

I rapporti con i modelli greci

Plauto, come sappiamo, traduce, o meglio adatta, riprende, rielabora commedie greche che noi non possediamo nel testo originale. Da sempre, quindi, la critica plautina si esercitò ed affaticò sul problema dei rapporti con i modelli, cercando di ricostruire i testi perduti che Plauto utilizzò e di valutare in quale misura egli sia stato fedele agli originali e quanto invece abbia innovato, modificato e ricreato liberamente.

Gli autori da cui Plauto ha attinto sono i principali rappresentanti della commedia nuova greca: Menandro, Filemone, Difilo. Il poeta li cita in alcuni prologhi ed usa, per indicare il suo rapporto con essi, l'espressione *vortere barbare*, "volgere dal greco in latino" (assumendo il punto di vista dei Greci, per i quali "barbaro" equivaleva a "non greco" e dunque il latino era una lingua "barbara", straniera).

In realtà non si trattava di semplici traduzioni. È vero che Plauto si è mantenuto fedele agli originali conservandone l'ambientazione greca (tutte le sue commedie si svolgono ad Atene o in altre città del mondo ellenistico): essa gli offriva, tra l'altro, il vantaggio di poter attribuire comportamenti spesso moralmente discutibili o deplorabili ai Greci e non ai Romani. Possiamo anche ragionevolmente pensare che egli abbia mantenuto le linee essenziali delle trame e che abbia reso in latino molte scene, o parti di scene, seguendo da vicino il testo dei modelli. Libera rielaborazione. Ma con altrettanta sicurezza possiamo affermare che non si è fatto scrupolo di apportare modifiche, anche notevoli, ogni volta che gli è sembrato necessario od opportuno per raggiungere con maggior efficacia lo scopo di divertire il suo pubblico, le cui esigenze e le cui attese erano sotto molti aspetti diverse da quelle del pubblico greco.

Innanzitutto sappiamo che Plauto (come già Nevio prima di lui e poi Ennio e Terenzio) fece uso della "contaminazione": termine tecnico moderno ricavato dai prologhi di Terenzio (dove compare il verbo "contaminare") che indica l'inserzione in una commedia, derivata da un determinato originale greco, di una o più scene, talora anche di uno o più personaggi, tratti da un'altra commedia, anch'essa greca. La contaminazione implicava evidentemente un trattamento piuttosto libero dei modelli, la cui struttura compositiva risultava di certo più o meno profondamente mutata.

Un altro importante elemento che differenzia notevolmente le commedie plautine dalla commedia nuova è lo spazio molto più ampio dato al canto e alla musica: mentre nei testi menandrei conservati le parti scritte in metri che comportavano l'accompagnamento musicale sono scarsissime, in Plauto circa i due terzi del numero complessivo dei versi prevedeva l'esecuzione al suono del flauto. Ciò significa che molte parti che nei modelli corrispondevano a semplici dialoghi (o monologhi), senza musica, furono riscritte da Plauto in metri diversi, in forma di veri e propri pezzi cantati (cantica).

L'analisi accurata dei testi ha portato inoltre gli studiosi ad individuare una tipicamente plautina serie di procedimenti ricorrenti che appaiono tipicamente ed originalmente plautini. Ricordiamo innanzitutto i frequenti riferimenti ad usi e costumi romani, con voluti effetti di "spaesamento": i personaggi, che nella finzione scenica sono greci, citano edili, dittatori e pretori, alludono a leggi, istituzioni e costumi romani, menzionano tranquillamente il Campidoglio e altri luoghi di Roma, accennano a Preneste come se fosse nei dintorni di Atene, ecc. Troviamo inoltre numerosissime battute di Spirito basate su giochi di parole che non hanno corrispondenti in greco.

Non mancano neppure veri e propri interventi sulla struttura drammatica, con ampliamenti motivati dall'inserzione di motivi comici particolarmente cari a Plauto, e che infatti ritornano puntualmente in commedie tratte da autori diversi. Si rileva in particolare la tendenza a dare spazio a momenti di puro divertimento e gioco, mirando più all'efficacia comica (*vis comica*) che alla funzionalità drammatica. Scarso interesse rispetto a Menandro (il principale esponente della commedia nuova, che fu per la coerenza più volte modello del poeta latino), notiamo un interesse e una cura molto minori e la verosimiglianza per la coerenza e l'organicità, della trama. A differenza del commediografo greco, Plauto è disposto a sacrificare alla comicità immediata della singola scena sia gli equilibri della struttura compositiva sia le esigenze della logica e della verosimiglianza: la singola scena è trattata in certi casi quasi come un'entità a sè stante, come uno "sketch" da rivista, con aggiunte farsesche finì a se stesse (per esempio filze d'ingiurie, scambi di minacce e di smargiassate, scene clownesche con improperi e bastonature).

Il ricorso a questi motivi di comicità bassa e buffonesca era certamente una concessione ai gusti del vasto pubblico, andava incontro alle preferenze degli spettatori meno colti e raffinati e si ricollegava alla tradizione delle forme italiche di teatro popolare, come l'atellana, improntate a una comicità farsesca e grossolana.

Per quanto riguarda i personaggi, non vi è nel poeta latino la tendenza, propria di Menandro, a sfumare la psicologia per renderla più verosimile; al contrario Plauto accentua i tratti caricaturali dei "tipi" della commedia nuova, per sfruttarne fino in fondo le potenzialità comiche. Abbiamo già parlato dei servi, del soldato, del lenone. Non meno ridicoli risultano altri personaggi, come le mogli dei senes, bisbetiche, brontolone, intrattabili, o i parassiti, ossessivamente affamati e voraci, o i cuochi, invariabilmente prepotenti e vanagloriosi. Quanto ai giovani innamorati, sono languidi e sospirosi fino al ridicolo, e si esprimono secondo i moduli stilistici della poesia erotica apertamente parodiati dal poeta.

Ma l'apporto più originale di Plauto rispetto ai modelli è costituito dallo stile.

Pur attingendo come Menandro al linguaggio parlato - in accordo con la teoria greca della commedia come "imitazione della vita quotidiana" - egli non mira come il poeta greco (e come poi farà Terenzio) alla verosimiglianza realistica, alla riproduzione, stilizzata ma fedele, dei modi colloquiali correnti, ma crea uno stile straordinariamente artefatto (in senso etimologico), ricchissimo di figure retoriche e di "effetti speciali" degni di un vero e proprio "virtuoso della lingua". Il *sermo familiaris* costituisce beninteso il punto di partenza, il serbatoio a cui il poeta attinge; esso viene riprodotto molto liberamente, con le sue ridondanze, con l'espressività dei diminutivi e delle locuzioni idiomatiche, con la ricchezza lussureggiante del lessico (che accoglie numerosi grecismi, entrati nell'uso parlato, ma anche molti neologismi, coniati a fini comici), con una morfologia e una sintassi ancora fluide e multiformi (anteriori a quel processo di normalizzazione che avrebbe successivamente regolarizzato ma anche impoverito il latino letterario); ma esso viene anche investito e trasformato profondamente dalla potente creatività del poeta, deformato ad arte, caricato, accentuato ed enfaticizzato nei suoi tratti espressivi più energici e vigorosi: ne risulta uno stile vario, mosso, brillantissimo, frutto di una fantasia che non arretra di fronte alle innovazioni più audaci, alle invenzioni più bizzarre, alle trovate più paradossali, fino all'assurdo e al surreale.

Il teatro come gioco

Uno degli aspetti più tipici del teatro plautino è la tendenza a sottolineare, il carattere fittizio per trarne effetti comici, il carattere fittizio e ludico dell'evento teatrale. Lungi dall'eventuale dal proporsi come obiettivo l'immedesimazione del pubblico nell'azione drammatica - cioè l'impressione di entrare in un mondo diverso, chiuso in se stesso, in cui lo spettatore si oblia divenendo preda di quella che siamo soliti chiamare "illusione scenica" - Plauto ama svelare esplicitamente e quasi smascherare la finzione teatrale in quanto tale, come per richiamare gli spettatori alla consapevolezza di star partecipando insieme all'autore, gioiosamente complici, ad un gioco che li diverte entrambi. Rottura

Si vedano per esempio gli inviti rivolti scherzosamente al pubblico ad intervenire nell'azione drammatica, come nel celebre monologo dell'*Aulularia* in cui Euclione implora gli spettatori perché lo aiutino a ritrovare la pentola del suo tesoro (vv. 715ss.); o nella *Cistellaria*, dove una serva che ha perduto una cesta si rivolge al pubblico così:

"Miei signori, cari spettatori, avvertitemi se qualcuno ha visto chi l'ha portata via, chi l'ha presa: se è andato da questa parte o da quest'altra. Ma che stupida sono a interrogare ed importunare questi qui, che sono sempre contenti quando vedono soffrire una donna!" (vv. 678-681)"

Una forma di rottura dell'illusione scenica molto sfruttata da Plauto è costituita dai procedimenti riconducibili al cosiddetto "meta teatro", cioè al "teatro nel teatro", al teatro che rappresenta se stesso o parla di se stesso. Nel finale della *Casina*, al marito, che le chiede di perdonarlo, la moglie risponde:

"Farò come vuoi. Sai perché ti concedo il perdono accontentandoti senza tante storie? Per non allungare ancora di più questa commedia che è già lunga." (vv. 1004-1006)

Nel *Mercator* un personaggio, sollecitando il suo interlocutore a raccontare ciò che sa senza troppi indugi, gli domanda:

“Hai paura di svegliare gli spettatori che si sono addormentati?” (v. 160).

Altrove il pubblico viene messo a parte dei segreti e dei trucchi del retroscena, come quando, nel *Poenulus*, un personaggio spiega agli spettatori che i trecento filippi contenuti in una borsa non sono vere monete d'oro, ma “oro da commedia”, cioè lupini (semi che venivano utilizzati anche come foraggio):

“Questo qui veramente, o spettatori, è oro da commedia; in Italia quest'oro qui lo fanno macerare e ei ingrassano i buoi; ma per rappresentare questa scena sono filippi: faremo finta che lo siano.” (vv. 597-599)

Si ride dei *topoi*. In altri casi si ride del carattere stereotipato e ripetitivo dei luoghi comuni della commedia della commedia, come per esempio gli insulti al lenone: nello *Pseudolus* Ballione così risponde a chi gli chiede che cosa gli abbia detto un altro personaggio:

“Sciocchezze da teatro, le solite cose che si dicono nelle commedie al lenone; le sanno anche i bambini: mi ha dato del malvagio, dello scellerato, dello spergiuro.” (vv. 1081-1083)

Altro procedimento di rottura dell'illusione scenica molto frequente è l'inserzione, o intrusione (a cui abbiamo già accennato) di riferimenti romani in commedie di ambientazione greca. Il caso più clamoroso è costituito da un passo del *Curculio*, in cui il protagonista si scaglia contro i Greci fannulloni, ubriaconi e profittatori (vv. - 288ss.): questo attacco, pieno di disprezzo e di scherno, suona incredibile in bocca ad un personaggio greco (che per giunta è un parassita); esso riflette i pregiudizi diffusi a Roma contro i Greci immigrati: quei pregiudizi e quell'ostilità a cui dava espressione, sul piano politico, la parte tradizionalista capeggiata da Catone, fiero avversario della ellenizzazione della cultura romana. Plauto conia perfino vocaboli come *congraccari* (scialacquare) e *pergraccari* (gozzovigliare, darsi a vita dissoluta), per esprimere la sua disapprovazione per la condotta immorale attribuita ai Greci. Ma Plauto non sarebbe tuttavia un errore identificare senz'altro le sue posizioni con quelle un catoniano; così come sarebbe un errore ancora più grave considerarlo, all'opposto, il convinto assertore (come qualcuno l'ha presentato) delle nuove esigenze di quei Romani che aspiravano ad usare, grazie anche all'accresciuto benessere economico, dagli angusti limiti del *mos maiorum*, per adottare uno stile di vita, come quello greco, più libero, più aperto e spregiudicato. Si possono trovare nel testo plautino innumerevoli spunti a sostegno sia dell'una sia dell'altra tesi, ma proprio questo dimostra che l'atteggiamento del poeta non è univoco.

Non si tratta soltanto dell'ambiguità intrinseca all'opera drammatica, in cui l'autore non parla mai direttamente in prima persona, ma sempre per bocca dei suoi personaggi. Nel caso di Menandro o di Terenzio non sussistono difficoltà di questo tipo: il lettore e lo spettatore capiscono benissimo da che parte sta il poeta, quali fra i suoi personaggi esprimono le sue posizioni. Il fatto che, a differenza di Menandro e di Terenzio, Plauto non ha da comunicare un messaggio preciso, di tipo morale o politico, non intende ammaestrare il suo pubblico, non pretende di dimostrarci qualcosa; vuole semplicemente rallegrarlo, divertirlo.

A questo scopo si fa di volta in volta portavoce di posizioni, opinioni, giudizi diversi e anche contrastanti, spesso espressi, per di più, in modo scherzoso o caricaturale, per cui egli sembra deriderli e negarli nel momento stesso in cui li propone, coerentemente con la scelta di fondo di non precludersi mai alcuna occasione di divertimento e di gioco.

Così sarebbe errato interpretare l'insistenza e il compiacimento con cui Plauto mette in rilievo lo scontro dei figli con i padri e soprattutto la vittoria dei servi sui padroni come la manifestazione di un atteggiamento critico o polemico nei confronti dei rapporti familiari e sociali vigenti. Essi rientrano invece in un aspetto caratteristico della commedia in generale e del comico plautino in particolare: la tendenza al rovesciamento burlesco della realtà. In una specie di mondo alla rovescia, in cui i sogni più audaci si possono avverare e le gerarchie di potere si possono capovolgere, quelli che erano i reali rapporti di forze all'interno della famiglia appaiono ribaltati: i giovani soddisfano i loro desideri in barba all'autorità paterna, gli schiavi umiliano i padroni, le mogli lo schiavo trionfa spadroneggiando sui mariti. In particolare la situazione ricorrente del servo che nel mondo presenta se stesso come un generale impegnato in scontri vittoriosi con il proprio padrone, su cui celebra grandiosi trionfi (in Plauto sono frequentissime le del gioco comico similitudini e le metafore militari), è un tipico e clamoroso esempio di rovesciamento comico: lo schiavo, che occupa l'ultimo posto nella scala sociale, balza inopinatamente al gradino più alto, autoidentificandosi con il supremo condottiero insignito dell'onore del trionfo.

Ma ciò può avvenire solo grazie alla magia della finzione teatrale, in un contesto dichiaratamente ludico e scherzoso, senza che sia messa seriamente in discussione la normalità dei rapporti familiari e sociali, ristabilita, anzi, e

riafferma nella riconciliazione finale, dopo la temporanea, illusoria, giocosa sospensione propria dell'evento comico. Gli straordinari e ben poco verosimili successi degli schiavi non si caricano d'implicazioni politiche, non sono la protesta degli umili contro i potenti, ma costituiscono l'affermazione strepitosa e paradossale di una vitalità esplosiva, che nella commedia, il genere in cui istituzionalmente il principio di piacere prevale sul principio di realtà, può dispiegarsi senza impedimenti e celebrare festosamente i suoi immaginari ed effimeri trionfi.

Letteratura Latina, storia e testi, Giovanna Garbarino, Paravia, 1995, pp. 37-41.