



CHIARA FELICI

IL RECUPERO DELLA DIMENSIONE PERFORMATIVA PER UN'ADEGUATA COMPrensIONE DELLE COMMEDIE PLAUTINE. L'ESEMPIO DI *PSEUDOLUS* 1246-1284

Assuming the performative dimension as the key to an adequate understanding of Plautus comedies, this paper studies a grammar of the ancient dramatic technique through the performances of the slave Pseudolus, in the same comedy. With this character, that shows a theatrical consciousness, Plautus includes a new concept in the conventions of 'comic heroism'.

Forse in nessun ambito come in quello degli studi classici si è fatta tanta fatica ad emanciparsi dalla supremazia del 'testo', a liberarsi dall'idea che il testo sia l'unica cosa da preservare, ricostruire, studiare.

Per quanto riguarda il dramma antico decisivo è stato il contributo di due correnti di studi che, pur poggiando su basi teoriche molto distanti, hanno portato a una profonda revisione del tradizionale approccio critico. All'inizio degli anni '70 il filone che trova in Vernant, Vidal-Naquet e Detienne i più noti rappresentanti¹ e che coniuga il metodo filologico con gli strumenti d'indagine elaborati in ambito antropologico di matrice strutturalista, porta in primo piano la necessità di ampliare lo sguardo e mostra come solo considerando la cultura e, nello specifico, il contesto in cui una determinata opera è stata prodotta e fruita, si possa capire appieno il testo che ci troviamo di fronte². Pressoché nello stesso periodo Oliver Taplin, partendo dalla

¹ Fondamentali da questo punto di vista le due opere *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Maspero, Paris, 1972) e *Mythe et tragédie duex* (Éditions de la Découverte, Paris, 1986), che costituiscono forse il prodotto più celebre di una corrente esegetica che trova le proprie radici nello strutturalismo e che, oltre ai nomi di J.-P. Vernant e P. Vidal-Naquet, può vantare anche personalità di spicco come N. Loraux, F. Dupont, S. Saïd, per restare in ambito francese, S. Goldhill, per spostarci in quello inglese, o C. Segal e F. Zeitlin, per toccare quello americano.

² Cfr. VERNANT, VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie deux*, cit., p. 8: «il s'agissait de comprendre à la fois les articulations des œuvres et leur rapport, leur dialogue avec les institutions politiques et sociales de leur temps. La quête du sens se faisait par un va-et-vient entre le dedans et le dehors, mais le domaine restait strictement délimité: celui du V^e siècle tragique». E poco dopo riguardo alla scelta di un metodo per così dire 'composito': «Si nous utilisons, pour comprendre la tragédie grecque un modèle que nous tentons, jour après jour, d'affiner, nous n'en faisons pas moins,



convinzione che fosse necessario di restituire alla tragedia greca la sua originale natura di *performance*³ e indicando il recupero della dimensione visiva dello spettacolo come primo passo verso l'interpretazione dell'opera⁴, cercava di ricostruire una grammatica della tecnica drammatica antica che gli permettesse di stabilire come doveva presentarsi sul palco «the dramatized visible event, with the unique significance its context gives it»⁵.

L'affermarsi (e spesso il contrapporsi⁶) di questi due filoni ha costretto gli studiosi a confrontarsi con le tematiche che essi trattavano: testi che fino ad allora erano stati letti come semplici oggetti letterari, venivano osservati sotto una nuova luce. Certamente, come sostiene David Wiles, spiegando le ragioni che lo hanno spinto a scrivere un'altra, ennesima, introduzione al teatro greco, i testi non sono cambiati, sono cambiate le domande che gli studiosi hanno iniziato a porsi⁷. Chiunque abbia voluto avvicinarsi alle tragedie e alle commedie greche e romane non ha più potuto guardarle unicamente con occhi da filologo, ma ha dovuto considerarle con uno sguardo da regista, non come più meri testi, ma come potenziali *script* di una *performance*.

autant que faire se peut, notre miel de toutes les fleurs, celles de la philologie classique aussi bien que celles de l'anthropologie» ivi p. 10.

³ O. TAPLIN, *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford University Press, New York, 1977, p. 12: «The fifth-century Attic tragedians composed to be performed at the dramatic festivals: for him his play was not the written libretto but the work in performance. Likewise for his audience a tragedy was the production which they saw and heard in the theatre, and not, as it is for us, a paper copy of the text. The plays must be interpreted accordingly. These basic assertions are probably acceptable to most scholars and readers of Greek tragedy today. Their validity, though not their critical consequences, have become widely accepted over the last decades. Yet these dogmas are not in the last resort provable. We are not really in a position to contradict with finality someone who flatly asserts the opposite – that the poet primarily wrote to be read. All the same, common sense and our meagre evidence both point in the other direction».

⁴ Il metodo di Taplin si articola in due momenti: dapprima lo studioso individua ed estrapola le indicazioni riguardanti l'allestimento scenico presenti all'interno del testo stesso delle commedie (le didascalie in senso moderno infatti sono molto rare e molte di esse non sono originali, cfr. O. TAPLIN, *The stagecraft of Aeschylus*, cit., p. 15); in seguito si interroga sulla loro funzione e sul significato che esse comunicano nel punto del dramma in cui si trovano. Cfr. O. TAPLIN, *Greek tragedy in action*, Methuen & Coltd, London, 1978, p. 4.

⁵ O. TAPLIN, *Greek tragedy in action*, cit., p. 4.

⁶ Sul rapporto tra i due approcci si veda O. TAPLIN, *Greek tragedy in action*, cit.; S. GOLDHILL, *Reading Greek Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986; D. WILES, *Reading Greek Performance*, in «Greece & Rome» 34, 1987, pp. 136-151; S. GOLDHILL, *Reading Greek Criticism*, in «Greece & Rome», 36, 1989, pp. 172-182.

⁷ D. WILES, *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, p. 1: «There has not been an avalanche of new discoveries, new hard information. The ancient world has not changed [...] How could it? Yet we have changed. Our assumptions are different, and our questions are different».



Per quanto riguarda la commedia romana il raggiungimento di una simile posizione critica è arrivato con quasi un decennio di ritardo, con l'opera di Niall W. Slater, *Plautus in performance: the theatre of the mind* (1985), in cui l'autore dichiara programmaticamente che il tipo di approccio che intende adottare per studiare il corpus plautino consisterà in una «critica della performance»⁸. I presupposti teorici sono chiaramente enunciati nell'introduzione: il momento teatrale è costituito dalla congiunzione di attori, pubblico e dramma; se dovesse venir meno una di queste componenti, non si avrebbe teatro⁹. In quest'ottica, dunque, è chiaro che la performance è importante tanto quanto la poesia¹⁰. Una concezione simile comporta delle difficoltà di ricostruzione: innanzi tutto, sarà necessario indagare il contesto socio-culturale in cui una commedia veniva messa in atto, ricordando però che «a play is not a festival or ritual; it is an autonomous artistic creation of a finite number of artists (playwrights and players) for a specific theatrical occasion»¹¹. Inoltre le ricostruzioni potranno far affidamento solamente sui testi delle commedie, data la scarsità di ritrovamenti archeologici e le lacunose testimonianze di teorici o grammatici¹². Bisognerà infine tenere conto anche della componente 'pubblico', del

⁸ Con questa affermazione Slater raccoglie esplicitamente l'eredità di Erich Segal, che per primo ha studiato le commedie romane nell'ottica di una critica della performance (cfr. E. SEGAL, *Roman laughter: the comedy of Plautus* Harvard University Press, Cambridge Mass., 1968); e allo stesso tempo prende le distanze da studiosi che avevano affrontato problemi relativi alle modalità di esecuzione delle commedie romane con un approccio per così dire 'tradizionale'. Il loro interesse, infatti, si era concentrato prevalentemente sugli aspetti materiali dell'organizzazione scenica, senza però indagare cosa di fatto avvenisse sulla scena. Tra i più importanti studi in merito ricordiamo B.-A. TALADOIRE, *Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain*, Ch. Dehan, Montpellier, 1951; G.E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton University Press, Princeton, 1952; W. BEARE, *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London, Methuen, 1955²; E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, Vallardi, Milano 1957; M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton University Press, Princeton, 1961²; B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro greco e teatro romano arcaico*, Universale Laterza, Roma-Bari, 1977; G. CHIARINI, *La recita: Plauto, la farsa, la festa*, Pàtron, Bologna, 1979.

⁹ N.W. SLATER, *Plautus in performance: the theatre of the mind*, Princeton University press, Princeton, 1985, p. 1: «Nothing is more elusive than the theatrical moment. It exists only in the fleeting conjunction of players, audience, and play, for without any one element of this triad the resultant experience is simply not theatre».

¹⁰ Cfr. ivi p. 4: «Performance criticism [...] begins with the simple proposition that a play is not a text but rather a total artistic event which exists only in a theatre during a performance. The actors and the audience are as much participants in the creation of this artistic event as is the author's text».

¹¹ Ivi p. 5.

¹² La principale fonte letteraria per questioni inerenti alla struttura dei teatri è il V libro del *De architectura* (5-7) di Vitruvio, in cui però si descrive solamente come si presentavano i teatri ai tempi dell'autore, cioè in età augustea. Poco aiuta l'archeologia visto che i teatri del periodo arcaico erano costruiti in legno, di essi dunque non rimane più traccia. Le uniche fonti utili sono quelle iconografiche: i vasi fliacici, la cui affidabilità, però, viene spesso messa in dubbio, e una serie di mosaici, raffiguranti scene tratte da commedie o da tragedie, risalenti al I secolo d.C., ma che sarebbero una copia di affreschi di epoca ellenistica. Anche riguardo a costumi e maschere di scena le informazioni sono poche ed



suo atteggiamento e della sua esperienza della tradizione teatrale greca di età ellenistica (che nel periodo immediatamente precedente era andata a sovrapporsi, e a fondersi, con due generi profondamente radicati a Roma: la farsa atellana e il mimo).

Consapevole di ciò, Slater fa un'analisi delle opere di Plauto mettendo in evidenza la loro strutturale dimensione performativa: infatti l'operazione del *vertere*, di cui esse sono frutto, deve essere intesa non come una meccanica traduzione, ma come la ri-teatralizzazione di un dramma straniero pensata in funzione di un pubblico autoctono¹³. Questo presupporrebbe una coscienza da parte dell'autore sia del teatro in quanto teatro, sia delle convenzioni specifiche che in esso agiscono. Inoltre, secondo Slater, la peculiarità (e la genialità) di Plauto consisterebbe nell'includere l'auto-consapevolezza teatrale delle convenzioni in un nuovo concetto di eroismo comico: alcuni personaggi sarebbero dotati di consapevolezza teatrale (*servi callidi* ma non solo) e questi, proprio in virtù di tale 'autocoscienza', sarebbero in grado di controllare gli altri personaggi della commedia¹⁴.

Il personaggio che senza dubbio rappresenta la più efficace incarnazione di questo modello è lo schiavo Pseudolo, protagonista della commedia omonima. Si tratta di una delle commedie più riuscite dal punto di vista drammatico, la cui trama presenta una complessa articolazione a tre nervature:

- l'inganno di Pseudolo per sottrarre la cortigiana Fenicio al lenone Ballione, il quale aveva quasi venduto la donna ad un soldato straniero;
- l'inganno di Pseudolo ai danni del padrone Simone per ottenere venti mine (prezzo imposto dal lenone a Fenicio);
- il danno subito dal soldato straniero, che si vede sfuggire sotto il naso sia la donna sia le quindici mine da lui anticipate.

incerte, spesso fornite da fonti non contemporanee. Sulla base di esse non è possibile nemmeno chiarire in maniera definitiva una questione basilare come quella dell'utilizzo della maschera; e di fatto si preferisce pensare che gli attori effettivamente la indossassero solo perché in questo modo si spiegano meglio alcuni problemi connessi con la messa in scena delle commedie.

¹³ Cfr. B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Bulzoni Editore, Roma, 2006², p. 59: «I modi che gli autori del teatro romano seguirono nel rielaborare i modelli greci non vanno giudicati con criteri puramente letterari, come se fossero opere di letterati a tavolino che scrivessero per un ristretto pubblico di persone colte ed erudite: il loro interesse era essenzialmente quello di soddisfare le esigenze del pubblico, un interesse prima di tutto teatrale e spettacolare, proprio di chi opera nel teatro e per il teatro».

¹⁴ Sempre secondo Slater tale abilità va di pari passo con la loro capacità di improvvisazione: questi personaggi non rimangono 'racchiusi' nei loro ruoli fissi, ma possono assumerne altri e piegare gli avversari ai loro schemi. Poiché l'improvvisazione fa parte degli elementi non-testuali del dramma, lo studio del dramma come *performance* porterà ad interessanti risultati anche sull'improvvisazione.



Il filone principale è quello costituito dall'inganno a Ballione, che viene realizzato in due tempi: prima Pseudolo stesso, facendosi passare per un servo del lenone, sottrae il contrassegno di riconoscimento al messo del soldato mandato a completare la vendita e a prendere Fenicio; poi Simia, un servo-aiutante, spacciandosi per il messo del soldato, presenta a Ballione il contrassegno, salda il pagamento della ragazza e la porta con sé da Calidoro, il padroncino di Pseudolo.

L'intreccio si risolve al v. 1245, quando Ballione si rende conto di essere caduto nella trappola che gli era stata tesa e si ritrova senza Fenicio, costretto a restituire il denaro al soldato e a pagare venti mine a Simone con il quale aveva scommesso che avrebbe avuto la meglio sulle astuzie di Pseudolo. Ci si aspetterebbe che la commedia finisca qui, eppure continua per quello che è stato convenzionalmente considerato un altro atto¹⁵. E se la scena finale (vv. 1285-1306), che ha come protagonisti Pseudolo e Simone, è legata – seppur per trame sottili – al resto della commedia¹⁶, qual è la funzione di quella che occupa i versi 1246-1284, in cui Pseudolo, ubriaco, non fa altro che cantare e danzare su accompagnamento musicale?

vv. 1246-1284

PSEVDOLVS Quid hoc? sicine hoc fit, pedes? statin an non?
an id voltis, ut me hinc iacentem aliquis tollat?
nam hercle si cecidero, vestrum erit flagitium.

¹⁵ Sappiamo di utilizzare il termine in modo improprio, infatti Questa (*Parerga Plautina, struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Quattroventi, Urbino, 1985, pp. 243-270) ha dimostrato che la divisione in atti generalmente attribuita all'opera del Pio (XVI secolo), sarebbe in realtà il risultato di almeno un cinquantennio di lavoro critico sul testo, provando così, in maniera definitiva, che i drammi erano stati concepiti per essere rappresentati tutti di seguito. Tuttavia il fatto che filologi così scrupolosi nello studio dei testi abbiano ritenuto questa sezione tanto compatta e a sé stante da poterla considerare un 'atto', ci sembra senza dubbio degno di nota: per questo motivo abbiamo voluto far riferimento al loro lavoro, seppur in maniera allusiva.

¹⁶ In questa scena Simone porta allo schiavo le venti mine che avevano scommesso, cercando però di convincerlo a fargli un piccolo sconto. Pseudolo, continuando a danzare e cantare, nel pieno rispetto dello spirito della festa promette che gli rimborserà una parte di denaro se anche lui si unirà senza rancori al banchetto. Come nella precedente monodia di Pseudolo, anche in quest'ultima parte a dominare sono il tono scherzoso e la danza che contribuiscono a definire le due sezioni come un tutt'uno. Lo schiavo infatti con l'arrivo del padrone non modifica il proprio comportamento e in preda all'ebbrezza continua a dar luogo ad una comicità di tipo farsesco, sorretta da una base metrica costituita da versi lirici (cfr. per es. v. 1295: *Quid tu, malum, in os igitur mi ebrius inructas?*, «E tu, maledizione! Perché mi rutti in faccia ubriaco come sei?»). Il riferimento all'intrigo ai danni di Simone, ovvero il legame con il resto della trama, non costituisce che una rapidissima parentesi (vv. 1313-1314), subito trasformata in strumento comico: infatti, dopo aver consegnato a malincuore il denaro, il vecchio si mette a supplicare lo schiavo perché non glielo tolga tutto. Sul tema del secondo intreccio della commedia si veda *infra* nota n. 22.



pergitin pergere? ah, serviendum mihi hodie est; magnum hoc vitium vino est pedes captat primum, luctator dolosust.	1250
profecto edepol ego nunc probe habeo madulsam: ita victu excurato, ita magnis munditiis <et> dis dignis, itaque in loco festivo sumus festive accepti.	1255
quid opust me multas agere ambages? Hoc est homini quam ob rem vitam amet, hic omnes voluptates, in hoc omnes venustates sunt: deis proximum esse arbitror.	1260
nam ubi amans complexust amantem, ubi ad labra labella adiungit, ubi alter alterum bilingui manifesto inter seprehendunt, ubi mammam mammicula opprimit aut, si lubet, corpora conduplicantur, manu candida cantharum dulciferum propinat amicissima amico: ibi iam neque esse alium alii odiosum nec molestum nec sermonibus morologis uti, unguenta atque odores, lemniscos, corollas dari dapsiles, non enim parce promi, victum ceterum ne quis me roget:	1265
hoc ego modo atque erus minor hunc diem sumpsimus prothyme, postquam opus meum omne ut volui perpetravi hostibus fugatis.	1269-1270
illos accubantis, potantis, amantis	1271
cum scortis reliqui, et meum scortum ibidem, suo cordi atque animo opsequentes. sed postquam exurrexi, orant med ut saltem.	1272a
ad hunc me modum intuli illis satis facete, nimis ex disciplina, quippe ego qui probe Ionica perdidici. sed palliolatim amictus	1274a
sic haec inCESSI ludibundus, plaudunt <et> 'parum' clamitant mi, ut revertar.	1275a
occepi denuo, hoc modo: nolui idem; amicae dabam me meae, ut me amaret: ubi circumvortor, cado:	1277a
id fuit naenia ludo.	1278a
itaque dum enitor, prox, iam paene inquinavi pallium. nimiae tum voluptati edepol fui ob casum. datur cantharus: bibi.	1280a
commuto ilico pallium, illud posivi; inde huc exii, crapulam dum amoverem.	



nunc ab ero ad erum meum maiorem venio foedus commemoratum.
aperite, aperite, heus, Simoni me adessee aliquis nuntiate¹⁷.

Si potrebbe ipotizzare che Plauto abbia tradotto qui un brano presente nell'originale greco: tuttavia, pur ignorando il modello (o i modelli) dello *Pseudolus*, possiamo ritenere questa parte autenticamente plautina. Pur dovendo attenuare la ricostruzione troppo libresca di Fraenkel, secondo cui i *cantica*, così caratteristici delle commedie romane, sarebbero stati un'innovazione di Livio Andronico e di Nevio, i quali li avrebbero introdotti nel genere della palliata sul modello delle monodie tragiche¹⁸, resta comunque vero che negli originali greci erano assenti parti cantate e che il metro utilizzato, il trimetro/senario giambico, prevedeva che gli attori parlassero. È verosimile, dunque, che Plauto, secondo una prassi già affermata, abbia inserito all'interno dell'originale la monodia in questione, in cui l'attore descrive cosa è successo durante il banchetto che gli spettatori non hanno potuto vedere. L'originalità

¹⁷ «Che roba è questa? È così che si fa? Piedi miei, state saldi o no? O volete che mi si raccolga qui da terra? Eh sì, per Ercole! Se cadrò sarà a vostra vergogna. E dagliela! Volete smetterla? Ah! Mi toccherà andare in bestia, oggi! Ecco il gran difetto del vino: comincia ad afferrarvi per i piedi; è un lottatore sleale. Certo che questa volta ho preso una bella sbornia, per Polluce! Ma quando si è trattati in un tal modo, con un vitto così prelibato, con raffinatezze degne degli dèi e con un monte di feste in un luogo in festa!... Occorre forse che io ricorra a tanti giri di parole? È questo che fa ama la vita a un uomo. Qui ci son tutti i piaceri, in questo consistono tutte le delizie. Penso che sia ciò che più ci avvicina agli dèi. Perché quando l'amante ha abbracciato la sua amante, quando ha unito le sue labbra alle sue labbrucce, quando si appiccicano l'uno all'altro confondendo le loro lingue, quando si stringe al seno un tenero seno, o, se vi piace, quando i corpi si fondono assieme... Ed ecco una candida mano offrirvi una coppa deliziosa per brindare ai vostri teneri amori... E nessuno lì che infastidisca l'altro, che lo opprime, che faccia discorsi stravaganti... Vederti offrire unguenti e profumi, nastri ghirlande a profusione; ché non si bada a spese... Quanto al resto del trattamento non mi si facciano domande. Ecco come io e il mio padroncino abbiamo speso allegramente questa giornata, dopo aver interamente compiuto la mia impresa, secondo i miei desideri, e una volta messi in fuga i nemici. Li ho lasciati a tavola, a tracannare, a fare all'amore con le ragazze, ho piantato là anche la mia ragazza, mentre loro se la godevano, se la spassavano... Ma appena alzato mi pregano di ballare mi produssi in un numero di questo genere, con sufficiente eleganza, proprio a regola d'arte, perché le danze ioniche le conosco a perfezione. Dunque, r avvolto nel mio mantello, feci qualche passo, così, scherzando. Applaudono «Ancora», si mettono a gridare, perché io ripeta la mia esibizione. Ricominciai da capo, in questo modo; volevo far qualcosa di diverso, mi abbandonavo alla mia amica, perché mi abbracciasse. Nel girarmi, cado. Questo fu il mortorio dello spettacolo. Mentre mi sforzavo di sollevarmi, prrr! Poco c'è mancato che m'insudiciassi il mantello. Allora li ho fatti divertire un mondo, per Polluce! Per compensarmi della caduta mi si porge una coppa; l'ho vuotata, ho cambiato immediatamente il mantello e ho messo giù l'altro. Poi sono uscito qua fuori a smaltire la sbornia. Ora passo dal padroncino al vecchio padrone, per ricordargli il patto. Aprite! Aprite! Ehi! Qualcuno di voi dica a Simone che sono qua». Questa e le altre traduzioni del testo dello *Pseudolus* sono tratte da Tito Maccio Plauto, *Pseudolus*, introduzione di C. Questa, traduzione di M. Scandola, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1983.

¹⁸ E. FRAENKEL, *Elementi plautini in Plauto*, La Nuova Italia, Firenze, 1960, pp. 307-353. Riguardo al problema del predominio del canto nelle commedie plautine, in rapporto alle forme spettacolari diffuse in età ellenistica, rimandiamo al saggio di GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico*, cit.



del brano consiste proprio nell'elemento spettacolare: infatti il teatro greco conosceva già un efficace e consolidato espediente drammaturgico per narrare il fuoricena, ovvero il racconto del messaggero. Ma ciò che viene proposto in questi versi non è una semplice narrazione, è una vera e propria messa in atto di quanto è accaduto.¹⁹

Si potrebbe anche pensare che questo ultimo 'atto' sia dettato dalle esigenze della trama. Ma, come abbiamo già detto, tutto si è risolto prima. Ciò risulta chiaro se si prende lo schema di trasferimento che, come ha dimostrato Bettini²⁰, sta alla base di tutte le commedie:

$$B_{(C)} \rightarrow A.$$

In questo schema B è il possessore di un certo bene, che è riluttante a concedere (svolge quindi la funzione di antagonista), C è l'oggetto di valore (in genere una donna o del denaro) ed A è chi desidera quel certo bene e tenta di impadronirsene.²¹

¹⁹ Ivi p. 348 n. 1: «Se c'è qualcosa che sia opera di Plauto, sono proprio queste frasi sui movimenti di danza relativi ai cantici [...], contenute come sono in scene cantate e formulate in maniera perfettamente simmetrica. Nella monodia di Pseudolo, proprio questa parte, che è tutta in funzione della mimica dello schiavo che canta, è sicuramente sovrapposta al brano originale, che conteneva la narrazione del banchetto fatta dal nunzio». Certo, una sicurezza come quella espressa da Fraenkel non ci è più concessa, tuttavia i suoi spunti di riflessione e le conclusioni cui giunge sono tutt'ora validi.

Inoltre, laddove nella Commedia Nuova Attica il motivo della festa viene trattato come parte integrante della vicenda, il risultato è ben diverso da quello ottenuto in questi versi. Si può fare riferimento alla scena di chiusura del *Dyskolos* di Menandro in cui due schiavi cercano di convincere il vecchio Cnemone a partecipare al banchetto organizzato da Sostrato per celebrare le nozze. L'accettazione di Cnemone a prendervi parte segna un'evoluzione nel carattere del vecchio, che prende coscienza dei limiti della propria condotta e decide di cambiare. A livello più generale, si può affermare che questa scena costituisce un punto fondamentale nel quadro filosofico-morale della commedia menandrea: infatti la 'festa' non ha il significato di abbandono ai piaceri e al divertimento lascivo, ma rappresenta la vittoria della socialità sull'ostinata solitudine e sulla misantropia. Siamo ben lontani dall'atmosfera del *kōmos*, dall'esuberanza dionisiaca che invece caratterizza il passo dello *Pseudolos*.

²⁰ M. BETTINI, *Verso un'antropologia dell'intreccio*, QuattroVenti, Urbino, 1991, pp. 11-76. Lo studioso, partendo dalla constatazione che i testi delle commedie plautine appaiono, nel loro insieme, ripetitivi, si interroga sul motivo che sta alla base di tale 'ripetitività'. Per rispondere a questa domanda procede a un esame sistematico delle trame delle commedie, da cui emerge che, alla base degli intrecci, è riconoscibile, pur con le debite varianti, sempre uno stesso schema: lo schema del 'trasferimento'. Il riferimento teorico è chiaramente lo schema attanziale elaborato da Greimas in *Semantica Strutturale* (1969), secondo cui i diversi ruoli ricoperti nei miti e nelle favole da una pressoché infinita serie di personaggi possono essere ridotti a sei categorie sintattiche oppositive (destinatore/destinatario, soggetto/oggetto, aiutante/oppositore). Tuttavia, distanziandosi da Greimas, Bettini non porta l'astrazione a un livello tale da dimenticare quale 'ruolo' svolgano i diversi attanti, riferendosi ad essi con pronomi o sostantivi generici. Questa scelta si rivela estremamente funzionale: nel corso dell'analisi, risulterà evidente che sarà proprio il 'ruolo' svolto di volta in volta dai singoli attanti a determinare le variazioni dello schema base e a dare vita a intrecci diversi.

²¹ La proiezione di questo schema su due semipiani opposti, orientati in base alla categoria antropologica vietato (-) / permesso (+), è praticamente in grado di dar conto dei vari intrecci plautini visti nelle loro linee elementari. Nello



Nel nostro caso, B è Ballione; C è Fenicio; A è costituito dal gruppo Calidoro (il destinatore/destinatario), Pseudolo (il soggetto) e i loro aiutanti.²² Ma se così stanno le cose, allora la commedia sarebbe potuta terminare al verso 1245, quando ormai Simia è riuscito a portare via con l'inganno la cortigiana al lenone, il gruppo dei 'vincitori' si è dedicato ai festeggiamenti e il lenone si è reso conto di essere stato beffato. Proprio a questo punto della vicenda, non a caso, si chiude un'altra famosissima commedia di Plauto, il *Miles gloriosus*.

Escluse queste due possibilità, per capire qual è il significato delle ultime scene, sarà necessario partire da un attento esame del brano, che ne metta in risalto le caratteristiche più salienti.

Innanzitutto si deve notare che, come abbiamo anticipato, si tratta di versi lirici, di cui Cesare Questa ha stabilito la scansione.²³ Sulla base della celebre (e dibattuta) testimonianza di Tito Livio²⁴, nei *cantica* l'aspetto mimetico-spettacolare

Pseudolus abbiamo il passaggio da un + (inteso come ciò che è socialmente accettato: Fenicio era legalmente e legittimamente nelle mani di Ballione) a un - (Calidoro non compra la giovane pagandola come previsto dagli accordi), che costituisce il tipo dell' 'inganno'.

²² A questa, che è la nervatura principale della commedia, se ne intreccia una seconda, strutturalmente identica, in cui la funzione di antagonista viene svolta da Simone, l'oggetto di valore sono le venti mine, mentre ancora una volta Calidoro e Pseudolo sono rispettivamente destinatario/destinatario e soggetto. Il punto di intersezione dei due filoni è costituito dalla figura di Simone, che in un caso funge da aiutante e nell'altro da antagonista (cfr. BETTINI *ivi*, pp. 21-23). Tuttavia, sebbene Pseudolo (vv. 504-521) abbia promesso di riuscire a sottrarre il denaro al vecchio padrone e abbia anche scommesso con lui sulla propria vittoria, nessuna beffa ai danni di quest'ultimo sarà mai progettata, né tantomeno realizzata. Questa (*Lettura dello Pseudolus*, in Tito Maccio Plauto, *Pseudolus*, cit., p. 79) ha spiegato una simile sbavatura nella struttura drammatica, sostenendo che il modello greco doveva contenere soltanto la scommessa tra schiavo e padrone e che Plauto «per aumentare il carattere 'eroico' di Pseudolo abbia inventato di suo, come spunto momentaneo, l'idea di una beffa anche al vecchio padrone, ma questa 'amplificazione' resta solo nelle vanterie verbali di Pseudolo, perché tutti gli eventi che si svolgono dal verso 592 in poi (entrata di Harpax) sono in realtà diretti solo a beffare il lenone». Lowe, invece, ritiene che tutta la nervatura relativa all'intrigo ai danni di Simone sia invenzione plautina e che da una parte l'ammissione di voler ingannare il padrone per sottrargli del denaro, dall'altra il vantarsi della propria astuzia, fanno parte di una strategia escogitata da Pseudolo per spingere il vecchio a scommettere con lui: in altre parole l'inganno consisterebbe proprio nella scommessa, cfr. J.C.B. LOWE, *Pseudolus 'introque' against Simo*, in «Maia», 51.1, 1999, p. 10. Secondo queste ipotesi, quindi, o l'inganno non viene attuato o viene realizzato nel momento stesso in cui Simone accetta la scommessa, cioè ai vv. 530-538: in ogni caso nei versi finali della commedia (vv. 1285-1306) la consegna del denaro costituisce soltanto la ratificazione della vittoria di Pseudolo, non un vero e proprio scioglimento: come abbiamo già detto, tutto è già risolto prima del v. 1246.

²³ C. QUESTA, *Titi Macci Plauti Cantica*, QuattroVenti, QuattroVenti, Urbino, 1995, pp. 350-359.

²⁴ Livio, *Ab urbe condita*, 7. 2. 8-10: *Livius post aliquot annis, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam serere, idem scilicet, id quod omnes tum erant, suorum carminum actor, dicitur, cum saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigente motu, quia nihil vocis usus inpediebat. inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta*, «alquanti anni dopo Livio, che per primo osò, prendendo le mosse dalle satire, elaborare un dramma a soggetto, e che fu anche naturalmente – ché allora tutti lo erano- attore delle sue composizioni, siccome gli si era arrochita la voce



doveva essere considerato preminente. Secondo Livio l'esecuzione poteva essere per così dire scomposta, in modo che ogni suo singolo aspetto (musica, danza, canto) potesse essere realizzato al meglio: un flautista presente sul palco eseguiva l'accompagnamento musicale²⁵, l'attore che interpretava il personaggio mimava o danzava, mentre il canto veniva affidato ad un altro attore. Pur risultando poco probabile un tale sistematico sdoppiamento scenico del personaggio, il nucleo informativo del passo resta valido: i cantici erano veri e propri pezzi di bravura che servivano a valorizzare le qualità artistiche dell'attore.

Inoltre, come era stato notato da Fraenkel prima e sottolineato da Petrone poi²⁶, questo pezzo si caratterizza per la centralità del corpo dell'attore rispetto ad ogni altro elemento scenico: Pseudolo danza e canta, ma anche il suo canto non è altro che una descrizione della danza che sta compiendo, o meglio improvvisando, davanti agli spettatori. L'elemento mimico è preponderante. «Il testo letterario, come si vede, non è indipendente alla parte dell'attore ma è costruito sopra la sua momentanea e mimica gestualità, che gli è legata da un nodo indissolubile: impossibile recitare questi versi senza compiere quei passi di danza»²⁷: e così proprio essi sono puntualmente richiamati dai deittici *ad hunc modum* (v.1274) e *hoc modo* (v. 1277a).

Procedendo poi ad un'analisi dei deittici personali, si può osservare che nei primi quattro versi del monologo di Pseudolo l'asse comunicativo è del tipo IO-TU, dove l'interlocutore dello schiavo è rappresentato dalla personificazione dei suoi stessi piedi, i quali ricevono in questo modo una preliminare *mise en évidence*. Nel resto del monologo, invece, cioè per altri 34 versi, compaiono unicamente deittici

per i troppi bis che gli erano stati richiesti, a quanto si dice, chiestane licenza, pose davanti al flautista un giovinetto perché cantasse, e recitò la sua parte con movimento assai più vivace, perché non era punto impedito dalla necessità d'impiegare la voce. Si cominciò quindi a cantare accompagnando i gesti degli istrioni, e alla voce di questi ultimi si lasciarono soltanto i dialoghi», traduzione di M. Scandola, in Tito Livio, *Storia di Roma dalla sua fondazione*, introduzione e note di C. Moreschini, trad. di M. Scandola, vol. 3, Biblioteca universale Rizzoli, Milano, 1982.

²⁵ Nella maggior parte dei casi il *tibicen* era in scena, seguiva gli attori nei loro spostamenti sul palco, ma era come se non ci fosse perché loro facevano finta di non vederlo. Tale ricostruzione è fatta sulla base di un passo di Cicerone (*Pro Murena* 26: *Transit idem iuris consultus tibicinis Latini modo*), che sarà poi ripreso e citato da Quintiliano (*Institutio oratoria* 7. 1. 51: *Transeat nunc idem ille qui <hoc> cogitavit, ut ait Cicero, tibicinis Latini modo ad disertum*). Anche Orazio nell'*Ars Poetica* (215: *tibicen traxitque vagus per pulpita vestem*) sembra alludere al fatto che il flautista si muova sul palco. Talvolta, però, egli poteva interagire con gli attori, come mostrano i vv. 713-725 dello *Stichus*. Più controversa, invece, la presenza e il ruolo di uno schiavo a cui sarebbe stata affidata l'esecuzione canora, mentre l'attore si sarebbe dedicato alla parte mimica.

²⁶ E. FRAENKEL, *Elementi plautini in Plauto*, cit., p. 348 n. 1: il già citato «proprio questa parte, che è tutta in funzione della mimica dello schiavo che canta [...]» e G. PETRONE, *Scene mimiche in Plauto*, in L. Benz, E. Stärk, G. Vogt-Spira, *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1995, pp. 176-177.

²⁷ G. PETRONE, *ivi*, p. 177.



personali di prima persona.²⁸ Dati questi presupposti, si pone il problema di stabilire quale tipo di comunicazione stia mettendo in atto Pseudolo o, in altri termini, capire a chi si stia rivolgendo. Non si tratta di un semplice monologo²⁹ ed è facile capire che le sue parole sono indirizzate al pubblico. Tuttavia, a differenza di quanto accade frequentemente nel corso della commedia³⁰, non c'è alcuna forma allocutiva di seconda persona rivolta, più o meno direttamente, agli spettatori e non si instaura nessun asse comunicativo diretto ed extra-scenico. Tutto rimane all'interno dello spettacolo e tutto si concentra sull'attore che è sul palco, il quale sembra stare ben attento a non creare un esplicito polo comunicativo alternativo a se stesso. Il protagonista assoluto dei vari livelli teatrali (danza, canto, racconto) è sempre Pseudolo, che così catalizza su di sé, in maniera irresistibile, l'attenzione del pubblico.

Queste osservazioni ci permettono di affermare che tutta la scena è un'autoesaltazione non solo del personaggio, ma anche (e soprattutto) della sua maschera. Si deve inoltre considerare che, sebbene a livello drammatico la grandezza di Pseudolo sia fuori discussione, in quanto tra i personaggi plautini è quello che più spiccatamente si colloca in una dimensione metateatrale, presentandosi come un doppio dell'autore³¹, tuttavia a livello spettacolare la sua figura risulta finora un po' sbiadita. Infatti, durante il corso dell'opera non ha avuto occasione di cimentarsi in un pezzo di bravura, e il *canticum* più spettacolare della commedia (e possiamo dire di tutta la produzione plautina) è stato eseguito dal suo rivale, il lenone Ballione (vv. 133-193). È naturale che il pubblico si aspetti qualcosa di più da lui. Non si può accontentare del travestimento nel servo del lenone, grazie al quale ha sottratto ad Arpace il contrassegno del soldato: si tratta di una beffa secondaria, seppur cruciale nella realizzazione della trappola a Ballione, facile da mettere in atto e neanche completamente riuscita (dato che l'impresa di portare via anche le cinque mine che il

²⁸ Viene utilizzato sempre IO, tranne in due casi in cui viene impiegato NOI (*sumus accepti* v. 1254, *sumpsimus*, v. 1268). Anche quando Pseudolo parla di Calidoro, lo fa riferendosi a lui alla terza persona.

²⁹ Se si prende la definizione di P. PAVIS (*Dizionario del teatro*, Zanichelli, Bologna, 1998, s.v. monologo), intendendo con monologo «un discorso che il personaggio fa a se stesso», ci si accorge che nel caso della monodia di Pseudolo abbiamo a che fare con qualcosa di diverso: infatti le parole dello schiavo non possono essere considerate né «un'esposizione [...] di avvenimenti passati o che non possano essere presentati direttamente sulla scena», né «un momento di emozione incontenibile» durante il quale un personaggio si lascia andare a confidenze, e neanche una riflessione preliminare a una decisione.

³⁰ Cfr. vv. 562-573b; vv. 574-593/594; vv. 1234-1235; vv. 1330-1335.

³¹ Cfr. vv. 401-405, inoltre è lui a inventare la beffa, predisponendo tutto affinché sia messa in atto, ma senza recitarla personalmente.



messo aveva con sé è fallita). Inoltre non può accettare neppure che sia Simia, un ignoto per quanto abilissimo aiutante, a portare avanti l'inganno ai danni del lenone, presentandosi a tutti gli effetti come il *servus callidus* della commedia³².

In quello che è stato giustamente definito un teatro a «destinatario soverchiante»³³, il sistema di attese del pubblico non deve essere sottovalutato e soprattutto non deve essere deluso: il rischio è il fiasco della commedia stessa. La soluzione all'*impasse* ('restituire' il ruolo di protagonista a Pseudolo quando ormai l'intreccio della commedia è concluso) viene trovata a livello di *performance*, puntando tutto sull'elemento spettacolare: con la sua entrata in scena acrobatica, con il suo numero di improvvisazione mimica e con il ricorso ad espedienti tipicamente farseschi (come l'espressione onomatopeica *prox* v. 1279, riproduzione burlesca del *crepitus ventris*³⁴), Pseudolo riprende a pieno il titolo di indiscusso protagonista, che era stato minacciato da Ballione prima e da Simia poi. Dunque proprio quegli elementi legati alla *performance*, che spesso nelle discussioni della critica rimangono in secondo piano, risultano di primaria importanza nell'economia della commedia.

Essi non solo sono alla base della comicità leggera tipica del *kōmos*, ma possono svolgere una funzione importante anche a livello di struttura drammatica.

Nello *Pseudolus*, per esempio, la soddisfazione delle aspettative del pubblico (specchio di un'adeguata realizzazione della codificazione teatrale) viene raggiunta

³² Simia svolge le funzioni che normalmente sarebbero spettate allo schiavo principale della commedia e di fatto, per molti aspetti, si presenta come il doppio di Pseudolo: è scaltro e capace di tirarsi fuori dalle situazioni più critiche e lo stesso Pseudolo ha timore di lui, tanta è la sua astuzia (cfr. vv. 1019-1020: *nimisque ego illum hominem metuo et formido male, / ne malus item erga me sit ut erga illum fuit*, «Quell'uomo mi spaventa davvero; ho una maledetta paura che egli usi con me quella stessa malizia che ha usato con quell'altro»). Questo slittamento di funzioni drammatiche è facilmente spiegabile: se Pseudolo va a ricoprire il ruolo dell'autore, servirà qualcun altro che svolga quello dello schiavo.

³³ M. BETTINI, *Verso un'antropologia dell'intreccio*, cit., p. 13: «Il fatto è che in testi come questi di Plauto il sistema delle attese, rappresentato dal pubblico, appare chiaro e fissato una volta per tutte: e il poeta compone cercando il più possibile di rispettarlo, senza introdurre innovazioni tali da non poter essere immediatamente recepite e sistematizzate, in termini di *langue*, dal suo pubblico. Si tratta insomma di testi a destinatario soverchiante, testi che hanno pur sempre qualcosa di simile alla così detta 'creazione collettiva' o popolare: nel senso ovviamente che il gruppo cui essi si rivolgono, con le sue attese da non frustrare e le sue censure inappellabili, svolge un ruolo non indifferente nella creazione letteraria». In quest'ottica, gli spettatori erano coinvolti a livello profondo nella produzione teatrale, determinando le strutture elementari degli intrecci e assumendo così uno statuto che per certi aspetti ricorda quello dell'autore.

³⁴ Cfr. HOFMANN, *La lingua d'uso latina*, introd. e traduz. a cura di L. Ricottilli, Pàtron, Bologna, 2003³, pp. 107-108. Il v. 1279 dello *Pseudolus* viene preso come esempio per mostrare come l'inserzione di elementi internazionali onomatopeici abbia l'effetto di sostenere l'intonazione affettiva della frase, andando così a coadiuvare l'azione della mimica e dei gesti.



attraverso l'interazione tra livello drammatico-strutturale e livello spettacolare. La loro fusione è talmente perfetta che, riguardo a scene come quelle esaminate, risulta difficile dire che appartengono esclusivamente a uno solo dei due ambiti senza partecipare in qualche misura anche dell'altro.

Solamente dopo questo numero di bravura si può avere la certezza che il pubblico sia soddisfatto: riprendendo le parole di Olimpione nella *Casina*, si può affermare che questa sezione finale è il *pretium* della commedia, il premio per gli spettatori che hanno avuto la pazienza di seguire lo spettacolo fino all'ultimo³⁵. Solo adesso, infatti, l'attore-Pseudolo chiede loro di *plaudere* (vv. 1328-1335):

PS. Quid nunc? numquid iratus es aut mihi aut filio propter has res, Simo?

SIM. Nil profecto. PS. I hac.

SIM. Te sequor. quin vocas spectatores simul?

PS. Hercle me isti hau solent

vocare, neque ergo ego istos;

verum si voltis adplaudere atque adprobare.

hunc gregem et fabulam,

in crastinum vos vocabo³⁶.

³⁵ Cfr. PLAUTO, *Cas.* 879-880: *Operam date, dum mea facta itero: est operae pretium auribus accipere / ita ridicula auditu iteratu ea sunt, quae ego intus turbaui*, «fate attenzione: vi voglio fare il resoconto della mia avventura. Val la pena di aprir le orecchie. È davvero spassoso ascoltare e raccontarlo scompiglio che io ho proccato là dentro», trad. di M. Scandola (cfr. Plauto *Casina*, introd. di C. Questa, trad. di M. Scandola, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1988). Questa battuta viene pronunciata per attirare l'attenzione degli spettatori prima dell'inizio della scena più esilarante della commedia. L'utilizzo dell'espressione *operae pretium*, che l'*Oxford Latin Dictionary* traduce con «something that repays one's trouble, something worth while», non costituisce solamente un allusivo prestito dal linguaggio forense, ma serve anche a presentare il racconto che sta per essere fatto come una vera e propria ricompensa. La sfera semantica su cui posa la battuta è quella della contrattazione (il *pretium* infatti sarebbe «il prezzo fissato con accordo comune», cfr. E. BENVENISTE, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, vol. 1, Einaudi, Torino, 1976, p. 105): in cambio dell'attenzione Olimpione offre *facta ridicula*. Nel nostro caso il clou della commedia è costituito dalla danza di Pseudolo: pur mancando una formula che la definisca *operae pretium* non c'è dubbio che anche questa scena costituisca il premio che gli spettatori attendono.

³⁶ «PS. Ebbene sei ancora in collera con me e con tuo figlio per ciò che è accaduto, Simone? SIM. Neanche per sogno! PS. Vieni per di qua. SIM. Ti seguo. Perché non inviti anche gli spettatori? PS. Per Ercole non usano invitare me, né io uso invitare loro. Ma se vi degnate di applaudire e di dare la vostra approvazione a questa compagnia e alla commedia, vi inviterò per domani».