

GIUSEPPE EUGENIO RALLO

ELEMENTI DI AUTORITRATTO 'AL FEMMINILE'  
NEI FRAMMENTI DELLA TOGATA

*Si quid faciendum est mulieri male atque malitiose,  
ea sibi immortalis memoriae meminisse et sempiterna;  
sin bene quid aut fideliter faciundumst, eo deveniunt  
obliviosae extemplo uti fiant, meminisse nequeunt.*

Plautus, *Miles Gloriosus* 887-890

L'idea di individuare la presenza di temi e personaggi femminili nel panorama frammentario della *togata* non nasce dalla critica di genere, ma da una precisa testimonianza di Frontone (*ad M. Caes. et invicem* 4, 3, 2 = 56, 18-57, 4 van den Hout), in cui il grammatico, discutendo con l'allievo Marco Aurelio ed esponendo un catalogo di autori, a proposito del commediografo Atta afferma che era versato *in muliebribus (verbis)*, esperto cioè in 'parole, discorsi' - e presumibilmente anche motivi e caratteri - squisitamente femminili<sup>1</sup>. In questo luogo letterario Frontone fornisce un quadro di alcuni antichi autori. Vengono menzionati, tra gli altri, dapprima Plauto, Ennio e Laberio, dopo Nonio e Pomponio in quanto competenti *in verbis rusticanis et iocularibus ac ridiculariis*, quindi Sisenna poiché abile *in lasciviis* e Lucilio che si distingue *in cuiusque artis ac negotii propriis*. Atta balza all'occhio perché specializzato *in muliebribus*: nella sua produzione teatrale, della quale possediamo pochissimi frammenti, vi sarebbe dunque la tendenza a teatralizzare il lessico del mondo femminile<sup>2</sup>, i *muliebria*.

Partendo da una tale suggestione, appare interessante indagare sul ruolo dei personaggi femminili nella commedia di ambientazione romana, oltre che di Atta, anche di Titinio e Afranio<sup>3</sup>. La ricerca tiene anche conto delle suggestive ipotesi di studio

<sup>1</sup> *Quam ob rem rari admodum veterum scriptorum in eum laborem studiumque et periculum verba industrius quaeendi sese commiserere. Oratorum post homines natos unus omnium M. Porcius eiusque frequens sectator C. Sallustius, poetarum maxime Plautus, multo maxime Q. Ennius eumque studioso aemulatus L. Coelius nec non Naevius, Lucretius, Accius etiam, Caecilius, Laberius quoque. Nam praeter hos partim scriptorum animadvertas particulatim elegantis Novium et Pomponium et id genus in verbis rusticanis et iocularibus ac ridiculariis, Attam in muliebribus, Sisenmam in lasciviis, Lucilium in cuiusque artis ac negotii propriis.*

<sup>2</sup> Sul nesso 'lingua – sesso femminile', cfr. ad esempio M.E. GILLELAND, *Female speech in Greek and Latin*, in *AJPb* 101 (1980), pp. 180-183; J.N. ADAMS, *Female speech in Latin Comedy*, in *Antichthon* 18 (1984), pp. 43-77; D.M. DUTSCH, *Feminine Discourse in Roman Comedy. On Echoes and Voices*, New York 2008; P. KRUSCHWITZ, *Language, Sex, and (lack of) Power. Reassessing the linguistic discourse about female speech in Latin sources*, in *Athenaeum* 100 (2012), pp. 198-229.

<sup>3</sup> La loro frammentaria produzione comica si inserisce nel vasto panorama del teatro repubblicano romano. In questa sede cito due contributi che ben contestualizzano tale genere letterario: G. MANUWALD, *Roman Republican Theatre*, Cambridge 2011, in particolare pp. 156-169 e 261-267; D. FEENEY, *Beyond Greek. The Beginnings of Latin Literature*, Cambridge (Mass.)-London (Engl.) 2016, in particolare pp. 1-16, 152-160, 181-182, a proposito della nascita della letteratura latina, che coincide con l'affermazione della produzione teatrale in un periodo di cambiamento drammatico nella società Romana (240 a.C.-140 a.C.).

di Alessandro Perutelli<sup>4</sup>, il quale, in un articolo postumo dal titolo *Pensieri sulla Togata*, rifletteva sulla prevalenza di temi femminili portati in scena dagli autori della *togata*, avanzando l'idea che questa preminenza dei personaggi femminili forse poteva essere sollecitata anche da una tradizione diversa da quella della *palliata*. Non è da escludere, secondo lo studioso, che a differenza di questa ultima, che traeva spunto dai modelli della *véa*, la *togata* potesse essersi ispirata anche al modello di Aristofane per ciò che riguarda l'impegno delle donne nella dimensione politica della società.

Questa proposta di Perutelli costituisce una inedita chiave di lettura circa la linea dell'ascendenza aristofanese nel panorama dei frammenti della *togata*, che «per la sua stessa natura (e per opposizione alla *palliata*) rifiutava uno o più modelli greci precisi a cui rifarsi, ma nel proporre sulla scena eventi e personaggi romani era portata quasi d'obbligo a guardare all'antica commedia politica ateniese»<sup>5</sup>.

Nei frammenti della *togata*<sup>6</sup>, dunque, sembrerebbe esserci la riproposizione di alcune situazioni della commedia arcaica greca e troverebbe spazio il mondo femminile<sup>7</sup>. Considerato che in alcune commedie aristofanesche, quali *Lysistrata*, *Ecclesiazusae* e *Thesmophoriazusae*, è possibile rintracciare dei puntuali riferimenti ai rivolgimenti politici ateniesi e alle donne<sup>8</sup>, Perutelli ha intravisto in particolar modo in alcuni frammenti del *Barbatus* di Titinio delle situazioni somiglianti agli scenari politici ateniesi del V sec. a. C., in cui vi sono donne che lottano per rivendicare i loro diritti, per ribadire il loro ruolo all'interno della società, quasi sempre in contrasto con gli uomini. Almeno in due frammenti del *Barbatus* è possibile individuare l'allusione alle donne che si riuniscono insieme e che rivendicano l'appartenenza a una stessa corporazione:

<sup>4</sup> Cfr. A. PERUTELLI, *Pensieri sulla Togata*, in G. PADUANO-A. RUSSO (a cura di), *Alessandro Perutelli: Studi sul teatro latino*, Pisa 2013, pp. 69-81.

<sup>5</sup> Ancora PERUTELLI, *Pensieri sulla Togata*, cit., p. 81.

<sup>6</sup> I frammenti sono citati secondo l'edizione critica di O. RIBBECK, *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta, Comitorum Romanorum fragmenta*, Lipsiae 1898<sup>3</sup>, ma si è tenuto conto di A. DAVIAULT, *Comoedia Togata. Fragments*, Paris 1981 (per ciò che concerne i frammenti di Afranio), e di T. GUARDÌ, *Titinio e Atta*, Palermo 1984 (circa i frammenti di Titinio e Atta).

<sup>7</sup> J.T. WELSH, *Roman Women in the Fabula Togata*, in D. DUTSCH-S. JAMES-D. KONSTAN (eds.), *Women in Roman Republican Drama*, Madison 2015, p. 155, a proposito della presenza di tipi comici femminili all'interno della *togata*, chiarisce che «it is possible to reconstruct enough information to say something substantive about the experiences of women, specifically in their roles as past, present, and future wives, that were represented on stage in the *togata*. Much other material could have been highlighted, for there are many hints that women in the *togata* were given a degree of independence quite distinct from the circumscribed roles imposed on them in the *palliata*».

<sup>8</sup> Tra i contributi citiamo ad esempio N. LORAUX, *Aristophane et les femmes d'Athènes: réalité, fiction, théâtre*, in *Metis* 6 (1991), pp. 119-130; G.F. NIEDDU, *Donne e 'parole' di donne in Aristofane*, in *Lexis* 19 (2001), pp. 199-218; C. ORFANOS, *Le donne, il teatro e il potere politico nelle «Donne all'assemblea» di Aristofane*, in A.M. ANDRISANO (a cura di), *Ritmo, parola, immagine: il teatro classico e la sua tradizione: atti del convegno internazionale e interdottoale (Ferrara 17 - 18 Dicembre 2009)*, Palermo 2011, pp. 169-187; S.T. OLSON, *Lysistrata's Conspiracy and the politics of 412 BC*, in C.W. MARSHALL-G. KOVACS (eds.), *No laughing matter: studies in Athenian comedy*, Bristol 2012, pp. 69-81; A.M. ANDRISANO, *Due donne anonime e la corifea sulla scena delle «Ecclesiazuse» di Aristofane (vv. 1-284)*, in *Annali online di Ferrara. Lettere* 8 (2013), pp. 105-134; L. BERTELLI, *Donne aristofaniche*, in U. BULTRIGHINI (a cura di), *Donne che contano nella storia greca*, Lanciano 2014, pp. 733-758; L.K. MCCLURE, *Courtesans reconsidered: Women in Aristophanes' Lysistrata*, in *JGSA* 5 (2015), pp. 54-84; R. RUTHERFORD, *«Lysistrata» and female song*, in *CQ* 65 (2015), pp. 60-68; J. MÉNDEZ DOSUNA, *Melenaus' thriving shrub of lavender and his double edged sword: Aristophanes, Thesmophoriazusae 910 and Lysistrata 156*, in *Philologus* 160 (2016), pp. 163-171.

*prius quam auro priuatae purpuramque aptae simus.* (Titin. com. 2 R.<sup>3</sup>)

*quod quidem pol mulier dicet,  
Namque uni collegi sumus.* (Titin. com. 6-7 R.<sup>3</sup>)

Secondo quanto ipotizzato da Frassinetti, una matrona romana pronunzia queste battute<sup>9</sup>. Presumibilmente, si tratta di una donna che protesta a favore dell'abrogazione della *lex Oppia*, una legge suntuaria il cui progetto legislativo fu quello di frenare il lusso femminile e difendere dalle allarmanti forme di edonismo i rigidi *mores* romani<sup>10</sup>. Da tali battute traspare la rivendicazione della posizione sociale delle donne; esse hanno la consapevolezza di appartenere a una medesima corporazione: le espressioni *aptae simus* e *uni collegi sumus* ribadiscono l'idea dell'essere unite. Sono le donne, dunque, le vere protagoniste della scena, che si ritraggono nell'atto di rivendicare i loro diritti e difendere la loro posizione all'interno di una società marcatamente maschilista e misogina. Alla pari delle commedie aristofanesche 'al femminile', anche le menzionate battute teatrali di Titinio sembrano alludere a donne che partecipano a delle assemblee per chiedere di prendere la parola, proporre qualche provvedimento e discutere di affari. Ciò sembra essere stata, infatti, una delle cifre caratterizzanti un'altra commedia di Titinio, dal titolo *Iurisperita*<sup>11</sup>, che letteralmente significa 'l'esperta di diritto', e che sembra marcare l'attenzione su questioni squisitamente giuridiche. D'altronde, «la togata in generale, forse proprio perché incardinata geneticamente nel sistema culturale romano, sembra dedicare uno spazio di rilievo agli argomenti del diritto fino a farne, molto plausibilmente, occasione centrale della scena»<sup>12</sup>. Non è un caso, quindi, se nei frammenti e nei titoli di *togatae* troviamo ad esempio menzione di matrimoni, conflitti familiari concernenti la dote e riferimenti al divorzio. Si tratta di situazioni legate alla vita di tutti i giorni e in cui è possibile osservarne le convenzioni morali<sup>13</sup>. Oggetto principale della *togata Iurisperita* doveva essere «la mania delle donne (...) di intervenire negli affari pubblici»<sup>14</sup>, sulla base di ciò che leggiamo nei seguenti versi, in cui sembra esserci l'eco di Aristofane<sup>15</sup>:

<sup>9</sup> Vd. P. FRASSINETTI, *I testi delle togate*, in CCC 3 (1982), pp. 31-40.

<sup>10</sup> Liv. 34, 1.

<sup>11</sup> Il personaggio della *Iurisperita* è una creazione titiniana. Vd. DAVIAULT, *Comoedia Togata*, cit., p. 109 e s.: «Ce personnage de la jurisconsulte est une création de Titinius. Le monde du droit a souvent été représenté dans la comédie latine (...), mais jamais on n'y avait vu le type de la femme procédurière. Lors de l'abrogation de la loi Oppia en 195 (...), l'intervention des femmes dans les affaires publiques avait été déterminante (Liv., 34, 1, 7 sq.; Gell., 1, 23, 1 sq.) et nul doute que celles-ci ont dû par la suite s'intéresser au domaine de la jurisprudence et des procès». Sul tema in questione cfr. anche E. VEREECKE, *Titinius, témoin de son époque*, in *RecPhL* 2 (1968), pp. 63-92, p. 83: «Pour acquérir la preuve irréfutable que Titinius nous propose la femme romaine en pleine émancipation, rivalisant avec l'homme sur certains plans, l'emportant sur d'autres, l'idéal eût été de pouvoir exhiber un fragment présentant l'une ou l'autre matrone se mêlant même aux affaires publiques». E poi, p. 84: «L'émancipation de la femme, ce phénomène dans lequel Titinius semble avoir trouvé ample matière pour déridier son public ne recouvrerait qu'une partie de la situation engendrée par la paix recouvrée et le luxe grandissant».

<sup>12</sup> Prendiamo in prestito le parole di M.M. BIANCO, *La toga del facundus Afranio*, in A. BISANTI-A. CASAMENTO (a cura di), *Res perinde sunt ut agas. Scritti per Gianna Petrone*, Palermo 2010, p. 24.

<sup>13</sup> MANUWALD, *Roman Republican Theatre*, cit., p. 164.

<sup>14</sup> Così GUARDÌ, *Titinio e Atta*, cit., p. 132.

<sup>15</sup> Cfr. ad esempio ARIST. *Ecl.* 120; *Lys.* 507-9, 513-15.

*Numquamne mihi licebit hodie dicere?* (Titin. com. 62 R.<sup>3</sup>)

*Nunc adeo visam: rem magnam aibat velle se mecum loqui,  
Et commode eccum exit.* (Titin. com. 63-4 R.<sup>3</sup>).

Come suggerito da Guardi<sup>16</sup>, la prima battuta in analisi sembrerebbe essere pronunciata da un marito che cerca di prendere la parola, presumibilmente all'interno di un dialogo con la moglie. È probabile che questa ultima, la cui identità resta a noi ignota, abbia impedito in precedenza al proprio uomo di parlare. Il confronto con alcuni versi della *Rudens* di Plauto potrebbe però suggerire che tale battuta sia estrapolata da un dialogo in cui vi siano solamente personaggi maschili sulla scena, non implicando necessariamente la presenza di donne. In *Rud.* 1116-7 troviamo, infatti, una battuta pressoché identica al frustolo di Titinio: il pescatore Gripo parla con Tracalione, *servus callidus* di Plesidippo, e ad un certo punto del dialogo, rivolgendosi al vecchio Demone, si interroga circa la possibilità di prendere la parola: *Quia enim neque loquens es neque tacens umquam bonus / quaeso, enumquam hodie licebit mihi loqui?* È un motivo dunque ricorrente nella tradizione comica precedente e che ci consente di istituire delle correlazioni letterarie e linguistiche con la *palliata*. Anche l'impiego del verbo *loquor* nel secondo frammento in analisi e la volontà di discutere a proposito di una sconosciuta *rem magnam* evidenziano l'importanza di prendere la parola, indicando ancora una volta dei confronti linguistici con la commedia plautina<sup>17</sup>.

Ed altresì curiosa è la battuta che leggiamo nell'unico frammento tramandatoci da *Hortensius*, in cui l'anonimo personaggio titiniano potrebbe alludere a una donna che si trova nel foro o nella curia (Titin. com. 60-1 R.<sup>3</sup>):

*in foro aut in curia  
Posita potius quam rure apud te in clausa...*

Il ritratto che si evince da tali battute riprende le cifre delle commedia ἀρχαία, in cui le donne, così come portato sulla scena da Aristofane, davano voce a istanze politiche e sociali. In particolar modo, come è stato osservato da Perutelli<sup>18</sup>, «per distinguersi dalla *palliata*, Titinio (...) prende in giro i personaggi più in vista della Roma del tempo con la stessa forza che usava Aristofane nei confronti della società ateniese. In particolare le donne, che nella rappresentazione della politica di Atene costituivano l'elemento fondamentale per la realizzazione dell'utopia, sono ancora protagoniste». Nei frammenti esaminati sembra che vi sia una precipua propensione nel descrivere con dovizia di particolari donne che impongono il loro ruolo all'interno della società e che posseggono delle qualità tradizionalmente maschili. Tanto nei frammenti del *Barbatus* tanto in quelli di *Iurisperita*, viene presentata una tipologia scenica femminile che, pur essendo tale, è 'virile' e conquista l'azione. Il suo non è un autoritratto di donna passiva, ma è la fotografia della donna coraggiosa e pronta ad azioni risolutive.

<sup>16</sup> GUARDI, *Titinio e Atta*, cit., p. 132.

<sup>17</sup> Sulla costruzione *loquor* e accusativo, cfr. PLAUT. *Aul.* 134 e 616; *Cas.* 89; *Men.* 321; *Poen.* 679; *Trin.* 1030.

<sup>18</sup> Vd. PERUTELLI, *Pensieri sulla Togata*, cit., p. 80.

La figura femminile risulta essere punto di mediazione tra commedia greca e commedia latina, un 'nodo' del quale vengono sfruttate le peculiarità comiche.

Dalla lettura dei frustoli che ci sono stati tramandati dai grammatici e dai lessicografi, dunque, siamo autorizzati a chiederci se sia rilevante il *topos* letterario concernente la descrizione che alcune donne fanno di sé, sia dal punto di vista fisico che dal punto di vista caratteriale, così come abbiamo esaminato nelle precedenti battute sceniche, attraverso dei parallelismi con la commedia di Aristofane. All'interno di ciò che resta della *togata* è possibile, infatti, isolare una serie di battute teatrali in cui è ipotizzabile che vi sia una autopresentazione femminile. Possiamo osservare la presenza di tipologie sceniche femminili dove compaiono donne che si presentano, descrivendo le loro virtù in maniera giocosa e comica, secondo uno schema che rivela una sorta di autoconsapevolezza femminile *ante litteram*.

Ad esempio, vi sono donne coscienti di essere poco bene accette ai loro mariti, ma che auspicano di piacere a questi ultimi per la sanità dei costumi, come si desume da Titinio *com.* 58 R.<sup>3</sup> (*Gemina* fr. XV):

*Sin forma odio sum*<sup>19</sup>, *tandem ut moribus placeam viro.*

È presumibile che qui a parlare sia una matrona, conscia di essere invisata al marito per il suo aspetto sgradevole. A differenza delle meretrici, descritte come donne belle ma corrotte, in questo passo comico la donna in questione traccia di sé un ritratto improntato ad una condotta onesta e alla bellezza 'morale'<sup>20</sup>. Da evidenziare è l'antitesi *forma-odio* e *moribus-placeam*, in cui si marca la contrapposizione tra la *forma* e i *mores*, una opposizione non inedita, ma già rintracciabile nella commedia plautina<sup>21</sup>. Pertanto, la donna del frammento pare sottolineare l'integrità del proprio carattere; allo stesso modo, rettitudine e onestà sembrerebbero essere le doti che potremmo evidenziare in un'altra battuta teatrale di Afranio, *com.* 321 R.<sup>3</sup> (*Suspecta* fr. IV), in cui un anonimo personaggio femminile di alto casato<sup>22</sup> invita forse il proprio interlocutore a non giudicare il suo *animus* alla pari della *stultitia* di altre donne, presumibilmente meretrici<sup>23</sup>:

*Noli ex stultitia multarum credere esse animum meum.*

<sup>19</sup> Come precisa GUARDI, *Titinio e Atta*, cit., p. 125, «per evitare lo iato tra *forma* e *odio* il Ribbeck inserì un *nunc*, mentre L. Müller, seguito dal Lindsay (che però in apparato tace), corresse *odiosa*. Ma siamo di fronte ad un caso di «locus Jacobsohnianus», in cui lo iato è legittimo».

<sup>20</sup> Cfr. DAVIAULT, *Comoedia Togata*, cit., p. 105: «La beauté n'est pas un attribut de l'épouse dans le théâtre comique (...): en contrepartie, la femme mariée brille par ses bonnes mœurs et sa vertu est toujours irréprochable (...). La matrone se compare ici à celles qui sont belles et de mœurs faciles, c'est-à-dire aux courtisanes».

<sup>21</sup> Rinviamo a PLAUT. *Amph.* 266-267. Nel passo plautino in questione, Mercurio critica il comportamento del servo Sosia, del quale ha già assunto la *forma* e di cui a breve assumerà anche i costumi: *et enim vero quoniam formam cepi huius in me <d> et statum, | decet et facta moresque huius habere me similes item.*

<sup>22</sup> Pare condivisibile l'ipotesi di DAVIAULT, *Comoedia Togata*, cit., p. 228: «Celle qui prend ici la parole est sans doute la matrone, victime ordinaire des propos misogynes».

<sup>23</sup> Sulla relazione/opposizione tra matrone e prostitute vd. ad esempio A.K. STRONG, *Prostitutes and Matrons in the Roman World*, New York 2016.

La donna segna una linea di distanza netta tra sé e la *stultitia* delle altre. Ella ribadisce di non voler essere trattata alla pari di altre per ciò che concerne la stoltezza: *stultitia* è un termine determinante, che rimarca la condizione integerrima di questa donna, che non vuole essere considerata *stulta*, impudente, insensata, stolta. In contiguità con questo motivo sembra anche Titin. *com.* 59 R.<sup>3</sup> (*Gemina* fr. XVI):

*Eu ecastor, si moratae sitis ambae ibus ut ego pro moribus*<sup>24</sup>.

Secondo l'interpretazione di Guardi<sup>25</sup> le precedenti battute teatrali (Titin. *com.* 58 e 59 R.<sup>3</sup>), inserite all'interno dello stesso discorso, sono state pronunziate da una matrona. In tali frustoli si può cogliere la giustapposizione tra la bellezza e il rispetto dei *mores* romani, che è considerata la dote più importante per una donna virtuosa<sup>26</sup>. Altresì, nella battuta è possibile intravedere in filigrana la lezione plautina, della cui eredità è innegabile il peso in non pochi frammenti della *togata*<sup>27</sup>. Sembrerebbe evidente il riferimento ad Alcmena, figura femminile protagonista della scena teatrale dell'*Amphitruo*, la tragicommedia plautina di cui «la perdita dell'identità è il lievito e il fascino»<sup>28</sup>. La *mulier* plautina, così come probabilmente anche la donna del frammento in questione, interpreta «il ruolo della casta matrona, fiera della propria pudicizia e della propria onestà»<sup>29</sup>. Alcmena, a un certo punto della commedia, riflette sull'importanza della *virtus* per una donna: «sulla bocca di Alcmena non ci sono ambiguità: la donna è perfettamente convinta di ciò che dice e lo stile vi si adegua a perfezione»<sup>30</sup>. La virtù, dice la donna, *praemium est optimum, / virtus omnibus rebus antequam profecto* (648-649), e subito dopo aggiunge *virtus omnia in sese habet, omnia adsunt / bona quem penest virtus* (652-653). Il *leitmotiv* tra i due luoghi comici sarebbe costituito proprio dal fatto che «con tutta evidenza, a dominare nelle parole della donna è la *virtus*, intesa sostanzialmente come principio basilare dell'etica ufficiale di Roma»<sup>31</sup>.

<sup>24</sup> Sulla figura etimologica *moratus moribus* vd. PLAUT. *As.* 506 *istoc more moratam* e *Capt.* 107 *moratus moribus*; TER. *Hec.* 644 *sed quid mulieris uxorem habes aut quibus moratam moribus?*

<sup>25</sup> Vd. GUARDÌ, *Titinio e Atta*, cit., p. 125 e s.

<sup>26</sup> Interessante è la spiegazione fornita da WELSH, *Roman Women in the Fabula Togata*, cit., p. 160. Nello specifico, nei frammenti sembrerebbe esserci allusione all'importanza dei buoni costumi: «The behaviours included under the label of *mores* are not specified, but it seems reasonable to assume, on the basis of the juxtaposition of beauty and *mores* in the first fragment, that what is meant is obedience and compliance. In the second fragment, she must be responding to a declaration from two women (*ambae*) that they too will respect and give priority to good *mores*. These fragments imply that three women in this play all decided to respect the importance of good *mores* and what that term implied about a wife's behaviour».

<sup>27</sup> Sui punti di intreccio tra *togata* e *palliata* cfr. M. CACCIAGLIA, *Ricerche sulla fabula togata*, in *RCCM* 14 (1972), p. 244; A. POCIÑA PÉREZ, *Lucio Afranio y la evolución de la fabula togata*, in *Habis* 6 (1975), pp. 99-107; M.M. BIANCO, *Gli adfectus di Afranio*, in *Maia* 58 (2006), pp. 1-15.

<sup>28</sup> Così A. TRAINA, *Anfitrione. Introduzione, testo, traduzione*, Bologna 2012, p. 9.

<sup>29</sup> Prendiamo in prestito le parole di M. BETTINI, *La verecundia di Alcmena. Plauto Amphitruo 903*, in C. QUESTA-R. RAFFAELLI (a cura di), *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, Urbino 1996, p. 11.

<sup>30</sup> Vd. C. QUESTA, 'Recensione' a D.M. Christenson, *Plautus, Amphitruo*, in *RIFC* 129 (2001), pp. 91-99, p. 98.

<sup>31</sup> Così M.M. BIANCO, *Interdum Vocem Comoedia tollit. Paratragedia 'al femminile' nella Commedia Plautina*, Bologna 2007, p. 245. Alcmena, in realtà, «sta tirando le somme drammatiche di un processo che ha percorso l'intera commedia, nella quale il concetto di *virtus* è stato già più volte chiamato in causa per parafrasare l'azione eroica di Anfitrione». Il motivo della *virtus*, d'altra parte, ha un proprio spazio all'interno della letteratura drammatica arcaica: cfr. LIV. ANDRON. *trag.* 16 s. R.<sup>3</sup>, ENN. *sc.* 300 V.<sup>2</sup>, ACC. *trag.* 619 s. R.<sup>3</sup>, LUCIL. *Sat.* 1326-1338 Marx.

Sempre in Afranio, si può scorgere un altro esempio di autoritratto al femminile all'interno di ciò che ci è stato tramandato della commedia *Divortium*, una *togata* il cui titolo sembra già alludere al carattere giuridico-istituzionale dell'opera stessa<sup>32</sup>. Al frammento VIII (Afran. *com.* 61-63 R.<sup>3</sup>) della *togata* in questione si legge:

*Vigilans ac sollers, sicca<sup>33</sup> sana sobria:  
Virosa non sum, et si sim, non desunt mihi  
Qui ultro dent: aetas integra est, formae satis.*

Ci troviamo dinanzi al prontuario descrittivo di una donna, che con qualche punta di malizia si autodipinge, stilando, in modo giocoso, una lista di virtù<sup>34</sup>. Puntualizza di non essere *virosa*, nel senso che non è una che cerca gli uomini<sup>35</sup>, e anche se lo volesse – precisa dopo – troverebbe facilmente qualcuno tra i suoi numerosi spasimanti disposto a pagare. È infatti giovane e bella, il binomio inscindibile per farsi desiderare. Questo frammento ci consente tra l'altro di riflettere sull'uso del termine *virosa*, un aggettivo appartenente alla lingua della commedia e della satira. Una attestazione è presente, ad esempio, in Luc. 282-283 Marx (*vetulam atque virosam / uxorem caedam potius quam castrem egomet me*), in cui un personaggio si rivolge ad una donna, accostando in modo singolare e originale l'aggettivo *virosa* a *vetula*. L'autoritratto del personaggio femminile di Afranio, la cui caratteristica principale pare essere la malizia, fa venire in mente il ritratto di Fortunata, la moglie di Trimalchione, nel *Satyricon* di Petronio, la cui descrizione, come è assodato, funge da modello del realismo antico (Petr. 37, 2-8)<sup>36</sup>:

*'uxor' inquit 'Trimalchionis, Fortunata appellatur, quae nummos modio metitur. Et modo modo quid fuit? ignosce mihi genius tuus, noluisse de manu illius panem accipere. nunc, nec quid nec quare, in caelum abiit et Trimalchionis topanta est. Ad summam, mero meridie si dixerit illi tenebras esse, credit. Ipse nescit quid habeat, adeo saplutus est; sed haec lupatria providet omnia, est ubi non putes. est sicca, sobria, bonorum consiliorum – tantum auri vides –, est tamen malae linguae, pica pulvinaris. quem amat, amat; quem non amat, non amat.*

*Vigilans ac sollers, sicca sana sobria* si autodefinisce la donna del frammento di Afranio, così come *sicca, sobria, bonorum consiliorum* sono gli aggettivi che descrivono Fortunata. Non è da escludere l'ipotesi che le due donne possano essere accomunate

<sup>32</sup> Sulla presenza diffusa di una codificazione teatrale di contenuti giuridici nella *togata* vd. BIANCO, *La toga del facundus Afranio*, cit., pp. 19-35.

<sup>33</sup> Cfr. A. MORESCHINI QUATTORDIO, *Contributo all'analisi linguistica della fabula togata*, in *SSL* 20 (1980), pp. 191-242, p. 212: «Nel significato in cui l'aggettivo è impiegato in questo passo, cioè con allusione alla secchezza della costituzione, quale prova di buona salute, si ritrova in un passo di Cicerone (cfr. *Brutus* 55, 202 *nihil nisi siccum atque sanum*). Il termine è molto ben rappresentato nelle lingue romanze».

<sup>34</sup> Vd. WELSH, *Roman Women in the Fabula Togata*, cit., p. 164, in cui si fa riferimento alla lista delle virtù che la giovane donna della battuta teatrale in questione attribuisce a se stessa, lodando le qualità del proprio carattere rispettoso e attraente, sebbene non abbia particolare interesse per gli uomini.

<sup>35</sup> Accogliamo l'interpretazione di DAVIAULT, *Comoedia Togata*, cit., p. 160 e s.: *virosus*, «qui recherche les hommes», premier emploi, adjectif qui appartient à la langue de la Comédie et de la Satire».

<sup>36</sup> Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it., Torino 1975, I, pp. 30 ss. Sul *Satyricon* di Petronio, mi limito a citare M.S. SMITH (ed.), *Petronii Arbitri Cena Trimalchionis*, Oxford-New York 1975; G. SCHMELING, *A Commentary on the Satyrica of Petronius*, Oxford-New York 2011.

dal senno e dalla sobrietà, due doti rare. Secondo quanto rilevato da Gianna Petrone<sup>37</sup>, un tale particolare potrebbe risultare di poco valore, però ci aiuterebbe a formulare una esegesi interpretativa suggerita dalla stessa *togata*: questo genere teatrale, infatti, rappresentò il tramite di passaggio di una delle linee del realismo<sup>38</sup>. Da un punto di vista squisitamente linguistico, l'impiego di *sicca* e *sobria* merita attenzione. I due aggettivi, che ricorrono sia in Afranio che in Petronio, denotano una certa contiguità semantica: essi definiscono la sfera della temperanza e della moderatezza, caratteristiche che consacrano la continenza di entrambe le donne.

Ci sono donne che vantano, dunque, la loro sobrietà e altre che invece hanno consapevolezza della loro malizia. È quanto possiamo leggere in Afran. *com.* 124-5 R.<sup>3</sup> (*Epistula* fr. XIII):

*Quamquam istaec malitiosa non tam calleo,  
Tamen fefelli*<sup>39</sup>.

Nella presente battuta, una donna a noi ignota si interroga riguardo a un inganno che non è dato conoscere<sup>40</sup>. Come messo in luce dal Thesaurus<sup>41</sup>, l'aggettivo *malitiosus* si connette in generale a una persona subdola, propensa all'inganno e all'insidia, così come annotato da Isidoro (*orig.* 10,176): *malitiosus, deterior malo, quia frequenter malus*. Sempre nell'omonima commedia, un altro esempio di autoritratto al femminile potrebbe essere rintracciato nel frammento VIII (Afran. *com.* 116-117 R.<sup>3</sup>) di *Epistula*:

*Nam proba et pudica quod sum, consulo et parco mihi,  
Quoniam comparatum est, uno ut simus contentae viro.*

In questo luogo comico, una donna dice di essere *proba et pudica*, ovvero onesta e pudica, due aggettivi che definiscono il carattere di questo anonimo personaggio femminile: il primo aggettivo, infatti, definisce la condizione dell'essere *bonus, rectus*; il secondo<sup>42</sup> qualifica la condotta di chi *fugit quodcumque pudorem movet, sc. intemperantiam libidinis variasque turpitudines*. Ella marca l'attenzione circa la propria dignità ed elogia le doti dell'onestà e della pudicizia, valori fondanti del *mos maiorum* e alla base del matrimonio romano, spia ulteriore dell'attenzione di Afranio per la sfera del diritto,

<sup>37</sup> Vd. G. PETRONE, *La Togata*, in U. ALBINI-G. PETRONE (a cura di), *Storia del teatro. I Greci-I Romani*, Milano 1992, pp. 473-484, p. 481.

<sup>38</sup> Ancora PETRONE, *La Togata*, cit., p. 481: «Il termine è in effetti troppo impegnativo e troppo ambiguo e dunque sarebbe meglio non usarlo perché dà adito a equivoci: però che attraverso la *togata* si sperimenti un nuovo occhio sul mondo, per quanto attraverso il filtro di permanenti convenzioni e negli ambiti ristretti che erano consentiti, rimane pure assai probabile. C'è una attenzione alla realtà «domestica» che è un fatto nuovo e, dal momento che l'ambiente comico è di livello medio-basso, questo contatto che si stabilisce tra il teatro e tale modesta realtà rappresenta un passo avanti che avrà sicuramente esercitato i suoi influssi sulla letteratura successiva».

<sup>39</sup> Cfr. Daviault 124-124: *Quamquam istaec malitiosa non tam calleo, / tamen non fefelli?*

<sup>40</sup> Da rilevare nel frammento in questione è l'uso transitivo di *calleo*, verbo dell'astuzia, dell'abilità, della conoscenza e dell'intuizione (Vd. *Th.l.L. s.v. calleo*). A tal riguardo, cfr. I. TONDO, *Uomini dal naso di cane. Figure dell'intelligenza in Roma antica*, Roma 2007.

<sup>41</sup> Vd. *Th.l.L. s.v. malitiosus*.

<sup>42</sup> *Th.l.L. s.v. pudicus*.

così come si è accennato a proposito di *Divortium*. La donna si autocelebra per il suo conservarsi intatta e soprattutto per avere soltanto un uomo. Anche in questo caso, è possibile individuare una correlazione con un passo plautino, *Merc.* 824: *nam uxor contenta est, quae bona est, uno viro*. Il verso fa parte del discorso di Sira incentrato sulla misera condizione in cui vivono le donne (817-829), sulle ingiustizie perpetrate contro di esse, sul fatto che le donne siano discriminate sotto un profilo sociale. Sira afferma che la moglie onesta si contenta di un solo marito e non riesce a comprendere il motivo secondo il quale il marito non senta anche lui il dovere di contentarsi di una sola moglie *qui minu' vir una uxore contentus siet?* (825).

Una certa contiguità tematica e linguistica sembra essere rintracciabile anche con l'*Amphitruo*, nella scena in cui, dialogando con Anfitrione, Alcmena puntualizza che il suo dovere è quello di mostrare timore reverenziale (*quam me vereri et metuere est par maxume*, 832). Alcmena difende la propria onestà dai sospetti del marito sulla sua fedeltà, parlando a testa alta come si addice alle donne oneste (*ut mi extra unum te mortalis nemo corpus corpore / contigit, quo me impudicam faceret*, 833-834) e snocciolando un vero e proprio catalogo delle qualità che dovrebbero comporre la dote di una donna: l'onestà, il pudore, una sensualità moderata, il timore degli dei, l'amore per i genitori.

La moglie di Anfitrione, che, elogiando la propria *virtus*, delinea se stessa come doppiamente femminile del marito, obbedisce ad un protocollo elevato e descrive le sue doti, alla pari della donna di *Epistula* fr. VIII. In entrambi i casi al centro è la difesa dell'onestà e della pudicizia da parte delle due donne. Non secondaria è la vicinanza linguistica che si potrebbe individuare tra i due luoghi comici: *proba et pudica* si auto-descrive la donna del frammento di Afranio, *pudicitia* e *pudor* sono le doti che la moglie di Anfitrione sottolinea al marito<sup>43</sup>.

Alcmena è *morigera*<sup>44</sup>, aggettivo che riflette sull'incarnazione dei valori tradizionali, ma anche *munifica bonis*, cioè in grado di elargire generosamente beni materiali (*tibi morigera atque ut munifica sim bonis*, 842). Parimenti *morigera* è la donna di un'altra auto-presentazione al femminile in *Vopiscus* fr. XVII (Afran. *com.* 372-374 R.<sup>3</sup>):

*Dum <me> morigeram, dum morosam praebeo,  
Deinde aliquid dedita opera controversiae  
Concinno, laedo interdum contumeliis.*

Presumibilmente una donna autoritaria dà di sé un'immagine complessa e si presenta come *morigera* e *morosa*, docile e capricciosa a seconda delle varie situazioni, in grado di poter essere motivo stesso di lite (*deinde aliquid dedita opera controversiae concinno*), essendo dotata di una lingua velenosa. Una donna, cioè, che mostra un diverso lato del proprio carattere sino a trasformarsi, tramite l'espedito dell'abbassamento comico, in una

<sup>43</sup> Un ulteriore legame si può individuare tra *Epistula* fr. VIII e la scena dell'*Amphitruo* in cui Bromia descrive al padrone Anfitrione le doti irreprensibili della padrona, quali la castità e l'onestà. Alla dichiarazione precedente di Anfitrione circa la condotta scandalosa della moglie *at me uxor insanum facit / suis foedis factis* (1084-1085), la schiava risponde *piam et pudicam esse tuam uxorem ut scias* (1086). Ecco un'altra affinità: *proba et pudica* si definisce l'anonimo personaggio femminile del frammento della *togata* in questione, *piam et pudicam* sono le doti di Alcmena elogiate da Bromia.

<sup>44</sup> Un contributo al riguardo è quello di R. MARCHIONNI, *Morigera, tra meretrix e matrona*, in R. RAFFAELLI (a cura di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona 1995, pp. 371-388.

donnaccia qualunque, pronta ad aggredire con insulti il primo malcapitato. Anche l'impiego lessicale di *morigera*<sup>45</sup> in riferimento alla donna ci aiuta a istituire una ulteriore connessione di carattere meramente linguistico tra il passo plautino e il frammento di Afranio. Da un lato, Alcmena dichiara di essere sempre stata *morigera* nei confronti del proprio marito, dall'altro l'anonima donna di questo autoritratto si raffigura in prima battuta proprio come *morigera*. L'uso di *morosa* merita anche attenzione, perché ci aiuta a filtrare sistematicamente l'atteggiamento di questo anonimo personaggio femminile. Nel definirsi, infatti, *morosa*, la donna dei versi in analisi marca la propria cifra dell'essere stravagante e capricciosa. L'aggettivo viene usato nell'accezione di *importunus* e *molestus*<sup>46</sup>, impiegato prima di Afranio da Plauto in un passo del *Poenulus* (*Poen.* 379), nell'atto di descrivere un uomo dal cattivo carattere: *novi ego huius mores morosi malos*. La lezione plautina, pertanto, sembra essere ripresa da Afranio, con il quale il termine *morosa* viene posto in opposizione linguistica e semantica all'aggettivo *morigera*. Se il secondo connota l'integerrima condotta di una persona, il primo ne definisce l'esatto contrario.

La analisi dei frammenti selezionati e il loro confronto con alcuni passi della *palliata* rappresentano la conferma di come vi sia, all'interno della *togata*, una particolare attenzione al mondo e alla condizione femminile, che viene problematizzata sulla scena teatrale in modo piuttosto spiritoso.

I frammenti esaminati sembrano certificare la presenza di donne che si autopresentano e che sottolineano nelle descrizioni di sé doti particolari. Descrizioni talvolta 'realistiche', volte a definire il senno, la sobrietà, la scaltrezza, l'onestà e la pudicizia, in altri casi invece caratterizzate da sfacciataggine maliziosa. Donne che parlano di sé e che sono sicure di sé, consapevoli della propria duttilità mentale, così come dell'intelligenza astuta e della capacità creativa. Come i personaggi della *palliata*, anche le donne della *togata* rispecchiano le dinamiche del teatro romano, che è – come evidenziato da Erich Gruen – una delle espressioni più adatte ad esprimere i valori, i costumi, la politica e la società di quel periodo storico e culturale<sup>47</sup>. Si tratta di figure femminili che, lo mette bene in luce l'analisi di Perutelli, «sono le più realistiche aspiranti al riconoscimento dei propri diritti»<sup>48</sup>, probabilmente all'ombra delle donne aristofanesche. Tale presumibile relazione tra la *togata* e la commedia di Aristofane s'inserisce altresì in una riflessione più ampia circa il possibile rapporto tra il teatro plautino e la commedia antica greca<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> Sempre all'interno della commedia plautina è possibile inquadrare qualche altro esempio di *mulier* che si descrive come *morigera* o che altri definiscono tale. Nei *Menaechmi*, Menecmo parlando alla meretrice Erozia dice che la donna è la sola ad essere *morigera*, *quando una vivis meis morigera moribus* (202). Filemazio e Delfio, le due cortigiane della *Mostellaria*, si definiscono *morigerae* quando il servo Tranione ordina alle due donne di entrare a casa: *Morigerae tibi erimus ambae* (398). Anche Terenzio impiega il termine *morigera* nell'*Andria*, precisamente nella scena in cui troviamo la serva Miside e il giovinetto Panfilo: il ragazzo, disquisendo con la serva, ricorda le parole ormai 'scritte nel suo cuore' che l'etera Criside gli disse su Glicerio, con il quale Panfilo ha una relazione segreta (*etiam nunc mihi / scripta illa dicta sunt in animo Chrysidis / de Glycerio*, 282-4). La giovane era stata etichettata appunto come *morigera* (*seu tibi morigera fuit in rebus omnibus*, 294).

<sup>46</sup> Vd. *Th.l.L.* s.v. *morosus*.

<sup>47</sup> E.S. GRUEN, *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaca-New York 1992, p. 184.

<sup>48</sup> PERUTELLI, *Pensieri sulla Togata*, cit., p. 80.

<sup>49</sup> Mi limito a citare in questa sede M. FAURE-RIBREAU (ed.), *Plaute & Aristophane. Confrontations*, Paris 2018.

Alla pari della *palliata*, la *togata* infatti drammatizza motivi e caratteri femminili, mettendo sulla scena donne che seducono e illudono<sup>50</sup>. Anche la commedia di ambientazione romana sembra portare sulla scena finzioni comiche che rovesciano la realtà, prospettando un diverso codice di valori, in cui, tuttavia, «la supremazia delle donne può reggere solo nel cerchio magico della momentanea sospensione delle regole sociali, che è il luogo e il tempo della commedia»<sup>51</sup>.

## ABSTRACT

Sulla base delle suggestive ipotesi di studio di Alessandro Perutelli circa la relazione tra le donne nella *Togata* e nelle commedie di Aristofane, si analizzano i ritratti di tipologie sceniche femminili nei frammenti della *Comoedia Togata* di Titinio, Afranio e Atta. Nello specifico, si evidenzia come le donne nella *Togata* (ad esempio le matrone e le prostitute) abbiano potuto presumibilmente descrivere ed elogiare se stesse sulla scena teatrale.

Following Alessandro Perutelli's suggestive hypotheses on the relationship between women in the *Togata* and in the Greek comedies of Aristophanes, I aim to analyse the portrayal(s) of female typologies in the scanty fragments of 'Titinius', Afranius', and Atta's *Comoedia Togata*. In particular, I highlight how women (e.g. matrons and prostitutes) in the *Togata* presumably described themselves and praised their features onstage.

KEYWORDS: Fragments; *Comoedia Togata*; Women; Female Identities; Portrayal(s).

Giuseppe Eugenio Rallo  
Università di Saint Andrews  
ger6@st-andrews.ac.uk

<sup>50</sup> «L'effetto della *togata* consisteva probabilmente nel fatto che essa alludeva alla *palliata* trasferendo le tecniche di questa al teatro in ambito romano. Essa per così dire si nobilitava attraverso il richiamo al genere affine letterariamente più consolidato» (cfr. T. BAIER, *Metateatralità nella fabula togata*, in G. PETRONE-M.M. BIANCO (a cura di), *Comicum Choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo 2010, pp. 77-88, cit. p. 87).

<sup>51</sup> Prendiamo in prestito le parole di G. PETRONE, *Ridere in silenzio. Tradizione misogina e trionfo dell'intelligenza femminile nella commedia plautina*, in *Atti del II Convegno Nazionale di Studi su «La donna nel mondo antico»*, Torino 1989, pp. 87-103, ora in EAD., *Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009, pp. 203-218 (cit. a p. 218).