

da Foca guadagna all'autore un più ampio margine di letterarietà. L'epigramma liminare, inteso *in primis* ad elevare il tenore artistico del testo, al di là dell'evidente scopo decorativo assurge, anche grazie al contributo allusivo di Marziale, al livello metaletterario di una vera e propria poetica, che riscatta la scrittura compendiaria dal rango subalterno di 'palinsesto' attribuendole una propria originalità e, in nome dell'*utilitas*, una sua autonoma dignità, tale da esporla al plauso dei *diserti* così come al morso immancabile dell'invidia. (Ireneo FILIP)

**La commedia romana: modelli, forme, ideologia, fortuna: Siracusa, 21 aprile 2008.** — Immaginare la scena di una commedia romana, in cui gli attori mascherati, con gesti e movimenti accuratamente programmati, confortano l'abilità del drammaturgo, vuol dire non escludere le convenzioni del teatro antico, con il presupposto che un principio basilare del palcoscenico era che un personaggio vedeva ed udiva soltanto quello che il poeta comico voleva che egli vedesse ed udisse. Di ciò si deve tener conto, per poterne apprezzare ancor di più gli effetti su chi oggi assiste allo spettacolo assicurato da una rappresentazione classica, senza però tralasciarne le qualità universali, che resistono ai luoghi e al tempo, alle circostanze contingenti e ai protagonisti del momento. Il comico, quindi, attiene ad un fatto fisiologico della comune esperienza, cioè l'insorgere del riso, le cui manifestazioni sono eterogenee e diversamente condivise nelle dinamiche in cui si propone. Ridere comporta una scarica di energia, che riconduce in equilibrio il rapporto tra l'uomo e la natura, quando la pressione del controllo della realtà soffoca l'individuo e la società. In questa chiave, torna utile la classificazione di C. Baudelaire tra "comico significativo" e "comico assoluto", la beffa e la derisione che smascherano la sfasatura di un comportamento rispetto ad un criterio di simmetria esistenziale da un parte, l'autonoma vitalità inventiva, convertita in energia sarcastica ed intervento critico sulle cose, dall'altra. I principi essenziali della comicità rimangono immutati: la deformazione, il paradosso, l'*aprosdoketon*, il ricorso all'improvviso e all'imprevedibile. Cogliere infatti il segmento di continuità che lega la civiltà antica a quella contemporanea, approfondirne le differenze nel patrimonio di idee ancestrali ed intra-

montabili in cui essa si realizza, è nello spirito del convegno di studi siracusano, promosso dalla Fondazione Inda nell'ambito delle *Giornate siracusane sul teatro antico* e dedicato, quest'anno, alla commedia romana. — Luigi CASTAGNA (Milano), *Il Trinummus di Plauto tra bontà umana e moralismo*, passa in rassegna le peculiarità del teatro plautino, evidenziandone i meccanismi della comicità e gli elementi di distanza rispetto al modello greco (il *Tesoro* di Filemone), attraverso l'analisi di una commedia tra le più pensose di Plauto, nonché ricca di bontà umana e di riflessioni morali. La trama del *Trinummus* viene così dispiegata alla luce di tutti gli elementi atti a suscitare il riso: i giochi di parole, i consueti *numeri innumeri*, vocaboli dialettali di Preneste, immagini di suono e di pensiero, l'accento alla *rabida fames* di un lupo selvaggio, sviluppata dal giovane Lesbónico in assenza di Callicle, buffi neologismi, elenchi di sperperi e cataloghi delle spese, grecismi con intento comico e allusivo. Senz'altro parte di questo repertorio umoristico va ascritto al modello e, dunque, a una certa tradizione greca del riso, ma è altrettanto innegabile riconoscere, sulla scorta di quanto ha intuito E. Fraenkel, che Plauto sia partito da un suggerimento di Filemone per mescolarvi, altresì, il suo *italum acetum*. Lo snodo essenziale dell'approfondimento proposto è intendere questi tocchi di comicità eclatante, e tanto più esplicita per il pubblico romano, come inserzioni folgoranti in una commedia essenzialmente morale e fatta di considerazioni sui rapporti tra gli uomini e le loro norme. Valori come l'amici-zia, l'amore, il beneficio, i doveri, la magnanimità, riprendono i titoli di saggi morali greci del IV e III sec. a. C. Siamo all'interno di un mondo buono che limita le beffe e i litigi, gli inganni e le truffe, i capricci della sorte. La grazia e l'universo etico dell'Atene del IV sec. a. C. riecheggiano nei personaggi altruisti del *Trinummus*, dove la versione popolare del modo di pensare proprio dell'aristotelismo morale, rivissuto però alla maniera degli ateniesi postalesandrini, e non secondo velleità stoiche o epicuree, prelude a un ideale di vita progressivo e moderno. Paradigmatico è il trattamento della ricchezza da parte dei più anziani Megaronide, Callicle, Filitone, in cui si scorgono suggestioni provenienti dall'*Etica Nicomachea* (che ovviamente Plauto non conosceva, ma che poteva saggiare direttamente nei com-

portamenti dei personaggi ispirati da Filemone). La *liberalitas*, sostiene Castagna, perfettamente in linea con quanto affermato da G. Petrone, viene qui esaltata come virtù che insegna il buon uso della ricchezza, la quale, piuttosto che custodita, va spesa convenientemente per usi sociali e morali. Il *Trinummus* è commedia della *philanthropia* e della *philia*, assimilate non come virtù interiori dell'individuo, né intese senecanamente come premio a se stesse, ma elaborate come principi rafforzativi dei legami pubblici nella società, in conformità al dettato peripatetico. La capacità di ascoltare le critiche degli amici e di rimettersi in discussione, anche quando si è convinti di avere ragione, senza urlare e senza prevaricare, senza dar retta all'opinione volgare della maggioranza chiacchierona, ne è l'esempio calzante, a ribadire come a Roma la commedia fosse stata talora di ammaestramento per gli spettatori non meno che la *performance* tragica nell'Aene del V sec. a. C. — Tommaso GUARDI' (Palermo), *La fabula togata: forme e limiti di un genere teatrale*, puntualizza la dinamica in cui si colloca la fortuna di un genere letterario, esattamente quello della *fabula togata*, che, se pure circoscritto direttamente alla tradizione nazionale romana, non vede ancora del tutto risolte le annose questioni sulla sua origine e sulle novità da esso introdotte. Lo studioso illustra il significato controverso dato alla denominazione del genere e attestato sia nell'ampio panorama delle fonti letterarie (cfr. Cic. *Sest.* 118; Sen. *epist.* 8, 8; Quint. *inst.* 10, 1, 100; Don. *de com.* 6, 1; Lyd. *mag.* 1, 40) sia in quello delle fonti lessicografiche e grammaticali, per le quali si rimanda ad un vasto sistema erudito, espresso compiutamente dal grammatico Diomede (cfr. *gramm.* I, 489, 14 sgg.), risalente probabilmente al *De poematis* di Varrone e verosimilmente accolto anche da Verrio Flacco. L'origine della togata viene discussa a partire dalla notizia inverosimile che leggiamo in Don. *de com.* 5, 4 e tenendo conto delle teorie, pur smentite, di J. H. Neukirch e di F. Leo, di quelle di O. Ribbeck, di M. Patin, di E. Courbaud, di G. Przychocki e, in anni più recenti, di quelle di E. Paratore, di W. Beare e di E. Vereecke. Difficilmente potremmo porre gli inizi del genere prima del II sec. a. C., quando, con la fine della seconda guerra punica, Roma si apriva maggiormente al mondo greco e all'Oriente. La togata nasce perciò in concomitanza con certe

forme del teatro popolare italico, come la *fabula Atellana*, e proprio quando la palliata, dopo Plauto, torna con Cecilio Stazio ad una maggiore fedeltà agli originali greci e abbandona momentaneamente la pratica della *contaminatio*. Essa, come l'atellana, rappresentava in brevi squarci la vita delle cittadine italiche e della stessa Roma, ma conserva la forma, gli intrighi ed il linguaggio della palliata. Nella fattispecie di una commedia, per così dire, ibrida, divisa tra le attese della popolazione urbana di Roma e di quella delle campagne, veniva così conferita maggiore dignità ai temi della vita quotidiana rappresentati nelle farse popolari. Per quanto non destinata ad un favore strepitoso da parte del pubblico, se è lecito credere che la togata di Afranio si fosse sensibilmente avvicinata alla palliata di Terenzio, e nonostante l'assetto estremamente frammentario in cui ci è pervenuta, da Hor. *ars* 285-288 ricaviamo il carattere di forte attualità degli argomenti del genere nella celebrazione dei *domestica facta*, come il riferimento al dilagare del lusso femminile nel *Barbatus* di Titinio e, di analogo riscontro, quello alla proposta del censore C. Cecilio Metello Macedonico di obbligare per legge i coniugi ad avere figli, allo scopo di frenare lo spopolamento dell'Italia, nel *Vopiscus* di Afranio. Il tono di sentenziosità, insito specialmente nei richiami alle questioni familiari e al rispetto dei costumi degli antenati e dei valori tradizionali, unitamente all'angustia di rappresentazione momentanea ed occasionale e al mutare dei bisogni spirituali a Roma nella seconda metà del II sec. a. C., causarono la fine della togata nei primi decenni del I sec. a. C. L'inquadramento cronologico degli autori del genere, insieme ad un attento commento linguistico e metrico dei relativi frammenti, conclude l'intervento. — Parodia e *paratragedia* nella palliata latina, la presenza cioè di paradigmi tragici nella commedia romana, e principalmente nel teatro plautino, offrono a Mario LENTANO (Siena), *Terenzio paracomœdus*, il pretesto per indagare la nozione parallela di *paracomœdia* in Terenzio, sulla spinta del quale il controcanto parodistico al genere comico traduce in commedia, e già nell'*Andria*, opera d'esordio del poeta cartaginese, il bisogno di regolare i conti con la tradizione, in altri termini la totalità delle convenzioni con cui Plauto aveva contraddistinto in modo autorevole e duraturo la sua produzione, e di reinventarne il detta-

to tramite una libera adesione al canone prescrittivo tracciato da Plauto medesimo. — La descrizione di conviti in cui si avvertono espliciti richiami ai modi della teatralità popolare, a Roma egemone ed incoraggiata dal potere imperiale, è da Gian Franco GIANOTTI (Torino), *Spettacoli comici, attori e spettatori in Petronio*, ricondotta nella direzione della narrativa antica attraverso una brillante rilettura del *Satyricon* di Petronio e, nello specifico, del grande intermezzo noto come *Cena Trimalchionis* (Petron. 26, 7 – 78, 8). Da Plutarco sappiamo come fosse tradizione dei simposi del mondo greco concedere spazio ad attori che recitavano scene di mimi o versi di Menandro, al punto che, precisa l'autore, sarebbe stato più facile immaginare un simposio senza vino piuttosto che un simposio senza Menandro (cfr. Plut. *Quaest. conv.* 673b e 712b). Le testimonianze antiche rendono sicuramente apparente il paradosso plutarco, a dimostrare, molto prima che in età ellenistica, e la stretta connessione tra simposio e attività poetica e la presenza di quadri spettacolari entro la cornice della commensalità. Così in Xen. *Symp.* 2, 1-2, 7-9 e 11 ~ 9, 2-7 il banchetto immaginato nella dimora del ricco Callia, per la vittoria del pancrazio ottenuta nelle Panatenee del 422 a. C. dal favorito del padrone di casa, prospetta una situazione interessante per la storia degli spettacoli privati, culminata nell'esibizione di due ballerini – femmina e maschio – che interpretano, con danza apertamente mimetica, l'incontro tra Arianna e Dioniso sulla spiaggia di Nasso. Prassi conviviali, nelle quali il binomio tra convito e spettacolo rivela una tradizione di lunga durata, sono poi attestate nelle regge dell'epica omerica, come fa fede l'iporchema narrato in *Od.* 8, 234-369, ove il canto di Demodoco alla corte dei Feaci, durante il banchetto in onore dello sconosciuto ospite, celebra gli amori di Ares e Afrodite, ed un coro di giovanetti mima l'episodio mitico, destinato a grande fortuna come prototipo celeste dei mimi d'adulterio. Se il simposio greco ammette spazi e opportunità per sezioni spettacolari in grado di garantire divertimento e buona digestione, bisogna attendere l'avvento dell'impero romano per appurare, con regolare frequenza, condizioni speculari in cui sono le forme dello spettacolo a dettare le leggi del convito. Prima di citare notizie coeve all'avvento del principato, è bene però non tralasciare due momenti cruciali per le sorti di

ogni attività spettacolare in età imperiale: il 55 a. C., anno in cui fu ultimato il teatro di Pompeo, primo teatro in pietra, cioè con strutture permanenti, che si fosse costruito a Roma dalla sua fondazione, ed il 46 a. C., quando Giulio Cesare, in occasione dei *ludi* da lui organizzati, costrinse il mimografo del momento, Decimo Laberio, che non l'aveva risparmiato nella sua produzione, a misurarsi in una gara di abilità mimica sulla scena, pur essendo cittadino romano di rango equestre, col liberto antiocheno Publilio Siro (cfr. *Macr. Sat.* 2, 7, 1-11). Sotto Cesare abbiamo la dimostrazione palese, in lieve anticipo sui tempi, di quale prezzo di riguardo ai potenti il mimo dovesse pagare per affermarsi come indiscusso protagonista della scena nel periodo immediatamente successivo. Sotto Augusto, invece, che da giovane pare non disdegnasse (cfr. *Svet. Aug.* 70) intervenire come attore in spettacoli audaci a uso privato, nel 22 a. C., come ci informa S. Gerolamo nel *Chronicon*, decolla a Roma la pantomima, un peculiare tipo di rappresentazione – vero e proprio teatro di gestualità, musica e danza, a svantaggio della parola – che ha come protagonisti un coro, un'orchestra, istrioni e danzatori. Ad avviare il genere pantomimico sono gli attori-danzatori Batillo di Alessandria, liberto di Mecenate, e Pilade di Cilicia, liberto di Augusto, esperti, o iniziatori, di esibizioni mimetiche su temi mitologici, l'uno specializzato in danze comico-parodiche (*saltatio hilara*), l'altro in danze drammatiche (*saltatio tragica*). Sempre a Roma e sotto il principato augusteo, il mimografo greco Filistione insiste, sembra, per primo su temi decisamente erotici, a rimarcare gli aspetti audaci e scollacciati che accompagnano la vicenda del mimo nella società romana del tempo. Queste premesse permettono di capire l'assunto fondamentale della tesi di G. F. Gianotti, ossia quanto gli aspetti comici ed umorosi della prosa petroniana siano in buona misura tributari e concorrenti degli spettacoli di età imperiale. Senza trascurare di verificare siffatta impostazione anche nei *Metamorphoseon libri* di Apuleio (cfr. *Apul. met.* 9, 5-7 e 23-25 ~ 10, 29-34), l'indagine su Petronio, e specificatamente lo studio della *Cena*, rileva – a voler iniziare dai commensali e dalla miscela non inerte di personaggi di scuola, come il *praeceptor eloquentiae* Agamennone e gli *scholastici* Encolpio e Ascilto, a contatto con Trimalchione e gli altri liberti presenti a tavola – la

differenza sociale e culturale tra i due gruppi in quanto elemento d'immediata portata drammatica. Il virtuosismo stilistico dell'autore del *Satyricon* varia le strategie espressive in funzione delle esigenze della narrazione e delle diversità culturali dei personaggi di volta in volta chiamati a prendere la parola e ad esibire il proprio *ethos*. Tutto questo avviene in un *mundus inversus*, dove prevale il principio metamorfico del cambiamento, rovesciato nei valori e nei ruoli, in cui persino gli intellettuali, che respirano alta letteratura e deridono il linguaggio dei meschini, si riducono al ruolo di spettatori, applaudendo stupiti, mentre gli *indocti* improvvisano da protagonisti lo spettacolo della propria vita. Che l'*imitatio vitae* funzioni qui come predicato di ogni rappresentazione si giustifica inoltre con il ricorso costante alla figura retorica dell'*ekphrasis*, deputata a mettere le parole al servizio della vista e ad annullare la distanza tra spettatore e lettore, con efficacia quasi ipotipotica: il cosiddetto "piatto dello Zodiaco" (cfr. Petron. 35, 1-5) ne avvalorava l'esempio, poiché le norme della cena rispecchiano quelle dell'esistenza e l'estetica dello sguardo conduce gli spettatori interni ed il lettore nella descrizione, finanche perplessa, delle sorprendenti portate e degli spettacoli ad esse intercalati, in un racconto fatto anche di gesticolazioni vitalistiche e teatrali capaci di integrare i codici verbali ulteriormente adottati. Nel *Satyricon*, pertanto, l'elemento ridicolo non viene esclusivamente affidato a strategie comunicative di carattere linguistico (giochi di parole ed ambiguità di senso, battute sagaci e cambio dei toni, lessico osceno ed irregolarità sintattiche, *sermo cotidianus* e preziosismi letterari), bensì all'andamento caratteristico della narrazione, tra colpi di scena e dialoghi concitati, nel profilo farsesco dei personaggi, con effetti di comicità inattesa. — Di impostazione rigorosamente filologica, e volto a fornire un importante orientamento di metodo, al confine tra i migliori risultati della critica testuale e gli esiti accreditati della riflessione metalinguistica, nella ricostruzione di versi citati indirettamente e di incerta scansione, è il contributo di Giovanni SALANITRO (Catania), *Cecilio Stazio, Teodoro Gaza e l'ordo simplex*. Lo spunto alla riflessione è in questo caso fornito da Caecil. com. 210. In Ribbeck<sup>1-2</sup> il testo è dato nel seguente modo: *serit arbores, quae alteri saeclo prosint* (ma *s. a., quae saeclo prosint alteri leg-*

giamo in Ribbeck<sup>3</sup>, che accoglie la lezione proposta da L. Spengel). Tale celebre verso, tratto da Cic. *Cato*, 24, nella forma in cui si presenta e che è testimoniata dai principali codici, con la variante *prosient*, che è lezione della seconda mano del *codex Parisinus 6332* del sec. IX d. C., non appartiene ad uno schema metrico ben definito. Nel complesso dei quasi trecento versi, che attestano, nei quaranta titoli pervenutici, la produzione comica cecilianica, esso costituisce uno dei quattro frammenti superstiti, tre dei quali tramandati appunto dall'Arpinate, della commedia *Synephebi*, apprezzata particolarmente da Cicerone, che fu ammiratore di Cecilio e grazie al quale possediamo ben quindici frammenti dei centonovanta rimasti della sua opera. Giacché è inverosimile che un poeta del calibro di Cecilio abbia composto un verso *contra metrum*, si possono avanzare due ipotesi alternative: o lo stesso Cicerone ha parafrasato il verso, e quindi non lo ha citato nella forma originale (e, a questo punto, sarebbe certamente arbitrario tentare di correggere il testo ciceroniano, al fine di ricostruire il presunto verso originale di Cecilio), oppure esiste nel testo del *Cato maior*, che riporta il verso in questione, un guasto meccanico involontario, dovuto al copista, che ha alterato il ritmo metrico. Se la prima possibilità sembra meno convincente in forza del fatto che Cicerone, per quanto fosse presumibilmente solito, come in generale gli altri scrittori antichi, citare i passi, soprattutto brevi, di altri autori a memoria, dimostra abitualmente, e specialmente nel *Cato maior*, una particolare acribia nel riportare taluni versi dei poeti latini arcaici nella loro forma genuina, la seconda alternativa appare invece molto più rassicurante e perseguibile. Su questa linea, vengono segnalate le proposte di correzione, tutte tendenti a cambiare solo l'*ordo verborum*, nel tentativo di restituire al verso il ritmo originario guastato dal copista, di L. Spengel (Monaco, 1829), quest'ultima adottata anche da E. H. Warmington (Londra 1935) e ripresa da A. Traina (Padova 2000<sup>5</sup>), di P. Venini (Torino 1959), di F. Ramorino (Torino 1900), di T. Guardì (Palermo, 1974). Convince la ricostruzione di F. Ramorino (*s. a., saeclo alteri quae prosient*), laddove *saeclo alteri*, con evidente trasposizione rispetto a Ribbeck<sup>1-2</sup>, trova significativamente riscontro nel corrispondente passo della traduzione greca del *Cato Maior* operata da Teodoro Gaza, e *saeclo*, confermato peraltro da Cic.

*Tusc.* 1, 14, si impone per ovvie ragioni in un contesto arcaico piuttosto che la forma con anapitissi *saeculo*, adottata da alcuni editori. La lezione *prosient*, come forma arcaica e *difficilior*, è oltretutto peggiore rispetto a quella più recente e normalizzata *prosint* degli altri codici, così come lo spostamento del pronome relativo *quae* risulta plausibile sulla base del principio dell'*ordo simplex* (su cui vd. G. Thompson, *Simplex Ordo*, «CQ» n. s. 15, 1965, 161-175), una tipologia di errore piuttosto trascurata dai filologi e che si spiega con l'attitudine del copista a banalizzare il testo poetico, disponendone le parole, per lo più involontariamente, ma in alcuni casi volontariamente, secondo una *semplice* sequenza sintattico-grammaticale, ovvero nell'ordine che esse avrebbero avuto in prosa, ed evitando per così dire le tortuosità del testo originario. Si ottiene in questo modo un senario giambico ineccepibile, con anapesto in prima sede, nel quale ben tollerabile è lo iato *saeclo alteri*, del resto facilmente eliminabile in sinalefe, poiché nei rimanenti versi di Cecilio non è affatto raro. Sintomatico a tal riguardo è che i due gruppi di versi di Cecilio, successivamente citati da Cicerone (*Cato*, 25), siano, indiscutibilmente, senari giambici. — Un considerevole momento di riflessione teorica sul teatro plautino e terenziano e sulla liceità di riprodurre le forme in chiave moderna è sollecitato dalla *Chrysis*, commedia latina di temperie umanistica scritta nel 1444 a Norimberga da Enea Silvio Piccolomini, futuro pontefice col nome di Pio II, di cui Gianfranco NUZZO (Palermo), *Un esempio di commedia latino-umanistica: la Chrysis di Enea Silvio Piccolomini*, esamina i tratti salienti, esplicitandone la forma metrica, la storia della tradizione, le dipendenze dai modelli e l'individuazione dei *loci similes*. La relazione di G. Nuzzo è complementare a quella di Ferruccio BERTINI (Genova), *Rifacimenti moderni e contemporanei di due commedie plautine*, motivatamente assente.

Dall'estesa parabola in cui si articolano le tematiche affrontate è semplice dedurre le intenzioni che hanno animato il convegno siracusano. Le prospettive aperte da ciascun studioso riflettono il caleidoscopio di potenzialità in cui si raccoglie la fortuna di un genere letterario non univoco e sfaccettato, come quello della commedia a Roma. L'attenzione alla parola del testo e al *Fortleben* di una categoria letteraria attraverso

nuove forme, il difficile itinerario in questioni non ancora risolte per gli studiosi, l'apporto di metodologie recenti alle opere del passato, sono fra i traguardi raggiunti nella giornata di studi, nei quali è legittimo constatare un'acquisizione di consapevolezza paragonabile a quella che accertiamo al fondo di ogni comicità. (Fabio NOLFO)

***Temî e problemi di letteratura latina da Plauto a Cassiodoro: L'Aquila, 12-13 maggio 2008.*** — Nei giorni 12 e 13 maggio 2008 si è tenuto a L'Aquila, nella Sala Rossa di Palazzo Selli, l'incontro di studio organizzato dai proff. Lucio Ceccarelli, Franca Ela Consolino ed Elena Merli, docenti di Lingua e Letteratura Latina presso la Facoltà di Lettere e Filosofia. L'incontro, che ha visto la partecipazione di studiosi provenienti da vari atenei italiani, si proponeva di fornire, anche a beneficio di specializzandi e studenti, concreti esempi di come le metodologie della ricerca filologica possano confrontarsi con i problemi specifici posti da autori appartenenti a fasi diverse della latinità, ma con una netta prevalenza della produzione letteraria tardoantica, su cui vertevano gli interventi della seconda giornata. Pur nelle differenze fra i singoli approcci, le riflessioni dei relatori hanno sempre preso le mosse dall'analisi e dal commento di testi, indagati sia nei loro aspetti filologici e formali, sia nelle relazioni con la cultura, con le istituzioni, con le spinte ideologiche, insomma con la realtà ad essi contemporanea. — Dopo le parole di saluto rivolte ai relatori e ai partecipanti da Franca Ela Consolino, Direttore del Dipartimento di Culture Compare, ad aprire i lavori è stato Gianfranco LOTITO, *Su alcuni valori morali in Plauto*. Costatato che il rapporto tra commedia plautina e realtà politico-sociale ed ideologica del mondo romano è stato oggetto di discussioni spesso poco soddisfacenti, lo studioso, riconoscendo al teatro comico una sorvegliata dimensione 'predicatoria' e morale, ha proposto una rilettura del *Triummus* quale commedia nobiliare, in cui Plauto interpreta e riflette sui valori morali della *nobilitas* del suo tempo. L'analisi del testo è stata preceduta da una breve premessa di carattere storico, volta a chiarire i mutamenti sociali ed economici avviati all'interno del corpo civico romano tra il III e il II sec. a.C., che determinano cambiamenti nella mentalità e nei modi di comportamento della classe dirigente, fondati ora sulla