l'*argumentum* della commedia – non plautino né pensato per la scena, che sarebbe da far risalire al II/I a.C. (cfr. Opitz, 1883). Il paratesto viene infatti definito da Genette (1989, p. 4) «una zona non solo di transizione, ma di *transazione*: luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico, con il

scopo è quello di favorire la costituzione di una commedia “nuova”, adatta a una sensibilità moderna, senza tuttavia perdere consapevolezza del passato e delle proprie radici, con un procedimento, forse filologicamente rischioso, che avrebbe però come risultato uno sviluppo drammaturgico estraneo al modello del II a.C.

3

Una decontestualizzazione ponderata

Il *Truculentus* plautino, probabilmente da collocarsi intorno al 189 a.C.¹⁷, è testimone delle trasformazioni culturali ed economiche dell’epoca del Sarinata, in particolare nel richiamo esplicito alle guerre puniche e alle ricchezze conquistate in oriente. Zingaro decide così di trasferire l’ambientazione durante le guerre di espansionismo coloniale dell’Italia degli anni Trenta in Africa, sotto il regime fascista, in un paesino della Sicilia, attuando quella che mi piace definire una “decontestualizzazione” ponderata: l’identificazione della maschera del *miles* plautino con la figura del gerarca fascista, infatti, consente l’insierimento di numerosi accenni all’antichità classica attraverso l’utilizzo di motti e sentenze latine presi dal lessico militare e giuridico, senza che ciò risulti al pubblico incomprensibile o incongruente¹⁸. È certo un astuto stratagemma per riuscire a compenetrare reciprocamente

compito, più o meno ben compreso e realizzato, di far meglio accogliere il testo» – nel nostro caso teatrale – «e di sviluppare una lettura più pertinente, agli occhi, si intende, dell’autore e dei suoi alleati». Il prefisso antitetico *para*, infatti, secondo Hillis Miller (1979, p. 219) «designa contemporaneamente la prossimità e la distanza, la similarità e la differenza, l’interiorità e l’esteriorità [...], un qualcosa che si trova simultaneamente al di qua e al di là di una frontiera, di una soglia, di un margine [...]. Una cosa in *para* non solo si trova simultaneamente da una parte e dall’altra della frontiera che separa l’interno dall’esterno: essa è anche la frontiera stessa, lo schermo che costituisce la *membrana* permeabile tra il dentro e il fuori. Essa li confonde lasciando entrare l’esterno e uscire l’interno, separandoli e unendoli».

17. Il primo indizio per la datazione dell’opera si celerebbe, secondo quanto individuato da Fraccaro (1912, pp. 368-9), al v. 486: un probabile riferimento al mancato trionfo di Q. Minucio Termo nel 190 a.C. connesso all’orazione catoniana *In Q. Minucium Thermum de falsis pugnis*. Il v. 75 sembrerebbe poi potersi ricollegare al periodo immediatamente posteriore alla battaglia di Magnesia (190-189 a.C.), a conclusione della guerra contro Antioco III di Siria e, secondo Lefèvre (1991, pp. 175-6), le numerose allusioni agli usurai e ai banchieri ai vv. 66-73 rifletterebbero l’abbondante circolazione di moneta che ci fu prima di quella battaglia. A supporto di tale datazione si aggiungono le ipotesi di Enk (1953, II, p. 30) e Musso (1969, pp. 137-8).

18. Come è noto, infatti, il fascismo strumentalizzò, per definire la sua individualità

due mondi così distanti fra loro sia culturalmente sia storicamente, quello latino arcaico di Plauto e quello italiano di inizio Novecento, e per poter tradurre le maschere fisse e caricaturali della *palliata* con altrettanti stereotipi ben identificabili dal pubblico di oggi¹⁹. L’ambientazione inoltre, un’Italia in pieno fermento economico ed espansionistico come quella d’inizio Novecento, permette di fissare il *terminus ante quem* della nuova opera, il 1958, anno in cui vennero chiuse le case di tolleranza ad opera della legge Merlin. Così, in un’epoca dove la frequentazione di donne dai facili costumi era ancora permessa e regolamentata dalla società, il lupanare plautino viene liberamente trasformato in un postribolo moderno e il pubblico può rapportarsi ai personaggi proposti dal regista con la dovuta leggerezza, in quanto ben inquadrabili socialmente, ma debitamente lontani dalla loro quotidianità. Come Plauto ambientava appositamente i suoi drammi in una realtà geograficamente altra, diversa da Roma, creando un effetto di straniamento sullo spettatore tale da consentirgli il riso anche per quelle battute più vicine al gusto e alla società romana²⁰, allo stesso modo l’Italia degli anni Trenta rappresenta allora, per il pubblico contemporaneo, una fase storica abbastanza distante cronologicamente, ma tale da essere facilmente riconosciuta senza tuttavia essere percepita come troppo legata al presente.

4

La *meretrix* felliniana

Tali reminiscenze, consapevolmente avvertite o inconsciamente subite dallo spettatore di oggi, hanno come referente mostrativo le icone consegnate al nostro immaginario dal cinema, che, attraverso i film entrati fatalmente nella coscienza culturale collettiva, è capace di agire sulla memoria visiva dello spettatore ricollegando evocativamente situazioni narrative simili e fornendo un’efficace “grammatica” della rappresentazione utile anche per il teatro. Il cinema ha infatti, sin dall’inizio, un ruolo preponderante nella riscrittura della commedia da parte di Zingaro: l’*adulescens urbanus* si pre-

politica e la sua organizzazione, molti simboli dell’impero romano; tra i molti studi si veda almeno Canfora (1980) e Giardina-Vauchez (2016).

19. *Truculentus* diviene un oste scorbuto, Guercio/*Strabax* il figlio di un ricco latifondista, il *senex Calicles* il podestà del paese, *Stratophanes* un gerarca fascista, Anastasia/*Astaphium* la tenutaria di una casa di piacere.

20. Cfr. Desideri (2002).

senta al pubblico dichiarando di essere appena tornato dai nuovi studi di Cinecittà (inaugurati nel 1937)²¹ e, come di fronte a un teatro d'ombre, le sagome dei personaggi, che si stagliano dietro il *frons scaenae* pergamena-ceo prima del loro effettivo ingresso sul palco, rievocano nei costumi – e negli accenti²² – i personaggi stereotipici immortalati da Federico Fellini in *Amarcord*²³. Tuttavia, nonostante la diversa allocazione cronologica dell'adattamento, ogni personaggio riesce a mantenere le caratteristiche distinte-ve della rispettiva *persona* plautina, ad eccezione della *meretrix Phronesium* che manterrà una qualche affinità con il modello plautino solo nell'etimologia del nome. *Phronesium* (*nam phronesis est sapientia*, v. 78) diverrà infatti in Zingaro il (sopran)nome “frenesia”, per «quell'irresistibile frenesia che si impadroniva di chiunque veniva a contatto con lei» ma, nei comportamenti, la donna si discosterà totalmente dalla *mala meretrix* pronta a tutto pur di ottenere soddisfacimento personale, guardando piuttosto al personaggio della Gradisca felliniana, una cortigiana desiderosa di accasarsi, sposarsi, avere dei figli e costruirsi una famiglia come tutte le donne per bene²⁴. Zingaro sfrutta, rimaneggiandole, le parole della stessa *Phronesium* in *Truc.* 471 (*ego quod mala sum, matris opera mala sum et meapte malitia*) per approfondire introspettivamente la coscienza e i desideri del personaggio che, nel confrontarsi con il giovane *Diniarchus*/Capatosta, di cui si svela infine innamorata e con il quale vorrebbe fuggire grazie ai soldi sottratti al soldato, dirà: «Io c'ho creduto. Che stupida sono stata ad illudermi che potesse funzionare, che tu potessi amare una come me. [...] È giusto così, me lo merito. Avevi ragione: non si può costruire un rapporto sull'imbroglio. *Ma io questa sono* e non sono stata capace di essere nient'altro». La *mala meretrix*, *matris opera mala* che si trova quindi nel male e che tuttavia, poiché sua è la *malitia*, «vuole che il suo male risulti di fattura squisita e [...] riesca un capolavoro di raggiro»²⁵, acquista i tratti psicologici di un personaggio completamente nuovo – in parte ispirato alla *bona meretrix* dell'*Hecyra*

21. Diversamente nell'originale plautino *Diniarchus* informa il pubblico di essersi recato a Lemno per un incarico ufficiale (*Truc.* 91-92): *nam ego Lemno aduenio Athenas nudiustertius, / legatus quo hinc cum publico imperio fui.*

22. L'accento romagnolo è enfatizzato soprattutto nell'*ancilla Anastasia/Astaphium* che, nell'adattamento di Zingaro, diviene la tenutaria del postribolo, una vera e propria *lena* plautina. Un capovolgimento sociale, quello da *ancilla* a *era*, che lascia al personaggio la libertà di relazionarsi autonomamente con tutte le altre maschere plautine, da pari a pari.

23. Federico Fellini, *Amarcord*, 1973.

24. È interessante al tal proposito anche il confronto con la *courtisane* in *La dame aux camélias* e *Pretty Woman* nel saggio di López Gregoris (*supra*, pp. 51-5).

25. Della Corte (1967, pp. 233-4).

terenziana²⁶ – che, condividendo i desideri della Gradisca felliniana, porta dentro di sé un’insoddisfazione morale di uno *status* che non accetta e che spera di lasciarsi alle spalle con l’aiuto del denaro. Se la Gradisca felliniana riuscirà però a sposarsi – con un *miles* appunto – riabilitandosi agli occhi della società, la nuova Frenèzia si delineava come un personaggio sopra le righe e sopra il tempo, un rappresentante di un conflitto interiore, irrisolto e irrisolvibile, tutto al femminile, da sempre presente e da sempre pudicamente celato nelle donne di ogni epoca: una dicotomia tra l’ideale di donna “onesta” percepita dalla società e la natura intrinsecamente *mala* dell’essere umano. Un’eroina “tragica” che, relegata in una assordante solitudine, non potendo riconoscersi in alcun modello, canterà²⁷ allo spettatore la propria modernità.

5

Il finale ripensato: uno *Stargate* musicale?

Come visto, la particolare ed evocativa scenografia pensata per lo spettacolo propone la ripresa dell’*argumentum* acrostico della tradizione palatina – ossia un compendio in senari giambici le cui iniziali formano il titolo della commedia – come *frons scaenae*. Questa “pagina” pergamenea, grazie a un’apertura centrale, costituisce una “soglia” e permette l’ingresso fisico dei personaggi al palco in un’ideale *conversione* delle maschere plautine del II secolo a.C. nelle stereotipe maschere un po’ felliniane degli anni Trenta del XX secolo d.C. Se tutte le *personae* teatrali faranno il loro ingresso da quell’arco trionfale, ad uscirne sarà tuttavia la sola *meretrix* Frenèzia che, concepita dal regista quasi più come pretesto letterario che come personaggio reale, non sarà in grado di sopportare la dicotomia tra antico e moderno affidatale, desistendo infine sia dal portare a termine l’inganno

26. Le *meretrices* nell’immaginario tipico del tempo sono adulatrici senza ritegno, al contrario di figure femminili rispettabili quali le *matronae*, come si evince dal prologo terenziano: (*Eun.* 37) *bonas matronas facere, meretrices malas*. Unico esempio discordante è rappresentato da Bacchide nell’*Hecyra* dove, tuttavia, la meretrice è consapevole della singolarità del suo comportamento: (*Hec.* 775-776) *quod si perficio non paenitet me famae, solam fecisse id quod aliae meretrices facere fugitant*. Sulla figura della *meretrix* a Roma, cfr. Fayer (2013, pp. 88 ss.).

27. Altra eco del modello plautino si coglie nell’alternarsi, per tutta la rappresentazione, di parti recitate a parti cantate, peculiarità affidata proprio alla voce dell’anomala *meretrix* che si staglia nel suo protagonismo come un *medium* tra l’antico e l’adattamento moderno.

contro il soldato (*Phronesium*) sia dall'idea di accasarsi e divenire una donna "per bene" (Gradisca). Reggendo in mano una valigia varcherà a ritroso la soglia aperta nella *membrana* lacerata del fondale scenico e, anima in fuga tra le pieghe del tempo e dalle piaghe della società umana, dall'Italia degli anni Trenta come dalla Roma del II a.C., attraversando quella soglia spaziale, temporale, culturale e fisica tanto cara al regista, cercherà rifugio tra le coscenze del pubblico contemporaneo, per rendersi *presente* e assicurare la propria "ricezione". Così, in un'apparente *Ringkomposition*, lo iato del fondale scenico, con impresso l'*argumentum* acrostico del *Truculentus* di Plauto, ritorna a essere protagonista sul palco ma, risemantizzato, non appare più come un'apertura unilaterale verso il passato quanto, piuttosto, uno *Stargate* rivolto al presente, al prossimo futuro, e a tutte le epoche storiche, un *frons scaenae* capace di oltrepassare il tempo ed emozionare anime antiche, moderne e contemporanee.

FIGURA 1

Foto di scena del *Truculentus* di T. M. Plauto, adattamento e regia di Vincenzo Zingaro



Riferimenti bibliografici

- ADRIANI E. (2005), *Storia del teatro antico*, Carocci, Roma.
 AVERNA D. (1983), *Spettatore-attore in Plauto*, in "Dioniso", 54, pp. 205-29.
 BEARE W. (1986), *I Romani a teatro*, Laterza, Roma-Bari (ed. or. *The Roman Stage*).

- A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, Methuen, London 1955).
- BETTINI M. (2000), *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Einaudi, Torino.
- ID. (2012), *Vertere. Un’antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino.
- BROCCIA G. (1982), *Appunti sull’ultimo Plauto. Per l’interpretazione del Truculentus*, in “Wiener Studien”, 16 n. f., pp. 149-64.
- CANFORA L. (1980), *Ideologie del classicismo*, Einaudi, Torino.
- DELLA CORTE F. (1967), *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, La Nuova Italia, Firenze.
- DESIDERI P. (2002), *Parassitismo e clientela nel teatro plautino*, in L. Agostiniani, P. Desideri (a cura di), *Plauto testimone della società del suo tempo*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, pp. 55-66.
- DESEN C. (1977), *Plautus’ Satiric Comedy: The Truculentus*, in “Philological Quarterly”, 61, pp. 145-68.
- ENK P. J. (ed.) (1953), *Plauti Truculentus*, cum prologo, notis criticis, comm. exegētico, I-II, Sijthoff, Lugduni Batavorum.
- FAYER C. (2013), *Meretrix. La prostituzione femminile nell’antica Roma*, L’Erma di Bretschneider, Roma.
- FRACCARO P. (1912), *I processi degli Scipioni*, in “Studi storici per l’antichità classica”, IV, pp. 368-9 (rist. in Id., *Opuscula*, I, Athenaeum, Pavia 1956, pp. 362-3).
- GENETTE G. (1989), *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino (ed. or. *Seuils*, Seuil, Paris 1987).
- GIARDINA A., VAUCHEZ A. (2016), *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Laterza, Bari-Roma.
- GRIMAL P. (1971-74), *Le Truculentus de Plaute et l’esthétique de la palliata*, in “Dioniso”, 45, pp. 532-43.
- HILLIS MILLER J. (1979), *The Critic as Host*, in H. Bloom (ed.), *Deconstruction and Criticism*, Seabury Press, New York, pp. 217-54.
- LANZA D. (1989), *Lo spazio scenico dell’attor comico*, in L. de Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell’antichità*, Atti del Convegno internazionale di studio (Trento, 28-30 marzo 1988), Olschki, Firenze, pp. 179-91.
- LEFÈVRE E. (1991), *Truculentus oder der Triumph der Weisheit*, in E. Lefèvre, E. Stärk, G. Vogt-Spira, *Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Narr, Tübingen, pp. 175-200.
- LEJAY P. (1925), *Plaute*, Boivin & C., Paris.
- LINDSAY W. M. (1910), T. Macci Plauti *Comoediae*, recognovit brevique adnotatio-ne critica instruxit W. M. Lindsay, I-II, e Typographeo Clarendoniano, Oxonii (edit. ster. edit. prioris [1904-05] sed hic illic emendata atque addendis corrigen-disve praedita).
- MUSSO O. (1969), *Sulla datazione del Truculentus di Plauto*, in “Studi italiani di filologia classica”, 41, pp. 135-8.

- NORWOOD G. (1963), *Plautus and Terence*, Cooper Square Publishers, New York.
- OPITZ C. R. (1883), *De argumentorum metricorum latinorum arte et origine*, in “Leipziger Studien für classischen Philologie”, 6, pp. 193-316.
- PENTERICCI C. (2019), Matris opera mala. *Il predominio femminile nell'intreccio del Truculentus*, in R. López Gregoris (ed.), *Drama y dramaturgia en la escena romana. III Encuentro Internacional de Teatro Latino*, Pórtico, Zaragoza, pp. 73-92.
- PERUTELLI A. (2013), *Un autore alla ricerca del nuovo* [introduzione al *Truculentus* di Plauto], in G. Paduano, A. Russo (a cura di), *Studi sul teatro latino*, ETS, Pisa, pp. 57-68.
- PETRONE G. (1977), *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto*, Palumbo, Palermo.
- QUESTA C. (1985), *Parerga plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Università degli Studi di Urbino, Urbino.
- TRAINA A. (1970), *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- WEBSTER T. B. L. (1950), *Studies in Menander*, Manchester University Press, Manchester.

Exodia

La maschera della *meretrix*: estetica e prassi scenica

di *Benedetta Nicoletti e Andrea Puglisi*

A partire dall'estate del 2015, sotto la guida di Giancarlo Sammartano, un gruppo di giovani attori dà vita a un progetto legato al teatro plautino, che ha visto la messa in scena di tre opere del commediografo sarsinate. Le maschere integrali, che raffigurano i principali caratteri in *comoedia*, sono state realizzate dal maestro mascheraio Giancarlo Santelli sul modello delle terrecotte votive a Dioniso, rinvenute negli anni Sessanta e Settanta negli scavi della necropoli di Lipari, e che riproducono fedelmente i tipi della Commedia nuova greca di Menandro e, per affinità, quelli della *palliata* latina.

Il progetto si propone di colmare, in maniera del tutto sperimentale, il vuoto di conoscenza circa l'utilizzo scenico della maschera nel teatro greco-romano: la mancanza di dati certi ha spinto infatti gli attori a ricercare un linguaggio innovativo – traendo ispirazione dalla Commedia dell'Arte per quello che riguarda movimenti del corpo e lo stile di recitazione – cercando però, al contempo, di rispettare le poche informazioni esistenti reperibili dalle varie raffigurazioniⁱ. Si è così indagato il modo di liberare l'immobilità dell'espressione fissa della maschera nel quadro di una dinamica del personaggio articolata dall'energia di voce e corpo: uno spartito fisico coerente con la partitura drammaturgica.

Nell'ultimo anno, alla sperimentazione sulla prassi scenica delle opere

i. Tra le molte riproduzioni scultoree e pittoriche, sparse in tutto il mondo, che è possibile visionare, segnaliamo: a) statua in marmo di un attore romano, di epoca imperiale, I-II secolo d.C.: il vecchio uomo di commedia (New York, Metropolitan Museum, <http://www.ipernity.com/doc/laurieannie/40051628>); b) attore con maschera comica, mosaico, ante 79 d.C., dalla Villa di Cicerone, Pompei (Napoli, Museo Archeologico, <http://www.parthenolimpic.artplannerscuole.it/o.cfm?id=477>); c) affresco di epoca romana raffigurante due attori calzanti maschere (Palermo, Museo archeologico regionale – Foto G. Dall'Orto, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DSC00367_-_Affresco_con_sce_na_teatrale_\(epoca_romana\)_-_Foto_G._Dall%27Orto.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DSC00367_-_Affresco_con_sce_na_teatrale_(epoca_romana)_-_Foto_G._Dall%27Orto.jpg)) (ultime consultazioni il 20 luglio 2020).

plautine abbiamo voluto affiancare un tipo di analisi più specificamente teorica, nel tentativo di indagare i meccanismi stessi della comicità antica e soprattutto la relazione che questi ebbero con la maschera comica; le maschere cui da qui in poi si farà riferimento sono quelle da noi direttamente utilizzate, e pur non potendo pretendere di attestare con assoluta certezza la loro totale fedeltà agli originali ellenici, abbiamo buone ragioni per ritenere che non se ne discostino di molto.

Ciò che avvicina Menandro a Plauto, ciò che giustifica concettualmente l'appropriazione della maschera della *Commedia nuova* nella messa in scena di quella plautina non è soltanto il fattore prettamente contenutistico-letterario (nella misura in cui la *palliata* plautina fa esplicito riferimento a usi, costumi e personaggi grecizzanti), ma soprattutto una somiglianza sostanziale. Tale somiglianza deriva da una profonda trasformazione del modo stesso di intendere la commedia, propugnata dal primo e accolta *in toto* dal secondo, il cui esito lascia sempre meno spazio all'individualità del personaggio e sempre più alla classificazione in "tipi"².

Alla trasformazione dei personaggi fa eco, naturalmente, una altrettanto profonda trasformazione del supporto plastico su cui il personaggio si innesta, ciò che anzi propriamente è personaggio prima che il personaggio stesso si innesti sull'attore: la sua maschera.

Prima di essere qualsiasi altra cosa, uomo, demone o personaggio, la maschera è icona, rappresentazione. Trattare del ruolo iconico di qualsiasi oggetto, riguardo alla Grecia antica, significa inevitabilmente fare i conti con un'idea di rappresentazione, anzi, di autorappresentazione, specifica e peculiare: proporzione ed equilibrio si inseguono, superano il reale, si smarriscono e si ritrovano in opere vive più dei corpi vivi, matematicamente impeccabili, lontanissime dall'ordinario e a esso tanto vicine da poterne

2. Per una ricostruzione della progressiva trasformazione dei personaggi in caratteri, e nello specifico il ruolo nella *Commedia nuova*, cfr. Mesturini (2000, p. 232): «Nella commedia nuova la maschera assume una funzione diversa, quella di sovrapporre all'attore una identità comune, generica (una identità sociale e non individuale), tratteggiata tramite i segni convenzionali fisiognomici, adottati dal teatro e noti agli spettatori: il termine identità diventa improprio, in questo caso, e va sostituito con tipo o ruolo, neanche con carattere [...]. Il loro aspetto esteriore era affatto convenzionale (prova ne sia il catalogo di Polluce), riconducibile ad un certo numero non di personaggi, ma di tipi fissi, i cui connotati fisici ne denunciavano immediatamente – ad uso dello spettatore – l'età, la condizione, la classe sociale, il temperamento. Riconoscibile, in questo caso, non è più dunque il personaggio, ma il ruolo, la qualifica scenica». Cfr. anche, per lo sviluppo dei "tipi" e la possibilità di una loro derivazione dai *Caratteri* di Teofrasto, Hunter (1985, pp. 69-86).

quasi avvertire il respiro. La maschera non sfugge a questo gioco, anzi, è tanto più presa nel suo compito quanto più si allontana dal prototipo tragico e dalla necessità di rappresentare dèi ed eroi; nella commedia, nella narrazione dell'ordinario e del quotidiano, e ancora più nella Commedia nuova, dove all'ordinario e al quotidiano si affianca, dapprima, e si sostituisce poi, il tipico, la maschera rivela la sua essenza più propria: rappresentare, certo, ma non già ciò che i rappresentati furono. Tutt'al più, ciò che avrebbero dovuto essere.

La cultura greca si interessò sommamente alla concezione della completa trasparenza del corpo rispetto all'anima, credendo fermamente che questa avesse il potere di emergere nella proporzione dei tratti del viso, del corpo; potere evidente non solo nel caso di un viso armonico, specchio di una nobile anima, ma più pericolosamente nel caso di un brutto volto, necessariamente indizio di un'indole più mostruosa ancora. Il mostruoso, il deformè, il brutto: forse il più acerrimo nemico della grecità, colui che non solo nella selvaggia Sparta non ebbe diritto di vita, ma che anche nella ben più civile Atene dovette affrontare diffidenza e pericoli. Persino Socrate, colpito dalla sventura di un brutto viso, finì avvelenato; e nessuno può dire quanto diverso sarebbe stato l'esito del suo processo se la natura lo avesse dotato di tratti più conformi al gusto del suo tempo³.

Che fare dunque, di queste storture della natura, di questi insulti? Che bisognasse punire chi osava portare in giro la sua bruttezza era fuor di dubbio; ma se qualcosa c'era di cui Atene potesse vantarsi era il fatto di non cedere alla violenza gratuita e immotivata. Ciò di cui non si poteva uccidere il corpo richiedeva che ne fosse uccisa l'anima, ed ecco, l'arma, affilata e tremenda, che la *polis* prepara per chi la insulta: il riso. Ma non è ancora abbastanza; la grecità non fu paga dei sogghigni nella pubblica piazza, non sazia degli sguardi di sottecchi. Richiese che il riso fosse istituzionalizzato, reso ufficiale. Alla derisione andavano dedicate apposite giornate e luoghi,

3. Sul vastissimo dibattito riguardante il processo di Socrate, le sue cause e le sue implicazioni, un'ottima ricostruzione contemporanea è quella di Bonazzi (2018). L'idea che il suo aspetto fisico possa aver avuto una rilevanza nel suo processo, per quanto audace, trova riscontro anche in Nietzsche (1994, p. 39): «Si sa, lo si vede ancora, quanto fosse brutto. Ma la bruttezza, di per sé un'obiezione, presso i Greci è quasi una confutazione. [...] Gli antropologi criminalisti ci dicono che il tipico criminale è brutto: *monstrum in fronte, monstrum in animo*. [...] Socrate fu un criminale tipico? – Ciò per lo meno non sarebbe in contrasto con il giudizio dato da quel famoso fisiognomo, che suonò tanto sconveniente per gli amici di Socrate. Uno straniero che si intendeva di volti, passando per Atene disse in faccia a Socrate che era un *monstrum* – che nascondeva in sé ogni brutto vizio e ogni brama. E Socrate rispose semplicemente: "Lei mi conosce, signore!».

la punizione doveva essere pubblica ed esemplare; e l’istituzione per eccellenza è, naturalmente, il teatro⁴.

Sacro il luogo, sacro il tempo, sacro diventa l’atto⁵: la scena inizia a cercare il mostro, lo raccoglie e lo espone. Ma prima e oltre che istituzione, oltre che risposta politica all’istanza sociale di emarginazione, il teatro è arte e dunque rifiuto per la vita quotidiana; è necessario che questa venga distillata, bisogna che attraversi un pensiero, che venga strutturata e plasmata. Il brutto che viene messo in scena è un brutto perfetto, studiato, armonizzato, è archetipo delle brutture morali incarnate, è ancora carne sublimata, ma non in esempio, come nella tragedia: è un avvertimento. Díremmo oggi: «Non osate essere brutti, o diventerete anche cattivi»; forse per i greci la minaccia avrebbe funzionato meglio come «Non osate esser cattivi, o diventerete anche brutti».

Naturalmente questa bruttura, estetica e morale, non trovava il suo luogo deputato nella nobile tragedia; è la commedia che la raccoglie, è il comico che la sviluppa e ne sviluppa le potenzialità.

La riflessione sul comico nel Novecento è densa di punti estremamente interessanti riguardo la natura stessa del riso; ma più interessante ancora è forse il fatto stesso che l’ambiente accademico inizi a lavorare professionalmente sul comico stesso. La comicità si affaccia nelle opere di Freud, Bergson e Umberto Eco, caricandosi di un senso politico forse sempre avvertito ma mai giunto a maturazione. Eco, innanzitutto, attraverso la presa di posizione sul conservatorismo intrinseco del comico stesso, conferma una intuizione fondamentale già sicuramente assorbita dal mondo greco in generale: lungi dall’essere strumento rivoluzionario, la comicità permette che siano messe in questione solo e unicamente quelle regole tanto introiettate da essere considerate inviolabili. È in questo senso che il deformè può essere oggetto di scherno: l’assoluta certezza dell’impossibilità pratica del rovesciamento paventato in commedia ci permette di trovarlo divertente. Questa impossibilità, che successivamente nella Commedia dell’Arte dipenderà in modo quasi esclusivo dalla posizione sociale dei personaggi, ha ancora nel teatro greco un legame molto forte con l’estetica del personaggio stesso, al di là della sua condizione economica. È il mostro che difficilmente può riscattarsi, non solo in quanto servo, ma in quanto la sua inferiorità sociale è marchiata dalla

4. Sul teatro comico come arma di vendetta, tanto sociale quanto personale, cfr. Canfora (2014).

5. Sullo statuto e la sacralità del teatro greco, cfr. Pohlenz (1954).

bruttezza; e tanto più è impossibile questo riscatto quanto più è comico immaginarlo.

Una seconda lezione molto interessante sul tema della comicità è naturalmente quella di Bergson⁶; gli anni del *Riso* sono gli stessi del *Motto di spirito* freudiano, per cui non sorprende il gioco di rimandi tra le due opere, per alcuni versi complementari. La riflessione di Bergson è tanto più appropriata al tema del teatro comico in maschera in quanto richiama esplicitamente la sua caratteristica peculiare, la fissità. Primariamente fa ridere ciò che non asseconda il fluire della vita; la maschera paralizzata in una espressione è quindi comica in senso assoluto, in un modo che non dipende soltanto da *quale* espressione rappresenta ma dal fatto stesso di essere gelata in una fissità eterna. Ancora più funzionale al riso è l'illusione che questa fissità non sia tale: è l'attore che attraverso il suo corpo rende viva la maschera stessa, è il suo lavoro che fa dire frequentemente agli spettatori di aver visto la maschera sorridere, ammiccare, arrossire. C'è quindi un radoppio profondo: l'uomo si rende fisso (e comico) indossando una maschera che cerca di rendere viva (e mobile); ma la mobilità finta sulla scena colpisce in quanto vicina alla vita più che la vita stessa. Il corpo rende viva la maschera, questa per contro vivifica il corpo. È tanto più comico allora il contrasto tra un corpo estremamente vivo e una maschera estremamente fissa; e solo un corpo vivo può reggere la maschera senza farsene schiacciare.

Ma c'è un altro senso in cui il comico è statico, non in quanto fissità fisica ma ideale. Tutto ciò che minaccia la fluidità della vita è molto opportunamente scoraggiato e punito dal riso; l'esempio più classico è quello di una condotta che non riesce a mutare al mutare dell'ambiente o delle circostanze, che si irrigidisce in pose o atteggiamenti non flessibili; ma ancora più minaccioso è il comportamento antisociale, che fissa l'uomo nella sua solitudine e gli impedisce la comunione con gli altri. Il comico è politico quando asseconda la socializzazione e penalizza tutto ciò che contribuisce a metterla in discussione, quando promuove tacitamente un modello di interazione "corretto" svalutando tutti gli altri. È conservatore, vero; difende dalle minacce individualistiche, verissimo; ma il suo fine non è morale. In questo senso il comportamento statico (comico) assume un significato; se la finalità fosse unicamente promozione di conformità a regole stabilitate, sarebbe assurdo vedere la fissità come un difetto; la maschera stessa, ben conformata, sarebbe una effigie rassicurante. Invece la società difende prima-

6. Cfr. soprattutto l'introduzione all'edizione italiana (Bergson, 1982) a cura di Beniamino Placido per una ricostruzione esaustiva dei rapporti Bergson-Freud.

riamente sé stessa e la sua propria esistenza; la morale non è che un mezzo, per quanto necessario, che ne rende possibile l'autoconservazione. Il senso sociale è invece la necessità che la vita stessa impone, per avere rapporti con gli altri, di un atteggiamento sempre vigile, elastico, disponibile. La morale può ben cambiare, in qualunque modo; è richiesto solo che esista, mentre la necessità della società è invariante e necessaria. È questa mancanza che il riso punisce, l'incapacità di adattamento, sancita dalla maschera che non sa cambiare espressione, che inquieta nella sua mancanza di reazione: uccidete un Arlecchino sorridente e non smetterà di sorridere.

Eppure, nel coacervo di deformità che la Commedia nuova propone, e che Plauto riprende, in questo groviglio di vizi traslati nella carne, in un sistema rappresentativo altamente specifico per il quale e attraverso il quale ogni singolo tratto ha un senso peculiare, la maschera della giovane *meretrix* è un'eccezione. A differenza delle altre non presenta alcuna visibile allusione a qualità morali deprecabili, almeno non a livello "genetico". Le differenze con la maschera a essa più prossima, quella della donna pudica, sono quasi puramente esteriori: diverso il trucco, diversi i colori utilizzati, tanto per tono quanto per vivacità, diversa l'acconciatura; tutti elementi "accessori", dei quali virtualmente la donna rappresentata potrebbe fare a meno. Solo la bocca si presenta più carnosa rispetto alla donna pudica; unico, ma abbastanza lieve, cedimento, all'iscrizione nella carne di mancanze morali. Giancarlo Santelli, nel realizzare le maschere con le quali lavoriamo, ha reso le differenze di colori e acconciature anche attraverso una serie di accorgimenti tecnici, quali l'utilizzo di colori acrilici nella giovane *meretrix* al posto delle terre più neutre che ornano la donna pudica.

Ma al di là di questi dettagli tecnici, il problema che pone la giovane *meretrix* permane: se il riso è la punizione per ciò che non è conforme alle aspettative su di esso, se comico è ciò che non è come dovrebbe, come spiegare la presenza in scena di una maschera che invece è *esattamente* come dovrebbe, che rappresenta al massimo grado la perfezione dei tratti invocati come metro e misura di un animo impeccabile? La contraddizione diventa tanto più evidente nella misura in cui si considera che, pur essendo la prostituzione legale al tempo di Plauto, e pur non incorrendo i clienti delle meretrici in alcun tipo di disapprovazione morale, lo *status* sociale di queste ultime era in ogni caso infimo. Il ribaltamento è dunque completo: i bravi cittadini che di volta in volta vendono, comprano, si innamorano delle prostitute nella commedia sono sbuffeggiati, e le donne che vendono se stesse, per contro, assolte. Possiamo leggere in questo una conferma della minaccia presa di mira dal comico come sociale e non morale: la prostituta non è

una minaccia alla società, anzi contribuisce al suo mantenimento, mentre eventualmente antisociali sono coloro che da essa sono troppo presi⁷.

Una notazione che sembra contraddir tutto quanto detto: ad oggi, la *meretrix* è in effetti portatrice di un effetto comico, anzi è forse una delle maschere che fa più ridere non appena compare sulla scena; ma il riso che la accompagna è forse estraneo alle intenzioni di Plauto. È solo la volontà di restare fedeli alla tradizione greco-romana, che non consentiva alle donne di calcare il palcoscenico, che rende “ridicolo” l’attore che interpreta la giovane donna; si è cioè modificato il sistema complessivo entro cui la maschera agisce, la tacita convenzione che rende reale (fintamente) ciò che per finta agisce (realmente) sulla scena. Il legame con il grottesco che la maschera assume in ambito contemporaneo è semplicemente il frutto della trasformazione di ciò che gli spettatori sono disposti a concedere alla prassi attoriale: sono sempre disponibili a prestarsi all’attore che si traveste da personaggio, non più all’attore che muta sesso nella trasformazione. Non abbiamo ragione di credere che gli spettatori di Plauto trovassero comico questo elemento, per due fattori fondamentali: il primo è l’uso costante nel mondo antico, per come attestato, di attori tanto comici che tragici intenti a interpretare personaggi femminili, e il secondo, più sostanziale, sta nel fatto che se anche il più piccolo elemento comico fosse stato associato a un uomo che interpreta una donna, certamente Plauto lo avrebbe sfruttato in qualche modo (sono abbastanza diffuse nei testi presi in esame le rotture di illusione scenica che denunciano il carattere “finto” di ciò a cui stiamo assistendo).

Ciò che puniamo, oggi, ridendo della *meretrix*, non è nessuna sua caratteristica intrinseca alla sua maschera, ma soltanto l’uomo che non rispetta le caratteristiche del suo sesso. È uno dei rari casi in cui l’effetto comico è traslato sull’attore al di là del personaggio, come prova il riscontro pratico dell’identico effetto comico che accompagna la comparsa in scena della donna pudica.

Stando alla lettera dei testi, notiamo che in molti casi la *meretrix* ha un ruolo minore o secondario⁸, in alcuni casi (*Casina*)⁹ addirittura assente dalla scena; ciò che conta è la sua capacità di mettere in moto l’azione. È fondamentale e secondaria a un tempo. La sua eventuale assenza non fa che

7. Sul concetto paradossale di *bona meretrix*, cfr. Guastella (2004, pp. 27-32).

8. Sul ruolo secondario delle *meretrix* nella commedia plautina, cfr. *supra* il saggio di Pociña Pérez, pp. 17-9.

9. Tuttavia sulla difficile interpretazione del ruolo di Casina, cfr. *supra* Vidović, pp. 59-72.

sottolineare ancora la sua mancanza di vizio, essendo caratteristica principale del costume latino femminile la tendenza a restare in casa, in disparte; ha scarsa influenza drammaturgica, oltre a rivestire il ruolo di oggetto del desiderio, e anche dove presente non è infrequente che esibisca caratteri in linea con l'ideale tradizionale (la verginità, la purezza ecc.). Sono pochi i casi in cui presenta un'indole più vivace, ma anche dove ciò accada, non è comunque connessa a vizi o brutture morali. Le *meretrices* perlopiù non sono avide, né furbe, né troppo stupide, né ingannatrici; l'attaccamento per il denaro che dimostrano, e che viene spesso sottolineato dagli altri personaggi, è quasi sempre finalizzato a recuperare la somma necessaria al loro riscatto. Le trame che tessono sono perlopiù a fin di bene, l'amore che viene loro portato è accettato senza sconfinare nella lussuria; tutto il loro essere esibisce ciò che la maschera porta scritto sul loro viso.

Un'altra caratteristica interessante della maschera della *meretrix* è la quasi totale mancanza di espressione; l'unica altra maschera che a essa si avvicina è proprio quella del giovane innamorato. L'assenza di connotazione nel sistema-maschera non può che essere considerato come un fattore positivo, testimone di mancanza di permanenza in un atteggiamento o vizio; i desideri che spingono le due maschere sono in qualche modo puri (per l'uno l'amore sincero, per l'altra quasi sempre il desiderio di essere liberata dalla sua condizione), tanto da essere premiati con la rispettiva realizzazione. Sono progenitori, in effetti, delle figure degli innamorati della Commedia dell'Arte, tanto neutri da non essere neppure fissati nella neutralità, tanto distanti dal coro demoniaco che li circonda da non portare nemmeno maschera sul viso. Per i comici dell'arte certamente il principale motivo per "smascherare" l'innamorata fu di ordine pratico, essendo la sua bellezza in grado di attirare un gran numero di spettatori; ma dal momento che lo smascheramento riguarda anche l'innamorato possiamo immaginare che entrambi fossero coinvolti nel processo di de-demonizzazione dei protagonisti "buoni" dello spettacolo. La Commedia dell'Arte radicalizza le intuizioni della Commedia nuova e della *palliata*, rendendo i mostri più mostruosi e i protagonisti della storia d'amore più umani: è ammesso riderne, certamente, ma di una risata concettualmente diversa. Il riso che generano è dovuto a un riconoscimento più che a una rottura; più alla comunione dei loro desideri con quelli che proviamo, o abbiamo provato; più alla legittimazione di quegli stessi desideri, in quanto giusti, approvati e sociali, che alla demonizzazione di insani propositi, in un meccanismo che ricorda più la tragedia che la commedia.

Ci piace pensare, dunque, che, nel processo che ha trasformato il per-

sonaggio da commedia da puro oggetto di scherno a potenziale soggetto di riconoscimento empatico, la *meretrix* abbia avuto un ruolo importante.

Riferimenti bibliografici

- BANDINI G., PENTERICCI C. (a cura di), *Personaggi in scena: il parasitus*, Carocci, Roma.
- BERGSON H. (1982), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, prefazione di B. Placido, Laterza, Roma-Bari (ed. or. *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Alcan, Paris 1900).
- BONAZZI M. (2018), *Processo a Socrate*, Laterza, Bari-Roma.
- CANFORA L. (2014), *La crisi dell’utopia. Aristofane contro Platone*, Laterza, Roma-Bari.
- DELEUZE G. (2018), *Empirismo e soggettività. Saggio sulla natura umana secondo Hume*, a cura di F. Domenicali, Orthotes, Napoli (ed. or. *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*, Presses Universitaires de France, Paris 1953).
- ECO U. (1967), *Il nemico dei filosofi*, in “L’Espresso”, 13 agosto, pp. 18-21.
- FREUD S. (2013), *Il motto di spirito*, trad. it. di S. Daniele, E. Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino (ed. or. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Deuticke, Leipzig-Wien 1905).
- GUASTELLA G. (2004), *Sulla maschera. Drammaturgia e gestus dell’attore*, in “Dioniso”, 3, pp. 166-77.
- ID. (2014), *Meretrix in love? Taide nell’Eunuchus di Terenzio e nella tradizione*, in G. Balestra (a cura di), *Women in Love. Ritratti di donne in letteratura*, Artemide, Roma, pp. 27-32.
- HUME D. (2016), *Trattato sulla natura umana*, a cura di P. Guglielmoni, Bompiani, Milano (ed. or. *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, Printed for John Noon, at the White-Heart, near Mercer’s-Chapel, in Cheapside, London 1739).
- HUNTER (1985), *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MESTURINI A. M. (2000), *Maschera e travestimento: εἰκονικός in Polluce Onomasticon IV 146, 148 Bethe (e in Tractatus Coislinianus XV 43-45 Koster?)*, in *Multas per gentes. Studi in memoria di Enzo Cadoni*, EDES Editrice Democratica Sarda, Sassari, pp. 225-49.
- NIETZSCHE F. (1994), *Il crepuscolo degli idoli o come si filosofa con il martello*, Newton Compton, Roma (ed. or. *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*, Naumann, Leipzig 1889).
- POHLENZ M. (1954), *Die griechische Tragödie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1954.
- SAMMARTANO G. (a cura di) (2003), Plauto, *Persiano*, trad. inedita.

Le “meritevoli” *meretrices* del *Miles gloriosus* nell’esperienza teatrale della Compagnia del Sole

di *Antonella Carone*

La Compagnia del Sole, diretta da Marinella Anaclerio e Flavio Albanese, annovera nel suo repertorio il *Miles gloriosus* di Plauto, con la regia della Anaclerio. L’ultima edizione, che ha debuttato nell’estate 2018 al Plautus Festival nell’arena intitolata al commediografo sarsinate, è in realtà il riallestimento di uno spettacolo che fu portato in scena per la prima volta nel 2006, con attori per buona parte diversi da quelli ad oggi impegnati nella produzione.

All’epoca l’attenzione della regista si concentrò non solo sull’allestimento *tout court*, ma anche su un certosino lavoro di traduzione del testo e sullo studio dei personaggi, lavoro impreziosito dalla collaborazione col prof. Roberto M. Danese. Alla puntualità della lettura filologica di quest’ultimo, si aggiunse la “libertà” di una teatrante pura come la Anaclerio: ciò che ne risultò fu una lettura originale del testo plautino, che coniugò il rispetto per l’originale a una rinnovata teatralità:

- nel modo di dire le battute;
- nel dare spazio al gioco dell’improvvisazione, elemento fondante dell’irruenza della comicità plautina;
- nell’“avvicinare” i tipi plautini a modelli sociali più contemporanei, anche attingendoli al mondo dello spettacolo stesso e della tradizione teatrale italiana.

Un’analisi dettagliata del lavoro svolto, che ha portato questo testo dalla pagina scritta al palcoscenico, è per l’appunto lo studio del prof. Danese dal titolo *Plauto sul palcoscenico della contemporaneità. Appunti per una palliata italiana*¹.

Prima di addentrarsi nel lavoro svolto sul personaggio della *meretrix* in quest’opera, sia consentita una premessa che ai conoscitori del testo plautino potrà sembrare banale. Il *Miles gloriosus* soffre di una discontinuità drammaturgica tra la prima parte e la seconda.

1. Danese (2015).

Per “prima parte” intendiamo quella del raggiro ai danni del servo sciocco Sceledro, miope esecutore degli ordini del suo padrone Pirogopoline (il *miles*, appunto). Questa beffa viene architettata dal *seruus callidus* Palestrione con la complicità del vicino di casa Periplectomeno. All’inizio dell’opera infatti i due si trovano a dover porre riparo al fatto che Sceledro abbia visto Filocomasio, cortigiana nonché concubina del soldato spaccione, baciarsi con uno sconosciuto in casa del vicino, luogo dove lei realmente incontra l’amante grazie a un buco nella parete che separa le due abitazioni, *escamotage* nato dall’ingegno di Palestrione. Nell’intera economia drammaturgica, il servo sciocco altro non è che una “proiezione metonimica” del *miles* (per usare una felice espressione di Danese)² e il suo raggiro, in qualche modo, anticipa e “scalda i motori” per la beffa ai danni del padrone, che occuperà invece la seconda parte.

Come colmare dunque questa discontinuità che, per inciso, fa pensare al fatto che Plauto abbia cucito insieme due diverse fonti greche?³ Si tratta di una questione importante, soprattutto nel lavoro di restituzione dell’opera al pubblico. Ebbene, nel caso della Compagnia del Sole questa discontinuità è stata attutita da una maggiore attenzione alla simmetria di alcuni ruoli e di alcune precise dinamiche che personaggi diversi instaurano in diverse situazioni. In quest’ottica, anche i personaggi femminili di Filocomasio (nella prima parte) e Acroteleuzio (nella seconda) assumono una certa rilevanza per le modalità con cui andranno a segno le due beffe.

La mente di tutto resta sempre una: Palestrione, il *seruus callidus*, definito *architectus* da Plauto, cioè colui che progetta la macchina. E infatti non mancano metafore che attingono all’ingegneria navale. È la meretrice Acroteleuzio che a un certo punto, stanca di sentirsi ripetere il piano che lei ha compreso benissimo sin dalla prima esposizione, così incoraggia i compagni di beffa (*Mil.* 915-921):

Melius abundare quam deficere! Tu pensa a questo, avvocatuccio nostro, se l’architetto sa il fatto suo, se ha ben progettato la carena, è facile costruire la nave. Adesso qui, la carena è ben impostata e l’architetto ha carpentieri che la sanno lunga⁴.

Appare evidente che in quel “saperla lunga” dei carpentieri ci sta tutta la voglia di dominare da parte di un personaggio femminile assolutamente

2. Ivi, p. 157.

3. Cfr. Questa (2004).

4. Traduzione per la scena a cura di Marinella Anaclerio (2006).

spregiudicato e scaltro. E qui si apre una diatriba tra quanti reputano i personaggi femminili plautini assolutamente marginali e chi, come chi scrive, asserisce il contrario ovvero, pur riconoscendone una minor presenza scenica in termini meramente quantitativi, vi scorge comunque un’insolita modernità nella capacità di dominare le situazioni al pari dei personaggi maschili. Quel “saperla lunga”, infatti, suona molto più vicino ai personaggi che ritroveremo nella produzione teatrale più tarda, ben oltre la Commedia dell’Arte di cui Plauto è stato antesignano e che relegava le figure femminili al ruolo di “innamorate”⁵. Se ci si attiene al testo del *Miles gloriosus*, si nota un posizionamento diverso delle donne nell’economia dei personaggi: l’architetto “progetta”, i carpentieri costruiscono, e in questa gerarchia di ruoli, Acroteleuzio è, a tutti gli effetti, il capo carpentiere. La sua entrata in scena è significativa (*Mil.* 874-884):

PERIPECTOMENO Acroteleuzio, Milfidippa! A casa vi ho spiegato tutto come si deve. Se vi è sfuggito qualcosa del piano ve lo rispiego. Se avete capito tutto, è meglio che passiamo ad altro.

ACROTELEUZIO Sarei un’idiota e un’ignorante, avvocatuccio mio, se mi buttassi in un affare e promettessi il mio aiuto, e poi all’atto pratico non sapessi essere furba e bastarda quanto serve!

PERIPECTOMENO Però rifrescarvi la memoria è sempre meglio.

ACROTELEUZIO Non è un segreto per nessuno quanto sia utile rinfrescare la memoria a una puttana! Non appena hai aperto bocca ti ho suggerito io stessa come far fesso il soldato!⁶

La meretrice Acroteleuzio si presenta essa stessa come “creatrice”, “inventrice”, al pari di un personaggio maschile e centralissimo come Palestrione: questo ne ridimensiona l’apparente subalternità⁷. Non dimentichiamo inoltre che ci troviamo al cospetto di un nome parlante, il cui prefisso,

5. Plauto può essere considerato l’antesignano della maggior parte dei “tipi” codificati in Commedia dell’Arte: il *miles gloriosus* è il prototipo del Capitano, il *servus callidus* (in questo caso Palestrione) è il prototipo del primo zanni, quello astuto che diventerà poi Brighella; il parassita, che sempre troviamo nel *Miles* col personaggio di Artotrogo, rispecchia ciò che sarà lo Zanni/Pulcinella, disposto a sottostare a un padrone sgradevole pur di “riempirsi la pancia”. Questo rispecchiamento avviene per tutti i personaggi tranne che per quelli femminili che nella Commedia dell’Arte s’identificano esclusivamente con le innamorate.

6. Anaclerio (2006).

7. Sulla trasversalità della figura dell’“imbroglione” che in Plauto è incarnata dal *seruus* e dal parassita ma anche da alcune *meretrices*, si veda Petrone (2009, pp. 203-18).

ἄκρον (trad. “estremità”, “cima”) lascia intendere un’importante qualità del personaggio, proiettato verso alte mire. L’interpretazione non può prescindere da un nome così connotato. Questo, nel lavoro attoriale, si è tradotto in una postura slanciata, naso e mento all’insù, atteggiamento saccante e fiero, proprio di una giovane donna ambiziosa.

Le *meretrices* plautine sono dunque padrone delle situazioni che vivono e delle beffe che ordicono. Ulteriore conferma è data dal fatto che ogni qual volta un personaggio maschile prova a ripetere all’interlocutrice come deve essere eseguito il piano, questa non vuole sentirsi ripetere ciò che già sa (*Mil.* 353-356):

PALESTRIONE Ricordati bene quel che ti ho detto!

FILOCOMASIO Non c’è proprio bisogno di ripeterlo tante volte!

PALESTRIONE Ho paura che tu non sia abbastanza furba.

FILOCOMASIO Figurati! Potrei istruire dieci ingenue e farle diventare perverse solo con quel tanto di furbizia che mi avanza! Piuttosto sbrigati a dare avvio alla sceneggiata⁸.

È Filocomasio questa volta a parlare, in un dialogo che sancisce inequivocabilmente la sua presentazione al pubblico. Le sue battute appaiono particolari a quelle di Acroteleuzio la quale, nella seconda parte, per mettere fine alle continue richieste di Palestrione di ripetere il piano affinché nulla vada storto, così chiosa (*Mil.* 927):

Tu consegname l’uomo e tranquillizzati per il resto. Se non riuscirò a bidonarlo come dico io, me ne assumo ogni responsabilità⁹.

Il “merito” di Acroteleuzio e Filocomasio è di essere non semplici esecutrici dei piani di un regista/architetto, ma creatrici esse stesse. Non hanno bisogno di ripetizioni: quello che vogliono è scendere nell’arena ed esibirsi, recitare la loro parte da abili donne di spettacolo, padrone della propria scena e del proprio destino. Non a caso Milfidippa, altra *meretrix* del *Miles gloriosus*, prima di incontrare Pirgopolinice e fingersi ambasciatrice di un messaggio d’amore, apre la scena con un a-parte (*Mil.* 991):

8. In questo caso si rimanda alla traduzione di G. Faranda (2013, pp. 41-2) per sottolineare la specularità tra le battute con cui esordisce Filocomasio e quelle con cui esordisce Acroteleuzio. Nella traduzione per la scena a cura di Anacleto, il senso delle battute di presentazione di Filocomasio è maggiormente affidato al sottotesto e alla comunicazione non verbale.

9. Anacleto (2006).

Ecco, dinanzi la casa, il circo dove mi devo giocare la parte¹⁰.

A partire da questa battuta è stato sviluppato un altro aspetto: le *meretrices* dell’opera sono consapevoli dell’alta performatività della propria missione. Questo le avvicina alle etere greche, prostitute sì ma con velleità e abilità nel canto, nella danza, nella recitazione, donne avvezze alla mondanità, ragion per cui, nell’allestimento della Compagnia del Sole, si comportano come delle attrici che, tra le altre cose, ingaggiano tra loro una schermaglia per primeggiare agli occhi del regista Palestrione. Perciò esse somigliano molto più alle artiste dell’avanspettacolo, alle *soubrette d’antan*, che a delle “semplici” prostitute. Filocomasio, Milfidippa e Acroteleuzio possiedono una certa cultura teatrale, operistica, accennano canzonette alla “trio Lescano”, apportano alle scene colore e frivolezza, si sfidano a colpi di citazioni e riferimenti teatrali alti. E così la beffa ai danni di Pirogopolinice diventa per loro pretesto per un’esibizione, il cui obiettivo è primeggiare sulla *competitor*, oltre che portare avanti il piano. Ad esempio, Filocomasio, non solo nella prima parte (quella della beffa a Sceledro) interpreta se stessa e la presunta sorella gemella Giusta, ma sul finale dello spettacolo, quando sta per partire, recita in maniera grottesca la follia di Ofelia, salutando gli astanti con un fiore e celebrando trionfalmente la sua uscita di scena da prima attrice urlando «a Mosca, a Mosca!»; Milfidippa, mentre si sbraccia in continue adulazioni nei confronti del *miles*, chiede costantemente conferme del suo talento attoriale al “regista” Palestrione; Acroteleuzio nella sua “scena madre”, dopo aver spiato quanto fatto dalle altre due “attrici”, fa di tutto per impressionare il pubblico: entra in scena intonando l’aria di Isabella dell’*Italiana in Algeri*, *Per lui che adoro*, poi si rivolge platealmente a Milfidippa, chiamandola “balia” e “piegando” un dialogo tratto da *Romeo e Giulietta* a un’ostentata ingenuità di circostanza.

Partendo dalla giovane età che, da testo, ha il personaggio, la sottoscritta ha lavorato sul personaggio pensando a una Lolita, con tanto di *lollipop* o, comunque, sempre intenta a masticare qualcosa, per sottolineare la voracità un po’ svampita di chi, per l’appunto, ha mire alte. Acroteleuzio, in questa rilettura, è l’attrice giovane che ambisce alla carriera e vuole mettersi in mostra; è la *soubrette* per antonomasia, ruolo notoriamente ricoperto nella lirica dal soprano leggero, cioè la “servetta”, scaltra sì, ma pur sempre servetta, quindi in una posizione di subalternità nella gerarchia sociale dei personaggi, com’è appunto per la *meretrix* in Plauto.

10. *Ibid.*

In conclusione, anche noi attori, nella costruzione e restituzione di un personaggio svolgiamo un lavoro di traduzione, andando oltre il “detto”, lo “scritto”, al fine di rendere comprensibili allo spettatore contemporaneo tipi sociali lontani e colmare di sensi ulteriori un testo per sua natura discontinuo. Il lavoro sul personaggio, in questo caso della *meretrix*, ha, come sempre avviene nei processi di creazione artistica, alimentato un dialogo tra passato e presente, tra modelli femminili antichi, storicamente documentati, e il mondo dello spettacolo a noi più prossimo. Queste *meretrices* portano sulla scena modelli femminili talmente moderni che dobbiamo andare oltre la Commedia dell’Arte per trovare degli analoghi nella tradizione teatrale italiana; dobbiamo arrivare all’operetta, all’opera buffa, alla rivista, al varietà per ritrovare quella spregiudicatezza e padronanza della scena. Nell’esperienza teatrale della Compagnia del Sole, esse hanno il merito di svincolarsi da una posizione di subalternità rispetto a una figura “demiurgica” come il servo astuto Palestrione e diventano personaggi alle cui abilità (e velleità artistiche) è affidato il gioco dell’improvvisazione¹¹, elemento fondante l’irruenza della comicità plautina. Con questo meccanismo l’autore preserva la spontaneità del teatro preletterario, quindi della farsa atellana, conferendo immediatezza e dimensione metateatrale alla comicità.

Tutto questo è nelle mani delle donne del *miles* che, dividendosi tra la beffa al soldato vanaglorioso e la competizione tra di loro, giocano due partite contemporaneamente.

11. Sull’improvvisazione in Plauto, cfr. Petrides (2013).

FIGURA 2

Una foto di scena del *Miles gloriosus*, regia di Marinella Anaclerio. La “sceneggiata” di Acroteleuzio per beffare Pirgopolinice



Riferimenti bibliografici

- ANACLERIO M. (2006), *Miles Gloriosus. Ovvero: gli adulatori sono simili agli amici come i lupi ai cani*, trad. inedita.
- DANESE R. M. (2015), *Plauto sul palcoscenico della contemporaneità. Appunti per una “palliativa” italiana: Asinaria e Miles gloriosus*, in “PAN. Rivista di filologia latina”, 3, pp. 149-68.
- FARANDA G. (a cura di) (2013), Plauto, *Miles gloriosus. Aulularia*, introduzione di N. W. Slater, nota biografica di C. Borgia, traduzione e note di G. Faranda, Mondadori, Milano.
- PETRIDES A. K. (2013), *Plautus between Greek Comedy and Atellan Farce: Assessments and Reassessments*, in *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford University Press, Oxford, pp. 424-43.
- PETRONE G. (2009), *Quando le muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Pàtron, Bologna.
- QUESTA C. (2004), *Sei letture plautine*, QuattroVenti, Sarsina-Urbino, pp. 86-93.

Una messa in scena della meretrice dell'*Asinaria*

di *Pierluigi Palla*

I

La messa in scena

Nell'agosto del 2019 La Bottega del Teatro Franco Mescolini ha presentato in prima (e al momento anche unica) nazionale al Plautus Festival di Sarsina un nuovo allestimento dell'*Asinaria*, una delle commedie a quanto pare meno frequentate di Plauto. L'idea nasceva dal desiderio di riproporre la commedia a vent'anni dalla circostanza in cui la stessa opera venne presentata nell'ambito del progetto "Casa Europa" che nell'estate del 1998 conosceva la sua prima edizione, curata e diretta proprio dallo stesso Franco Mescolini. In quell'occasione, la traduzione era stata curata dal prof. Danese, mentre io rivestivo il ruolo di assistente alla regia di Mescolini nonché interprete di Leonida. Fu proprio da quell'esperienza che nacque un po' tutto quello che ha caratterizzato il lavoro di Franco Mescolini, la sua bottega dell'attore, che adesso porta ovviamente il suo nome (Mescolini ci ha lasciato due anni fa), e la formazione di un gruppo di attori, molti del territorio cesenate, le cui carriere si sono affermate a livello nazionale, e che si sono ritrovati appunto per questa occasione.

Pertanto, quando Barbara Abbondanza, attuale direttrice artistica della bottega, mi ha proposto di curare traduzione, adattamento e regia di questa nuova edizione dell'*Asinaria*, ho subito pensato di farne uno spettacolo comunque diverso dal precedente che si voleva celebrare, evitando il mero riallestimento, ma cercando di mantenere lo spirito che aveva caratterizzato la *mise en scène* del 1999. Per questo ho cercato di mantenere soprattutto la dimensione corale di quello spettacolo, recuperando la presenza dell'elemento coro e riproponendo inoltre la collaborazione tra attori professionisti, attori non professionisti e allievi attori, entrambi elementi fondanti di quella messa in scena.

Allora il coro, che non esiste nella commedia plautina ed era stata

un'invenzione drammaturgica di Mescolini e di Roberto M. Danese, era rappresentato da un gruppo di mercanti, che contrappuntavano le varie scene di cui si compone l'opera, e che si esprimevano perlopiù con delle battute appositamente composte in latino, che, in quell'allestimento riunente giovani attori provenienti dalla Germania, dalla Spagna, dalla Francia e dal Portogallo, fungeva quasi da lingua di comunicazione internazionale. Nell'adattamento che ho elaborato, ho trasformato questo coro in un coro di *meretrices*, che svolgono le loro prestazioni nel bordello di Cleereta, insieme alla figlia Filenio, qui più prosaicamente ribattezzata Fregnadora.

Il bordello, nella mia idea registica, avrebbe rappresentato il cuore della messa in scena, anche da un punto di vista visivo, essendo di fatto l'unico elemento scenografico previsto nell'allestimento, insieme a un carro, sul quale avrebbe fatto la sua entrata il coro delle meretrici, trainate da somari-attori, alludenti ovviamente all'argomento occasionale della commedia. E una spicata centralità avrebbe dovuto mostrare il personaggio di Cleereta, da subito individuato come il motore dell'azione scenica stessa. Una scelta dettata da motivazioni che forse hanno a che vedere più con la pratica scenica, con la dimensione più squisitamente produttiva dello spettacolo, che con forti motivazioni testuali. È innegabile infatti che, ponendomi di fronte a un compito di traduzione e adattamento, lo affronto più con un atteggiamento autorale, e di un autore che è anche un teatrante praticante, e di certo non con un approccio da filologo o letterato.

Questa ricercata e voluta centralità del personaggio di Cleereta è derivata anche e soprattutto dal fatto che l'interprete sarebbe stata proprio Barbara Abbondanza, con la sua fisicità prorompente, il suo accento romagnolo e la sua innegabile *vis* comica. Una centralità che nell'opera probabilmente non emerge: basti pensare al titolo, *Asinaria* o commedia degli asini, che fa riferimento più che altro alla beffa ai danni del mercante di Pella ordita dai due servi Libano e Leonida per permettere al loro padroncino Argirippo di riscattare l'amata Fregnadora.

Ho pensato questa Cleereta come una *maîtresse* anni Quaranta, tenuaria di una casa chiusa: tutta l'ambientazione e alcuni precisi riferimenti testuali dell'adattamento alludono infatti fortemente all'epopea delle case di tolleranza del ventennio, come d'altra parte il nomignolo con licenza attribuito alla di lei figlia. Cleereta è in questo allestimento una "zia" un po' sfatta, che sente molto la competizione con la sua rampolla, della cui esistenza tenta di monetizzare ogni aspetto, e che non disdegnerebbe tra l'altro un *rendez-vous* con Diavolo, il frequentatore più assiduo del bordello, il quale si è rovinato proprio per amore della figlia Fregnadora, ma che

probabilmente – ci è piaciuto pensare – un tempo è stato anche l'amante della madre.

Ho poi anche cercato, attraverso una vera e propria riscrittura di alcune parti come il prologo e l'epilogo, di enfatizzare questa centralità, affidando sempre a Cleereta anche la “chiusa” dello spettacolo, in cui il personaggio esprime un po' la sua filosofia di vita e la morale della vicenda:

I clienti alla casa di Cleereta non mancheranno mai. Passeranno gli anni, le leggi, le stagioni, ma gli uomini continueranno sempre ad andare a mignotte. E le mogli a scoprire le loro malefatte. Questa è stata solo una storia come tante, una storia esemplare, fatta di somarate, di raggiri e di inganni. Una storia ordinaria, abitudinaria forse anche un po' precaria, è stata in fondo in fondo soltanto un'*ASINARIA*!

A questo personaggio dell'*Asinaria*, quindi, ho destinato nella mia messa in scena qualcosa in più delle due scene pensate da Plauto (vv. 153-248 e 504-544), come si potrà evincere dagli estratti dell'adattamento che si riportano qui di seguito.

2
Il copione

Si riporta il testo di alcune scene dell'adattamento andato in scena al Plautus Festival del 2019, in particolare, oltre al prologo e all'epilogo dello spettacolo, le due scene che vedono protagonista Cleereta. Queste scene sono state riproposte durante i *Ludi Plautini Sarsinates III* con protagonisti gli attori della Bottega del Teatro Franco Mescolini, Barbara Abbondanza, Mirko Ciorciari, Sara Forlivesi.

PROLOGO

Su un carro, trainato da quattro attori asini, entrano un gruppo di ragazze vestite tutte in negligé. Si dirigono verso il bordello, l'unica struttura presente sulla scena, fermandosi nei suoi paraggi. Al loro arrivo alcuni personaggi evocati compariranno sulla scena: nell'ordine si riconosceranno Fregnadora, Argirippo, Cleereta, Libano.

CORO Signori, un attimo di attenzione, prego: prestateci ascolto che siamo arrivati! Noi speriamo che questo evento possa essere un piacere per voi, come lo sarà per noi, e crediamo, anche per colei che ci ha ingaggiato, la nostra matrona Cleereta!
CLEERETA (*comparendo dal bordello*) Oh ce l'avete fatta, mo! Alla buon'ora!

CORO Sappiate che siamo venute qui solo per portare un po' di spirito e un po' di buonumore. Mica vero però: siamo qui anche per aiutare Fregnadora, la più ambita tra tutte noi signorine!

FREGNADORA (*uscendo dal bordello*) Che il cielo ve ne renda merito, burdèle!

CORO Eh sì perché Argirippo la vorrebbe tutta per sé, ne è tanto innamorato, non è vero?

ARGIRIPPO (*togliendosi la maschera da somaro*) Altroché (Socc!)

FREGNADORA Argirippo!!!

ARGIRIPPO Schh! Che t'aspetto sul retro del bordello.

(*Argirippo sgattaiola dietro al bordello*)

CORO Ma Argirippo, poverino, non ce li ha i denari per portarsela via. E senza denari Cleereta, che è la mamma di Fregnadora, non la lascia mica andare.

CLEERETA Gli affari sono affari. Fregnadora vieni dentro. E voi sbrigatevi ad entrare e a finire in fretta 'sta quindicina.

CORO Ma non temete signori che non tutto è perduto: Argirippo può contare sul suo servo Libano. Libano lo vuole in ogni modo aiutare, non è vero?

LIBANO (*togliendosi anche lui la maschera da somaro*) Oh io ci provo, ma non assicuro. Fatemi correre dal vecchio, va.

CORO Il vecchio è Demeneto, il padre di Argirippo, l'unico che vorrebbe questi soldi sganciare perché il sogno d'amore si possa finalmente coronare. Questo, signori, è il prologo, o, come si dice, l'antefatto. Potete seguire, se vi piace applaudire, ma se un sogno d'amore volete coronare, adesso sapete a quale porta bussare!

(*alla spicciolata entrano nel bordello, tutte sorridenti e ammiccanti. Il carro scompare da dove era venuto*)

SCENA TERZA

CORO Su, su giovinotto... O commercio, o libera la sala. Qui non si viene per parlare, che coi ciceri non si fa il mese. Se non hai tanti soldi puoi sempre fare il guardone, che per un buco nel muro ti bastano pochi spiccioli, sa'... Oppure perché non fai il sottomarino? Ti nascondi sotto il letto e ti metti a sentire i nostri gemiti di piacere, ti va? Ma dai, non dirmi che vuoi fare il flanellista, che ti metti a girare a scrocco per il bordello in cerca di una palpatina? Eh no, caro mio, qui si entra, si consuma e si esce. E se non si ha per consumare, si esce e basta! O figa o fuga!

(*Diavolo viene sbattuto fuori dal bordello*)

DIAVOLO Ah è così? Mi si caccia dalla casa? Questa è la ricompensa per il bene che ti ho fatto? Ho capito: stai dalla parte di chi ti ha fatto del male e tratti male chi ti ha fatto del bene! Ma io vi denuncio! Io vi rovino! Te e tua figlia! Adescatrice, vipera rovina famiglie! Siete peggio di una tempesta per mare. In mare ho fatto la mia fortuna e da voi sono stato ripulito! Sputate, sputateci sopra a tutto quello che ho fatto per voi; ma da adesso in poi tutto quello che potrò farti di male, lo farò, e sarà tutta colpa tua! Sì! Ti riporterò nella fogna da cui sei partita, ti metterò sul lastrico! Eccome, per Diana, ti ridurrò con le pezze al culo così ti ricorderai da dove

vieni! Perché se non era per me, e per l'amore che provo per tua figlia, tu ti puzzavi ancora dalla fame, e mangiavi pane nero! Uh, allora non ti bastavano tutti gli dèi, per ringraziare il cielo di avermi incontrato; ma adesso che le cose ti girano meglio, grazie al sottoscritto, fai finta di non conoscermi, maledetta! Vedrai come la fame ti renderà più mansueta: te lo prometto. No, non ce l'ho con tua figlia, che lei non ha colpa, fa solo quello che le comandi, madre padrona! È di te che mi voglio vendicare, manderò te in rovinaaaa! Ma guarda un po' 'sta disgraziata che manco si degna di uscir fuori a parlarmi per placare la mia ira. No, invece eccola che esce, l'ammaliatriche! Stai pur certo che adesso le sbatterò in faccia tutto quello che non mi ha permesso di dirle dentro.

(esce Cleereta)

CLEERETA Le tue parole non mi scuciono un baffo, perché quello che ci vomiti contro è oro per le mie orecchie. Cupido ti ha inchiodato a questa casa. Prendi pure il largo con i remi e con le vele, tanto è qua che prima o poi ritorni, a questo porto.

DIAVOLO Ma non pensare che voglia ancora pagare per l'accesso. Ti tratterò come meriti, visto che tu non tratti me come merito e mi scacci impunemente dalla casa.

CLEERETA Parli, parli, ma non lo farai mai.

DIAVOLO Io so solo che ti ho tirato fuori dalla cacca e che se pure mi portassi a casa tua figlia, non basterebbe a ricompensarmi per quello che ho fatto per te!

CLEERETA Ma tu puoi portatela a casa mia figlia, basta che mi paghi. Puoi tenerela per sempre, a patto di darmi quello che ti chiedo. Vita natural durante.

DIAVOLO Ma ci sarà un limite? E non hai fondo, che diamine! Hai appena finito di ricevere che già chiedi?

CLEERETA E tu ce l'hai un limite nel farci l'amore quando te la porterai a casa? Non sei anche tu un insaziabile? Ve' ve': neanche il tempo di riportarmela indietro che già me la richiedi!

DIAVOLO Io ti ho dato quello che avevi chiesto.

CLEERETA E tu hai avuto la ragazza. Siamo pari. Tanto pagare, tanto avere.

DIAVOLO Ma un po' di sconto, non hai un minimo di riguardo!

CLEERETA Oh ma cosa vuoi? Io faccio il mio lavoro. S'è mai vista una zia che sia generosa con un amante, se vuole mettere da parte qualcosa?

DIAVOLO Sarebbe tuo interesse trattarmi bene, se vuoi conservarti il cliente.

CLEERETA Ma non lo sai che chi ha riguardi per un amante ne ha pochi per sé? Invece per me l'amante è come un pesce, che è buono quando è fresco. Perché solo quando è fresco te lo puoi cucinare come ti pare, in padella, arrosto, allo spiedo! Non desidera altro che dare, dare, dare, prendere dalla sua borsa bella piena, senza pensare a quanto spende, e a quello che perde. Perché vuol piacere alla sua bella, alla zia, ai valletti, alle ancelle, vuol piacere persino al cagnolino perché gli faccia le panze quando lo vede! È normale essere scaltri nel proprio mestiere. Non è vero?

DIAVOLO Altroché! Quanto sia vero l'ho imparato a mie spese.

CLEERETA Ma siccome ora non hai più nulla da dare, passi alle offese e pretendi di portarti via la ragazza ripagandomi a male parole.

DIAVOLO Non era mia intenzione.

CLEERETA E nemmeno è mia intenzione dartela gratis! Ma in via del tutto eccezionale, per riguardo a te e alla tua età, possiamo fare così: in considerazione del fatto che tu hai servito fino ad ora più i nostri interessi che la tua reputazione, fammi saltare due talenti nella borsa e te la potrai godere ancora per questa notte. Ciò praticamente è come dartela gratis.

DIAVOLO E se non ce li avessi?

CLEERETA Me ne farò una ragione... e manderò Fregnadora da qualcun altro!

DIAVOLO Ma tutto quello che già t'ho dato che fine ha fatto?

CLEERETA Svanito, puf! Se mi fosse rimasto qualcosa ti avrei dato la ragazza senza chiederti nulla in cambio. Il giorno, l'acqua, il sole, la luna, la notte: queste cose non devo comprarle col denaro, ma il resto... se ci serve qualcosa mica ci basta un sorriso. Il fornaio ci dà il pane solo se lo paghiamo in contante, e così l'oste col vino. E noi zie siamo come loro: le nostre mani hanno gli occhi e credono solo a quello che vedono. Com'era quel proverbio? «Dove non c'è guadagno la remissione è certa». Quindi...

DIAVOLO Ora che mi hai spennato, non mi parli più come facevi quando allargavo la borsa, quando mi attiravi con lusinghe e complimenti. Allora persino la casa mi accoglieva con un sorriso, quando venivo a trovarvi. Mi dicevi che ero l'unico che amavate davvero. Quando vi davo qualcosa mi baciavate in bocca come il piccolo della colomba becca dalla mamma. Pendevate dalle mie labbra, mi stavate sempre intorno; qualsiasi cosa chiedevo o volevo voi la facevate; tutto quello che non volevo o che proibivo non solo non lo facevate, ma nemmeno ve ne davate pensiero. Adesso, brutte carogne, di quello che voglio o non voglio non ve ne importa una mazza!

CLEERETA Ma possibile che tu non capisca? Il nostro mestiere è come quello del cacciatore d'uccelli. Prepara il terreno, sparge il becchime, così gli uccelli vengono a beccare e ci fanno l'abitudine: bisogna spendere se si vuole guadagnare! Certo gli uccelli vengono spesso a beccare, ma una volta catturati ti ripagano delle spese sostenute. Noi siamo uguali: la casa è il terreno, io il cacciatore d'uccelli, la ragazza è il becchime, il letto è la trappola e gli uccelli siete voi. Vi abituiamo a saluti calorosi, a parole dolci, a baci in bocca, a frasi gentili e soavi. Poi se uno arriva poco poco a palpate una tetta, il cacciatore è quasi giunto al suo scopo: se questo ha gustato il sapore di una passera, è ormai in trappola. Mi fa specie che tu lo abbia dimenticato, visto che per tanto tempo hai frequentato questa scuola.

DIAVOLO È colpa tua: hai licenziato lo scolario prima che prendesse il diploma.

CLEERETA Allora ritorna a lezione quando avrai i soldi per pagare la retta.

DIAVOLO Aspe' aspe'! Ascolta: quanto vuoi perché Fragnadora stia con me per un anno intero e non vada con nessun altro?

CLEERETA Venti mine. Ma se me le porta prima un altro, puoi dirle anche addio! Quindi datti da fare.

DIAVOLO Fermati, devo chiederti ancora una cosa.

CLEERETA Sentiamo.

DIAVOLO E va bene, voglio rovinarmi: posso darti tutto quello che chiedi, ma sia

chiaro che Fregnadora dovrà essere solo mia per tutto l'anno e non potrà ricevere nessun altro maschio all'infuori di me.

CLEERETA Sta bene, se lo gradisci faccio anche castrare tutti i valletti della casa. Concludiamo la faccenda con un bel contratto, inseriscici tutte le clausole che ritieni opportune, imponi la tua legge e i tuoi desideri, ma fa' in modo che tutto venga accompagnato dal denaro necessario e per noi non sarà un problema piegarci ai tuoi voleri. Le porte dei bordelli sono come quelle degli uffici esattoriali: si aprono se vieni a versare, ma se non hai niente da dare... si chiudono.

(*Cleereta entra nel bordello*)

DIAVOLO Se non trovo quelle venti mine sono perduto, sono un uomo morto. Andrò al foro e pregherò, supplicherò tutti gli amici che incontrerò, onesti e farabutti, chiederò a tutti, e se nessuno sarà disponibile ricorrerò agli strozzini!

SCENA SETTIMA

(*Cleereta richiama in casa le prostitute*)

CLEERETA Proprio non c'è verso di farsi ubbidire da te! Sei la più ardita tra le ragazze della casa, cerchi sempre di sottrarti alla mia autorità.

FREGNADORA Ma non vedi che sono il ritratto della pietà! Ma come posso ubbidirti con quello che mi chiedi di fare?

CLEERETA Non ho nessuna pietà per chi trasgredisce gli ordini della mamma! Ti sembra bello contestare un mio ordine?

FREGNADORA Certo che mi sembra bello, se vuol dire comportarsi bene.

CLEERETA Sei solo una puttanella con la lingua lunga.

FREGNADORA Deformazione professionale, mammina: la lingua provoca, il corpo esegue, la mente desidera, il guadagno invoglia.

CLEERETA Non rigirarmi le carte, che devo rimproverarti.

FREGNADORA Non ti rigiro un bel niente, solo piango la mia sfortuna, perché non posso stare con l'uomo che amo.

CLEERETA Riuscirò a dire due parole prima che faccia giorno?

FREGNADORA Di' di' mi tappo la bocca. Ma sappi che se decido di tapparmela per sempre, i tuoi affari andranno a rotoli!

CLEERETA Che fai? Minacci? Ma senti questa puttanella sfrontata! Quante volte ti ho detto che non devi vederti con Argirippo, eh? Non lo devi sfiorare, non ci devi parlare, non lo devi cercare! Quanto ci ha sganciato? Che regali ci ha fatto? Un cazzo! O pensi forse che le sue parole dolci valgono come l'oro e le sue coccole siano denaro? E lo ami per giunta! Lo cerchi! Lo vuoi sempre con te! A quelli che pagano li schifi, mentre muori d'amore per uno che non scuce un soldo! Ah!... forse state aspettando che crepi la madre per diventare ricchi? Illusi! Prima che quella stiri le cuoia, possino ammazzala, facciamo in tempo ad andare in bancarotta! E chi l'ammazza a quella? Quindi, se quel coglionazzo di Argirippo non si presenta con venti mine d'argento, lo butto fuori a calci in culo! È chiaro? E venisse a dirmi un'altra volta che è al verde!

FREGNADORA E va bene, madre, se non vuoi che ci vada a letto, non ci andrò.

CLEERETA Io non ti vieto di andarci a letto, basta che però paghi!

FREGNADORA Mamma ma cosa posso farci se lo amo?

CLEERETA Gli affari vengono prima dell'amore: da' retta alla tua mamma che ti vuole bene.

FREGNADORA Anche il più povero pastore ha qualche pecora che è tutta sua:

concedi che Argirippo sia la mia pecorella! Lascia che lo ami, è solo lui che voglio.

CLEERETA Sta' zitta, puttana, basta! Non voglio stare ad ascoltare nemmeno un'altra parola!

FREGNADORA E va bene, mamma, tanto lo so che servo solo ad ubbidirti.

(Entrano nel bordello)

EPILOGO

CORO Tutto sto buttasù per un vecchio che va a mignotte... non sarà né il primo né l'ultimo. Io l'uomo che sappia resistere quando gli capita l'occasione devo ancora conoscerlo. Ho paura però che Artemona gli farà il culo a strisce, purino. Certo che se tutte le mogli fossero come lei noi non avremmo neppure un cliente.

CLEERETA I clienti alla casa di Cleereta non mancheranno mai. Passeranno gli anni, le leggi, le stagioni, ma gli uomini continueranno sempre ad andare a mignotte. E le mogli a scoprire le loro malefatte. La nostra è stata solo una storia come tante, una storia esemplare, fatta di somarate, di raggiri e di inganni.

Una storia ordinaria, abitudinaria forse anche un po' precaria, è stata in fondo in fondo soltanto un'ASINARIA!

In memoriam Keith Maclennan

by *Walter Stockert*

It was a shock to all of us when we heard that our dear friend Keith Maclennan had died 24 March 2020 in Carlisle infirmary from COVID-19 as one of the earlier victims in England. For me it was a special shock since Keith was my “twin” (being exactly eight days older). He was an extremely nice fellow, always polite and modest; you never heard a bad word from him. A colleague called him even «a lovely man».

From his sister, Gillian, and from his friends I learned details about his earlier life and career.

William Ian Keith Maclennan was born 17 September 1940 in Ottawa, Canada. His father, Sir Ian Maclennan, was a high figure in the diplomatic service, his mother, Margherita, born Jarratt, was one of the first women to graduate in Classics at Oxford. After postings in Canada and in South Africa, his father was appointed British High Commissioner in several African States, then British ambassador in Dublin/Ireland, and finally High Commissioner in New Zealand. Keith and his sister Gillian went to boarding schools in England, where Keith was educated in the famous Westminster School. The whole family was classically orientated. So Keith decided to study Classics at the famous Corpus Christi College at Oxford University. Among his teachers were prominent scholars like Robin Nisbet in Latin and Hugh Lloyd-Jones in Greek. He reached here his BA and his MA degree.

After Oxford he spent a year of teaching in India, and then the whole of his career he taught Classics at Rugby School, where he became head of Classics and house master. He was a great musician, playing his French horn and singing in the chapel choir. Generally he involved himself in the life of this famous school. I do not know whether he played rugby himself. Colleagues describe him as «a formidable and resourceful scholar» and «the best scholar of his generation working as a schoolmaster». A former pupil (later professor of Classics) says «It was under his care that I ceased

to long to be an Ambassador to Moscow and wanted nothing other than to be a scholar». From another former pupil I heard that once he even undertook an adventurous trip to Greece in a vw mini-bus together with his Greekists. And in the Nineties he produced at Rugby nine performances of Latin comedies. To compose Latin and Greek verses Keith had already learned from his parents, and the courses he gave on this field were highly appreciated by his students; on many occasions he surprised people by his compositions. I never knew of that: Keith was extremely modest about his capacities.

From the early Seventies until today, he additionally involved himself in the JACT (Joint Association of Classical Teachers) Greek Summer School, over-all at Bryanston. He served there as a key tutor and eventually became its director and chair of the management committee; he acted in staff plays and conducted the student orchestra. Keith's love of walking and his enormous capacity in this field is praised as well; I had always problems to come along with him when we walked (or rather ran) through the hills around Urbino; every time when we gathered there, he had a project of walking through the mountains of Italy.

After retirement Keith moved to Cumbria where he was happy to have some part-time classics teaching in a local school. And he became a prominent member in the Carlisle musical world. He threw himself into Cathedral life; he became Chairman of the Abbey Singers, and a member of a famous Chamber Choir. *Inter alia* he has been praised for his enormous energy in fostering a good team spirit.

This was also the time when he started his courses at the JACT Greek Summer School. From 2001 he was a regular tutor on the weekend courses at the Cambridge Institute of Continuing Education, which is based at Madingley, near Cambridge. Here he taught Greek for beginners and for advanced students.

His "retirement" does not deserve that title. Besides the different activities in the musical world of Carlisle and in the JACT Summer School, Keith began his career as a researcher and publisher of texts. He wrote commentaries on four books of Vergil's *Aeneid*: I (2010), IV (2007), VI (2003) and VIII (2008). These books were designed to replace an old school edition; but they are useful for university students as well, as a famous Virgilian scholar, Nicholas Horsfall, says in the preface of his commentary on *Aen.* VI: «Keith MacLennan [...] has recently met those needs [i.e. the needs of an undergraduate audience] most creditably». And Keith published also the book *Horace: A Poet of a New Age* (Cambridge

University Press, 2010), where he gives a survey of the life and the work of Horace; it is a book especially designed for non-Latinists: all the texts are given in translation, and all the translations are his own; his aim is to be as close as possible to the Latin text.

In his last years he worked on an edition of Homer, *Ilias* xviii, which will be published together with a contribution of Stephen Anderson (*Ilias* xvi) in a book called *Reading Homer* (Cambridge University Press, forthcoming).

Finally on Keith's contributions to Plautus.

Keith and me, we met several times at Urbino, usually residing in the same hotel, and being together all the time. When I had finished my commentary on the *Cistellaria* (2012), Keith confronted me with a brilliant idea. Since my commentary on the *Aulularia* (Teubner, Stuttgart 1983) had gone out of stock, Keith proposed to do an English edition with commentary of the play for Aris & Phillips (Oxbow books). This seemed reasonable, since no modern English commentary was available at that time; and he had been encouraged to do that by several scholars. After some hesitation and after having got the permission by the editor of the German version, I agreed to join him in his project. I had to do the text with short apparatus and a first version of the commentary; Keith was responsible for the new form of the introduction (over-all for the "Nachleben") and for the translation. And he had to correct the English of my whole commentary. But Keith contributed a lot of his own to the commentary as well: and here I realized the brilliance of his scholarship which has been praised by his colleagues as we have already heard. He did also a second, free translation, and he designed a new form of the metrical appendix, which was necessary because of the profile of the series. I cannot report here all the difficulties with the publishers which mainly Keith had to settle. For the revision of our book which had been demanded by the publishers we met several times in Urbino, and he came even to Vienna for discussion. Hundreds of e-mails were sent over the Channel. After all the problems, in the last minute even the publisher changed: Aris&Phillips was taken over by Liverpool University Press. But all these difficulties were settled together with the staff of Oxbow who gave the book its final form; and the English *Aulularia* came out in the end of 2016.

In the last years Keith showed himself as a brilliant speaker at the events of Sarsina (Plautus' birth-place). When the *Lecturae Plautinae Sarsinates* (led by Cesare Questa and Renato Raffaelli) had reached their goal, under the direction of Roberto M. Danese a new series, called *Ludi Plautini*

Sarsinates was initiated (the contributions, lectures and presentations, are published by Giorgia Bandini and Caterina Pentericci). In the first encounter, called *Personaggi in scena: il miles* (*Ludi Plautini I*, 2018, pp. 97–100), Keith contributed a talk about *The Miles at Stratford 2017*. He shows how Phil Porter in his drama *Vice Versa* corrected or even “ameliorated” Plautus’ play.

In the second encounter, called *Personaggi in scena: il parasitus* (*Ludi Plautini II*, 2019, pp. 81–6), Keith spoke about *A special Parasite in Georgian England?*. Here he gives us a glance at Charles Lamb’s essay *Poor Relations* where a completely different form of parasitism is presented than we have it in Plautus or Terence. Here the relation between poor and rich man is seen in the main from the perspective of the prosperous party, and it is presented in a very funny and ironic way.

Keith always was of excellent health and condition. So it was a terrible shock when we heard of his passing away by attack of this pitiless virus. First I could only think it was an error when the people of Oxbow informed me. The truth was too difficult to accept.

Dear friend, *requiescas in pace*

William Ian Keith Maclennan,

born 17 September 1940, died 24 March 2020

Gli autori

ANTONELLA CARONE, attrice, dopo una laurea in Lettere, un master in Editoria e una formazione teatrale con maestri di nota fama, divide la sua carriera fra teatro e cinema.

ROBERTO MARIO DANESE è professore di Filologia classica, Fortuna della cultura classica, Letteratura e cinema all’Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, dove dirige il Centro internazionale di Studi plautini. Fra i suoi interessi la filmologia e l’ecdotica dei testi teatrali antichi.

T. H. M. GELLAR-GOAD è *Associate Professor of Classics* e *Zachary T. Smith Fellow* alla Wake Forest University. I suoi interessi si concentrano sulla poesia latina, in particolare la commedia, l’elegia e la satira.

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS è professore di Lingua e Letteratura latina presso l’Università autonoma di Madrid (UAM). Si occupa di semantica latina, teatro latino, tradizione e ricezione del mondo classico.

BENEDETTA NICOLETTI è attrice e regista. Si è formata presso Fondamenta – la Scuola dell’Attore e ha in seguito approfondito lo studio di diversi tipi di maschere con docenti nazionali e internazionali.

PIERLUIGI PALLA è docente, regista, attore, autore, formatore e consulente teatrale. Collabora con il Teatro Le Maschere di Roma, per il quale ha realizzato molteplici spettacoli.

CATERINA PENTERICCI è dottore di ricerca in Filologia latina e collabora con l’Università degli Studi di Urbino Carlo Bo. I suoi interessi scientifici si concentrano sul teatro latino arcaico con particolare attenzione per il *Truculentus* di Plauto di cui sta curando l’edizione critica.

ANDRÉS POCINA PÉREZ è emerito di Filologia latina presso l’Università di Granada. Le sue pubblicazioni riguardano la letteratura latina, il teatro classico e la sua sopravvivenza nel teatro moderno e contemporaneo.

ANDREA SAVERIO PUGLISI è attore e insegnante di movimento scenico presso l’accademia di recitazione Ortzai in Vitoria-Gasteiz. Si è formato presso Fonda-

GLI AUTORI

menta – la Scuola dell'Attore e si è specializzato in doppiaggio e nella teorizzazione e messa in scena della maschera latina integrale nelle commedie plautine.

WALTER STOCKERT ha insegnato latino in un *Gymnasium* di Vienna e greco all'Università di Vienna. Tra le sue pubblicazioni si contano edizioni e commenti di tragedie d'Euripide (*Iphigenia in Aulide* ed *Ippolito* di Euripide) e di commedie di Plauto (*Aulularia*, *Cistellaria*).

GORAN VODOVIĆ insegna in vari corsi di latino avanzato dell'Università di Belgrado. I suoi interessi riguardano la letteratura latina, specialmente la commedia, e la sua ricezione moderna.

