



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FOGGIA

DIPARTIMENTO DI TRADIZIONE E FORTUNA DELL'ANTICO

**DOTTORATO DI RICERCA IN:
SCIENZE DELL'ANTICHITÀ CLASSICA E CRISTIANA ANTICA
TARDOANTICO E MEDIEVALE: STORIA DELLA TRADIZIONE E
DELLA RICEZIONE**

CICLO: XXIV

DAL MILES GLORIOSUS AL VANTONE DI PASOLINI

TESI PRESENTATA DA: ROSA CIOLELLA

TUTORS: PROF. GIOVANNI CIPRIANI

COORDINATORE DEL DOTTORATO:
PROF. MARCELLO MARIN

ANNI ACCADEMICI

2009-2013

Sommario

INTRODUZIONE.....	3
CAP.1 LA FORTUNA DEL <i>MILES</i>	4
1.1 La vita di Plauto secondo le notizie degli antichi e dei moderni	4
1.2 Dai Greci a Plauto	7
1.3 La commedia plautina	13
1.4 Il problema della maschera	21
1.5 Dall'acrostico alla <i>fabula</i>	26
1.6 La maschera del <i>Miles Gloriosus</i>	30
1.7 Guerriero ridicolo o <i>Miles Gloriosus</i> ? Un <i>excursus</i> dalle origini al 1600.....	38
CAP. 2 LA <i>CONTAMINATIO</i> : DA TERENCE A CORNEILLE	46
2.1 Elementi plautini in Terenzio	46
2.1 <i>L'Illusion Comique</i> di Pierre Corneille	48
2.2. Il barocco, la magia e l'illusione	51
2.3 I personaggi del <i>Miles Gloriosus</i> rivivono con Corneille.....	57
2.4 Tra illusione e verità: il teatro nel teatro	59
CAP. 3 DAL <i>MILES GLORIOSUS</i> AL 'VANTONE'	61
3.1 Il tradurre pasoliniano	61
3.2 Pasolini e la traduzione: <i>Il Vantone</i>	66
3.3 <i>Il Vantone</i> e l'umorismo contro l' <i>esprit de sérieux</i> del teatro borghese.....	85
3.4 Plauto come fonte di Pier Paolo Pasolini	91
3.5 Le fonti della traduzione e le novità introdotte da Pasolini.	95
3.6 Da <i>gloriosus</i> a 'vantone': il <i>miles</i> pasoliniano.	104
3.7 I nomi dei personaggi: Pasolini copia Plauto	108
3.8 La <i>fabula</i> del <i>Vantone</i>	113
3.9 Lo stile nel <i>Vantone</i> : un esperimento linguistico	126
CONCLUSIONI.....	133
BIBLIOGRAFIA	137

INTRODUZIONE

Il presente lavoro vuole proporre nuovi spunti d'indagine e di approfondimento sulla ricezione di opere classiche nella letteratura moderna: partendo, in particolare, dal motivo del *miles gloriosus* se ne inquadreranno gli esiti ne *L'Illusion Comique* di Pierre Corneille e nella traduzione (*Il Vantone*) di Pier Paolo Pasolini. Plauto si dimostrò un maestro del teatro per il brio straordinario che non teme neppure la trivialità e per il grande senso dell'osservazione delle tipologie umane.

Caratteristiche, queste, che il drammaturgo antico arricchì frequentando i mercati, gli schiavi, i soldati, le prostitute che gli ispirarono gran parte delle commedie. Egli fu maestro del riso, se ne servì in maniera battente, usando i mezzi propri del teatro. Fu abile nell'annodare intrecci e nel dipingere, in modo preciso, i personaggi portati in scena. Ebbene, a distanza di molti secoli, quello de *Il Vantone* pasoliniano non fu certo un mero esercizio intellettuale, ma va ascritto al tentativo di far rinascere il genere drammatico dopo la crisi del dramma borghese. Lungo le pagine di questo studio ci renderemo conto di quanto Pasolini abbia creduto nel suo lavoro di traduzione, condotto con un atteggiamento di grande rispetto verso il drammaturgo antico. Pasolini si confronta con l'autore classico e recupera tutti gli elementi della sua commedia, dalla *fabula*, incentrata sulla beffa, all'assetto linguistico, nonostante il traduttore ambienta le storie del suo *Miles* nella Roma delle borgate: alla nobiltà del latino plautino corrispondono, così, il martelliano (il verso del grande teatro del Settecento di cui avvalersi per la rinascita del dramma borghese) e il romanesco, linguaggio 'vero' in uno scenario antico.

CAP.1 LA FORTUNA DEL *MILES*

1.1 La vita di Plauto secondo le notizie degli antichi e dei moderni

I dati che gli antichi stessi ci hanno tramandato circa la vita di Plauto¹ sono pochi e altrettanto poco attendibili. Ma due informazioni in sé attendibili e confortate da altre notizie ci sono offerte da Cicerone. La prima² fa risalire la morte di Plauto al consolato di Publio Claudio e di Lucio Porcio, quando era censore Catone il Vecchio, e cioè al 184 a. C. La seconda³ dice che Plauto, durante la vecchiaia (*senectus*) «si diletta» (*gaudebat*) nel comporre lo *Pseudolus* e il *Truculentus*.

La *senectus* iniziava per i Romani a sessant'anni e poiché il frustolo di didascalia⁴ che il palinsesto Ambrosiano⁵ premette allo *Pseudolus* fissa la prima rappresentazione di questa commedia al 191 a. C., se ne conclude ragionevolmente che, dovendo aver già compiuto i sessant'anni quando lo *Pseudolus* andò in scena, Plauto sia nato tra il 255 e il 251 a. C. Pare, inoltre, sicuro, a confermare l'informazione ciceroniana del *Brutus*, che nel 186 a. C., o poco dopo, il Sarsinate fosse ancora in vita: il v. 980 della *Casina* sembra chiaramente alludere alla repressione del cosiddetto “scandalo dei baccanali”, avvenuta in quell'anno.

Un'altra notizia attendibile è rintracciabile in Aulo Gellio, secondo cui Plauto sarebbe fiorito assieme a Catone il Vecchio, questi come uomo politico e oratore, quello come autore di teatro: tutti e due sul finire della seconda guerra Punica.

Come luogo di nascita, san Gerolamo⁶ e altri individuano Sarsina, un centro assai importante già in età preromana e più ancora in età romana,

¹ Punto di partenza di queste pagine è QUESTA 1980, 5-13 e 26-46.

² *Brut.* 15, 60.

³ *Cato mai.* 14, 50.

collocato in un punto di attraversamento della dorsale appenninica. Anticamente la zona faceva parte dell'Umbria, molto più estesa della regione attuale, mentre oggi la città di Sarsina è compresa nella Romagna.

A Sarsina nell'Umbria si riferisce Plauto stesso in un passo della *Mostellaria*⁷ dove c'è un gioco di parole tra umbra ("ombra") e Umbra ("donna dell'Umbria").

La critica moderna, invece, è incline ad accogliere, fra le notizie biografiche, solo le date di nascita (approssimativa) e di morte, il luogo di nascita a Sarsina, la fioritura a Roma in un periodo che va dalla fine del III sec. a. C. al 184.

Parimenti accolte sono le notizie cronologiche, che si ricavano dalle uniche due didascalie parzialmente conservate dal palinsesto Ambrosiano, quella dello *Stichus*, rappresentato nel 200 a. C., e quella dello *Pseudolus*, andato in scena nel 191 a. C.

⁴ Didascalia è parola che i Romani derivarono dal greco ed indica (diversamente dal senso di annotazioni circa l'arredo della scena, il movimento e l'atteggiamento degli attori etc. che il termine ha assunto in italiano) un breve testo, premesso alle singole commedie, che reca il complesso di notizie relative alla prima rappresentazione (data, nome degli attori, se fu premiata o meno): in quest'accezione risale ad Aristotele e alla filologia peripatetica, donde passò agli Alessandrini e poi agli eruditi romani che curarono edizioni di testi teatrali.

⁵ Cfr. Milano, Biblioteca Ambrosiana, S. P. 9 / 13-20 (olim G 82 sup.), C.L.A. III 345: il palinsesto fu definitivamente scoperto dal cardinale Angelo Mai. Esso reca le commedie cosiddette 'varroniane' (le 21 considerate sicuramente autentiche da Varrone, che sono quelle conservate dalla nostra tradizione: vd. oltre, note 55, 59), è stato vergato in capitale nel V secolo e rappresenta, da solo, un ramo della nostra tradizione manoscritta (indicato con la sigla A; l'altro ramo, detto Palatino, è rappresentato da un piccolo numero di codici medievali che derivano tutti da un perduto codice del IX sec. che si suole designare con la sigla P). Nel corso del VI sec. quanto restava di questo manoscritto fu riutilizzato per trascrivervi parte del Vecchio Testamento (*Libri Regum*). Il codice finì nel monastero di Bobbio, dove rimase per secoli, finché nel 1603 entrò, con altri manoscritti appartenuti alla medesima abbazia, nella Biblioteca Ambrosiana, da poco fondata dal cardinale Federico Borromeo. Dopo il Mai, la scrittura inferiore del codice, quella plautina, fu studiata proficuamente da Ritschl, con i suoi scolari, e soprattutto da Wilhelm Studemund, che ne ha dato un'esemplare trascrizione completa (T. Macci Plauti fabularum reliquiae Ambrosianae, Codicis rescripti apographum conf. ... Guilelmus Studemund, Berlin 1889 [ristampa anastatica Hildesheim - New York 1972]).

⁶ Gerolamo, più precisamente, dice: Plauto, sarsinate dell'Umbria. in *Chron.*, ad Ol. 145, 1.

⁷ Vv. 769-770: (Si.) *nec mi umbra hic usquamst, nisi in puteo quaepiamst.* / Tr. *Quid, Sarsinatis ecqua est, si Umbram non habes?*

Dalle commedie stesse possiamo desumere solo che la *Cistellaria* fu rappresentata quando ancora durava la Seconda Guerra Punica, in una fase che forse volgeva al meglio per i Romani; che le *Bacchides*, composte dopo il 190 a. C., furono precedute, probabilmente di poco, da una commedia che Plauto stesso dichiara essergli cara come se stesso, l'*Epidicus*.

Anche del cognome *Plautus* già discutevano gli antichi. Tutto questo insieme di notizie oscure, frammentarie o contraddittorie può almeno lasciarci pensare che *Titus Plotus*⁸, giunto a Roma o, comunque, entrato nell'ambiente teatrale, fosse diventato prima famoso come attore di Atellane, recitando la parte di *Maccus* e poi, passato a un più complesso genere di spettacolo, avesse derivato dalla maschera che l'aveva reso noto presso il pubblico una sorta di *nomen* gentile con la tipica forma in *-ius* dei gentilizi romani.

I rarissimi dati certi circa la vita di Plauto possono dunque essere integrati, ma molto avvedutamente, considerando l'ambiente teatrale del tempo, quello in cui il poeta avrebbe fatto il suo apprendistato.

Quanto al resto, la vita di Plauto si confuse, possiamo presumere, con la vita del teatro a Roma. Solo come indiscrezione si può ricordare che, secondo una fonte abitualmente ricca di notizie improbabili⁹, il poeta non avrebbe lasciato discendenza, mentre nel II e nel IV sec. d. C. c'era ancora chi vantava Plauto fra i propri antenati.

⁸ QUESTA 1980, 228.

⁹ *Historia Augusta, Vita Sever.* 21, 2.

1.2 Dai Greci a Plauto

Plauto operò una sintesi originale tra gli elementi originali che il mondo greco richiamava¹⁰ e il caratteristico senso della concretezza e realismo espressivo delle popolazioni italiche, che già avevano creato i *Fescennini*, le *Saturae* e la *farsa osca* detta *Fabula Atellana*; Plauto così raggiunse una fama che l'accompagnò per tutta la vita e che non cessò nemmeno dopo la sua morte, come testimonia il grande numero di opere attribuitgli, anche erroneamente, e la messa in scena delle sue commedie ancora ai nostri giorni. Nel mondo classico qualsiasi autore antico difficilmente inventava un soggetto nuovo, perché ci si curava più di rielaborare sulla base di miti e storie già conosciute piuttosto che inventare opere originali di propria mano, affidando in questo modo l'efficacia dei testi agli effetti di riscrittura e di 'contaminatio'. Per anni la critica filologica ha ammonito la letteratura latina arcaica per la sua scarsa originalità nei confronti di quella greca: Plauto ricalcava Difilo e Filemone, Terenzio era il 'Menandro latino'. Nel teatro latino, inoltre, soprattutto ad opera dello stesso Plauto, l'immissione di elementi greci su un substrato di base italico comportava una serie di novità strutturali nell'organizzazione scenico-organizzativa: le compagnie non erano più formate, come quelle attiche, solo da tre attori, costretti a suddividersi le parti e ad impersonare anche più personaggi, in quanto negli allestimenti romani i singoli personaggi erano, invece, sempre interpretati per intero da uno stesso attore. Ciò esigeva notevoli processi di ristrutturazione dei modelli greci, con l'introduzione di molti più personaggi secondari.

Le commedie plautine (come quelle di tutti gli altri autori comici arcaici) sono traduzioni di originali greci, tutti o quasi¹¹ della *véα*. L'ambientazione

¹⁰ Per una maggior trattazione in merito al rapporto tra la commedia latina e quella attica, cfr. CHIARINI, 1991.

¹¹ Per quanto riguarda Plauto, soltanto l'*Amphitruo* potrebbe derivare da un testo della commedia greca "di mezzo". L'autore del copione greco è indicato esplicitamente da Plauto solo per *Asinaria* (Demòfilo, altrimenti sconosciuto), *Casina* e *Rudens* (Difilo, seconda

greca dei modelli è mantenuta costantemente (nella maggior parte dei casi la vicenda rappresentata si svolge ad Atene); greci sono naturalmente tutti i personaggi e anche le trame dei modelli sono state conservate, almeno in generale.

Certamente però l'autore latino ha rielaborato con grande libertà i suoi modelli, per ottenere copioni maggiormente corrispondenti ai gusti del pubblico.

Studi accurati hanno già dimostrato che in realtà non si trattava di semplici traduzioni dei modelli greci ma di riadattamenti e rielaborazioni, in cui Plauto ha conservato l'ambientazione greca delle commedie originali¹² per permettersi di far accadere in quei luoghi fatti deplorabili, senza perciò ascriverli al mondo romano¹³.

Pur mantenendo intatte le linee essenziali del testo originale, Plauto ha operato una riduzione sistematica della levigatezza della trama della commedia nuova greca, con lo scopo di aumentarne gli elementi farseschi¹⁴ e il *pathos* espressivo, per un miglior consenso presso un pubblico che a Roma certamente era molto misto e composto anche dagli strati più bassi della società¹⁵.

L'aspetto più evidente della diversità tra i modelli attici e le copie latine è, però, determinato dall'elemento metrico-musicale: la Commedia nuova non contemplava parti cantate, mentre in quella latina, accanto ai *deverbia*, parti recitate in senari giambici, si rintracciano parti cantate, i

metà del IV sec. a.C.), *Bacchides*, *Cistellaria* e *Stichus* (Menandro, 342-293 a.C.), *Mercator* e *Trinummus* (Filémone, 360-265 a.C. circa). Nessuno dei modelli si è conservato: non è possibile quindi fare il confronto con la traduzione latina di Plauto, con l'eccezione di un breve brano del Δις ἑξαπατῶν di Menandro, modello delle *Bacchides*. Benché limitato ad una porzione molto esigua della commedia, il confronto è assai utile per valutare con quanta libertà Plauto rielabori i suoi originali. Su questo si legga GARBARINO, 39.

¹² Infatti il *Miles Gloriosus*, secondo quanto ci è riferito da Palestrione nel prologo all'inizio del secondo atto, è ambientato ad Efeso, città mediorientale sacra ad Artemide.

¹³ Nel sistema teatrale romano arcaico fu la commedia alla greca, detta *palliata* a riscuotere i maggiori consensi, almeno finché non operarono Nevio e Plauto, per l'equilibrio che essa raggiunse tra la tradizione autoctona teatrale delle *togatae* e la tradizione attica importata.

mutatis modis cantica, formati da versi lunghi come ottonari giambici e trocaici, settenari giambici e ottonari anapestici, ai quali si alternano versi più brevi, sia giambici che trocaici.

La *vêa* non prevedeva di norma parti cantate, salvo che negli intervalli fra un atto e l'altro (ma questi erano brani non connessi all'azione della commedia).

Come si può osservare in quanto è rimasto di Menandro, nella commedia attica nuova si alternavano parti semplicemente recitate e, in misura assai minore, parti recitate con accompagnamento musicale (flauto). Le prime sono composte in trimetri giambici, le seconde in versi più lunghi (tetrametri trocaici o giambici). A questi metri corrispondono, nella *palliata* latina, il senario giambico per le parti recitate e settenari o ottonari giambici o trocaici per le parti che prevedono l'accompagnamento musicale.

In Plauto, alle parti in senari e a quelle in versi lunghi, si aggiungono parti scritte in metri lirici svariati, che possono susseguirsi ritmicamente (cioè in una successione di versi tra loro uguali) o in sistemi strofici.

A questi tre tipi di composizioni metriche¹⁴ dovevano corrispondere tipi diversi di recitazione: il semplice parlato per i brani in senari, la declamazione accompagnata dal flauto per i brani in versi lunghi, il vero e proprio canto, anch'esso con accompagnamento musicale, per i brani in metri lirici. È possibile e forse probabile, naturalmente, che anche autori della *palliata* latina anteriori a Plauto alternassero nei loro testi questi tre tipi

¹⁴ In merito alle commedie di Plauto, è legittimo parlare della presenza non solo di singoli spunti farseschi, che egli avrebbe utilizzato e inserito nella tessitura del copione greco, ma dell'istituto stesso della farsa, soprattutto quella italica, che il teatro preletterario latino aveva da lungo tempo fatta propria, tra la fine del IV e l'inizio del III secolo. La beffa consentiva a Plauto, dunque, di recuperare quel genere teatrale all'interno della commedia di costume greca, favorendo così un dialogo più immediato con il pubblico ed una comicità di più facile impatto.

¹⁵ Per avere un'idea più esauriente e attendibile sul pubblico che affollava i teatri di Roma nel III secolo a.C., si rinvia al prologo del *Poenulus*.

¹⁶ A volte contrassegnate nei codici dalle sigle DV (*deverbia*, parti recitate), C (*cantica*, recitativi con accompagnamento musicale), MMC (*mutatis modis cantica*, parti musicate e cantate); i moderni le indicano, in genere, come "parlato" o "recitato", "recitativo" e "canto".

di composizioni metriche, ma non siamo in grado di valutarlo con certezza, data l'esiguità dei frammenti sopravvissuti¹⁷.

Si può asserire che Plauto in particolare era noto e famoso per la abilità con cui impiegava l'elemento metrico-musicale, come attesta il suo epitaffio¹⁸, che dice:

*Postquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget,
scaena est deserta, dein Risus, Ludus Iocusque
et Numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt*¹⁹.

Della dipendenza di Plauto dai modelli italici la critica tedesca d'ispirazione romantica²⁰ ha dato un'interpretazione notevolmente riduttiva, a causa del pregiudizio critico in base al quale l'aggettivo "farsesco" continua ad essere sinonimo di 'comico', 'basso', di disvalore, confacente più all'immediatezza del teatro popolare che non alla natura complessa di quello letterario.

La beffa, al contrario, assume in Plauto un ruolo centrale perché consente al drammaturgo latino di recuperare la tradizione teatrale romana

¹⁷ Nelle commedie di Terenzio, immediatamente successivo a Plauto e in generale molto più fedele ai modelli, le parti in metri lirici sono pochissime.

¹⁸ Composto, secondo la tradizione, dal poeta stesso; ma di questa notizia dubitava già la fonte che lo conserva, Gellio I,24,3 (che lo traeva a sua volta da Varrone). Insieme all'epitaffio di Plauto, Gellio cita quelli del poeta epico Nevio e del tragediografo Pacuvio, anch'essi composti, secondo la tradizione, dai poeti stessi, rispettivamente in saturni (il metro del *Bellum Poenicum*) e in senari giambici (il metro più caratteristico della poesia drammatica). Quello di Plauto invece è in esametri, un metro del tutto estraneo al commediografo: questa è forse la ragione del dubbio, condiviso da molti studiosi moderni, espresso da Gellio sull'attribuzione a Plauto di questi versi. Gli esametri inoltre presentano alcune anomalie. La principale, nel secondo verso, è costituita dalla terza sillaba di *deserta* (nom.), breve al posto di una lunga (ammissibile forse in quanto in arsi davanti a cesura). Non costituisce invece difficoltà la quantità breve della seconda sillaba di *ludus*, che mostra una caratteristica prosodica arcaica in un testo forse non autentico, ma che in ogni caso si presenta come plautino: si tratta della c.d. "-s caduca", per cui la sillaba finale di *ludus*, davanti alla i- consonantica di *iocus*, risulta aperta, con la quantità quindi della vocale -ū. Una trattazione esauriente di tutti i problemi posti da questo testo (autenticità, interpretazione, anomalie metriche) si può leggere in V. Lomanto, 2008.

¹⁹ "Dacché Plauto ha raggiunto la morte, la Commedia è in lutto, la scena è abbandonata e allora Riso, Spasso e Scherzo e i Ritmi innumerevoli tutti insieme sono scoppiati in pianto".

²⁰ Contribuisce in modo sostanziale a colmare questa grave lacuna critica CHIARINI 1979.

preletteraria, del quale la farsa era testimonianza, all'interno della commedia in costume greco. Il pregio delle sue commedie non dipende certo dal solo utilizzo dell'istituto farsesco d'italica tradizione o dalla varietà degli intrecci nella *fabula*²¹, costituiti da intrighi o riconoscimenti casuali; piuttosto dalla trasfigurazione poetica cui è sottoposto il materiale farsesco adottato, frutto di un attento lavoro svolto 'a tavolino', e dalla lingua latina adoperata per i dialoghi frizzanti che danno credibilità ad una trama di per sé semplice.

È opportuno ricordare, inoltre, che in Plauto esisteva una strettissima correlazione tra l'attitudine farsesca delle sue commedie e l'anima gioiosa e comica dei *Ludi romani*, così come a quest'ultima faceva da corrispettivo, nei testi plautini, la partecipazione di molti personaggi, tra cui servi e meretrici, alla *ludificatio*²² di altre persone. Risulta, dunque, legittimo collegare tale immissione, magari eccessiva, di elementi burleschi nelle sue commedie (e l'indulgenza di Plauto verso atteggiamenti di dubbia moralità e di dubbia religiosità), allo spirito dionisiaco, liberatorio e sovvertitore della festa dell'intera città.

Da questo aspetto deriva la sua capacità di dialogare con il pubblico e condividere i suoi medesimi sentimenti; ma tale dialogo non si stabilisce solo mediante l'intrusione dello spirito carnevalesco²³ italico nelle strutture

²¹ Ben sedici commedie delle ventuno 'varroniane', presentano la medesima macrostruttura testuale, secondo quanto suggerito dagli studi di semiotica teatrale: quella di un giovane innamorato di una donna e ostacolato nel suo amore. L'ostacolo è rappresentato, se la ragazza è una cortigiana, dalla mancanza di denaro necessario per assicurarsi i suoi favori, oppure, se la ragazza è onesta, da impedimenti di carattere familiare e sociale. L'*adulescens*, svantaggiato dall'essere economicamente dipendente dal padre, lotta per far valere i diritti dell'amore ed è validamente sostenuto da più aiutanti: un giovane amico, un vecchio comprensivo, un parassita o, più spesso, un servo intelligente e audace. In molti casi la trama consiste in una serie d'espediti, trovate ingegnose, finzioni ed inganni messi in opera dal servo per nascondere la verità al padre del giovane innamorato e per carpirne il denaro necessario alla conquista della donna o per truffare gli altri due tradizionali antagonisti dell'*adulescens*: il lenone, cinico ed arrogante detentore di giovani donne, e il soldato, ricco e borioso, ma anche stupido, bersaglio ideale degli attacchi del servo.

²² Non c'è, dunque, nessuna sostanziale differenza tra il celebrare una festa e l'ordire ed attuare una beffa ai danni di qualcuno.

²³ Possiamo tranquillamente affermare che il teatro plautino è un teatro carnevalesco, perché, analogamente a quanto accade in questa festa profana (i Saturnali, contraddistinti dalla *libertas Decembris*), i 'ludi scenici' plautini agiscono come uno scompaginamento

dei modelli teatrali, ma soprattutto tramite l'immissione nei testi di continui riferimenti attuali alla realtà romana contemporanea. Questi due aspetti, gli artifici comico-farseschi e il riferimento al contesto romano, dal punto di vista giuridico, religioso e soprattutto storico, sono sicuramente due importanti indizi che ci permettono di considerare il suo come un progetto culturale unitario, il cui fine era il rispecchiamento, comicamente deformato, della vita cittadina romana²⁴, medesimo procedimento al quale fa ricorso, sicuramente non casualmente, lo stesso Pasolini, come vedremo più avanti.

fittizio dei soliti rapporti sociali: i figli ingannano i padri, i servi trionfano sui liberi e sui padroni.

²⁴ La partecipazione del commediografo alla realtà storico-politica del suo tempo resta comunque minima, rispetto alla totalità dei temi e degli argomenti di cui il suo teatro si compone: la presenza della storia, nell'opera di Plauto, si limita a un *collage* di spunti ed allusioni qua e là disseminati nel testo. Nonostante questo, si può dire che i temi plautini godessero di un riscontro sociale preciso: per esempio, il contrasto padre-figlio non era certo un tema secondario in una società che conosce il predominio assoluto del primo sul secondo, soggetto in tutto e per tutto alla patria potestà; stesso dicasi per il contrasto padrone-servo, in una comunità basata sulla forma schiavistica del lavoro.

1.3 La commedia plautina

Plauto, non meno di Livio Andronico, Nevio, Ennio, Cecilio Stazio, Terenzio – e per quanto riguarda la tragedia, ancora Livio Andronico, Nevio, Ennio, Pacuvio, Accio – ‘traduceva’ per la scena latina testi comici greci, per grandissima parte presi dalla ‘Commedia nuova’, che aveva i suoi autori più famosi in Menandro, Difilo, Filemone, fioriti tutti in Atene, all’incirca un secolo prima di Plauto stesso. In alcuni dei suoi prologhi Plauto fa il nome del poeta greco autore della commedia da lui ‘tradotta’ e di questa fornisce anche il titolo; in altri casi abbiamo il nome dell’autore greco, ma non il titolo greco della commedia; oppure abbiamo il titolo, ma non il nome del poeta greco; spesso, infine, non abbiamo né l’uno, né l’altro. Pare tuttavia che la prassi prevedesse che o i magistrati preposti ai *ludi* o il *dominus gregis*²⁵ conoscessero di chi fosse e quale titolo recasse il modello greco di cui il copione latino, almeno istituzionalmente, si presentava come ‘versione’.

Queste notizie, per gran parte, non andarono perse e vennero poi inserite nelle didascalie, che per Plauto gli antichi conoscevano in misura ben maggiore delle due arrivate a noi, più o meno mutile, grazie al palinsesto Ambrosiano²⁶. Plauto, infatti, non ci dice nulla in proposito, ma da una citazione antica²⁷ sappiamo che il modello greco della *Mostellaria* era intitolato *Phasma*, anche se non ci è noto il nome dell’autore. Parimenti, un’altra citazione dello stesso lessicografo²⁸, che si completa grazie ad un autore medievale, ci fa comprendere che la *Cistellaria* deriva da un modello

²⁵ Chiunque, insomma, trattasse con il poeta l’acquisto del copione.

²⁶ Le didascalie nell’Ambrosiano erano scritte con alternanza di righe in inchiostro rosso o in inchiostro nero e dunque anche quella dello *Stichus* – più integra di quella dello *Pseudolus* che è davvero un misero frustolo (M IVNIO M FIL PR VRB / AC M) – si presenta tuttavia lacunosa nelle righe che erano originariamente scritte in rosso, essendo questo tipo di inchiostro scomparso completamente al momento della dilavatura per la riutilizzazione della pergamena: su questo si veda RAFFAELLI 1980, 80-86.

²⁷ Il lessicografo Festo (p. 158 L.)

²⁸ Festo (p. 480 L.)

greco intitolato *Synaristôσαι* (*Le donne che pranzano insieme*) e questa volta, per un complesso di circostanze, non è stato difficile agli studiosi trovare il nome dell'autore della commedia greca: senza dubbio Menandro. Come si vede, gli antichi eruditi citavano a volte il testo latino nominando Plauto come autore, ma riferendo il titolo originario della commedia, che desumevano appunto dalla didascalia o da commenti che alle didascalie avevano attinto: a tal punto era sentito come stretto e caratteristico il nesso tra il modello greco e la 'versione' latina.

Ma questo teatro che in apparenza trovava ragion d'essere nella dichiarata dipendenza da precisi modelli, spesso annunciati anche davanti al pubblico; questo teatro, che voleva essere la trasposizione nella lingua nazionale di un patrimonio culturale straniero sentito come ricco e nobile, diede tuttavia origine ad uno dei fenomeni letterari più vasti e complessi della civiltà occidentale: quella che siamo abituati a chiamare la "traduzione artistica". Sino ad allora non era, infatti, accaduto che ci si preoccupasse di rendere in lingua diversa da quella d'origine, opere letterarie in quanto tali, per goderne i pregi anche in una veste differente da quella in cui erano state concepite. Questo fenomeno è assolutamente nuovo e non può essere paragonato alle versioni di inni e poemi da una lingua all'altra che sappiamo essere avvenute per secoli²⁹ e neppure a un fatto che, cronologicamente, si colloca, a quanto pare, poco prima dell'inizio del teatro "regolare" latino: la versione dall'ebraico in greco del Vecchio Testamento, la cosiddetta traduzione dei "Settanta"³⁰.

²⁹ Per es. nelle civiltà che si sono succedute nel bacino mesopotamico.

³⁰ Per non parlare dei patti interstatali che venivano redatti nelle lingue di tutti i contraenti per ridurre le occasioni di dispute (e, dunque, ancora per uno scopo pratico), anche un evento culturale di così grande portata come la traduzione dei "Settanta" era infatti motivato da ragioni pratiche. Gli Ebrei della Diaspora non comprendevano più l'ebraico biblico e nell'insegnamento delle sinagoghe il greco aveva sostituito l'antica lingua sacra: era, dunque, indispensabile usare un testo comprensibile a tutti, di cui peraltro si voleva (e si credette miracolosamente assicurata) la fedeltà assoluta all'originale, senza cura alcuna per la pur veneranda e mirabile forma di questo, considerata poco rilevante rispetto al contenuto.

Il salto qualitativo che si produsse a Roma nella seconda metà del III sec. a. C. è all'inizio di un fenomeno letterario che come pochi altri caratterizza la civiltà occidentale. Da allora in poi, se anche non mancheranno traduzioni in cui, per qualunque motivo, tutto viene sacrificato ad una resa assolutamente 'letterale', il passaggio da una lingua ad un'altra di un'opera di letteratura – da gustarsi in quanto tale – porrà un complesso di problemi squisitamente letterari (lingua, livello stilistico, destinazione, gusto e cultura del traduttore e dell'eventuale committenza) che caratterizzano anche oggi, con una consapevolezza teorica via via arricchitasi e complicatasi ma pur sempre germogliante dalla medesima *humus*, quella peculiare traduzione che, per l'appunto, vuole qualificarsi come prodotto artistico non meno dell'opera tradotta.

Nella Roma del declinante sec. III a. C. e, più, nel II sec. a. C. le conseguenze di questa novità non si fecero attendere. Già forse con Cecilio Stazio³¹, di sicuro con Terenzio, divampò la polemica sul modo più acconcio di 'tradurre' in latino le commedie greche. I prologhi delle commedie terenziane sono il documento primo e più istruttivo di una discussione che agitò l'ambiente teatrale e che era destinata a lasciare tracce profonde anche presso i moderni.

I dibattiti non erano solo di lingua e di stile, di "fedeltà" o "infedeltà" ai modelli, ma investivano tutte quante le strutture di un tipo di spettacolo che, procedendo irresistibilmente oltre quelli che magari erano stati i limiti in origine prefissati, era ormai diventato un'entità energicamente autonoma, sia pure non mai del tutto disgiunta da una sorta di rapporto dialettico con il testo greco corrispondente. Si aggiunga che il teatro tragico romano celebrava in quel periodo le stesse conquiste e che,

³¹ *Caecilius Statius*, 230 a.C. circa – 168 a.C., è stato un commediografo romano. Primo autore della letteratura latina di origine gallica, si specializzò, come il contemporaneo Tito Maccio Plauto prima di lui, nella composizione di 'palliate', ovvero commedie di ambientazione greca. Accolte inizialmente con freddezza, le sue opere furono poi portate al successo dall'impresario teatrale Lucio Ambivio Turpione e acquisirono grande fama.

pur su di un piano diverso, le polemiche a noi note fra i tragediografi del II sec. a. C. ci dimostrano come ormai i Latini fossero consapevoli delle loro peculiarità e, insomma, della loro ‘originalità’ anche in questo genere di spettacolo.

A chi ben guardi nella prospettiva di secoli, appare con chiarezza che un giudice acuto, forse il migliore, di questi problemi sia stato Cicerone. Conoscitore profondo delle possibilità della sua lingua e di quella greca, egli non distinse pregiudizialmente fra teatro greco e teatro latino, ma soppesò con buon criterio pregi e difetti, preferendo senz’altro, di alcuni testi, la “versione” latina all’originale greco, pur non sfuggendogli, come esigente stilista, che certi suoi concittadini erano stati, talora, solo opachi e inabili traduttori, nel senso più pedestre del termine.

A Cicerone si può accostare un altro grande maestro di lingua e di stile, Cesare, il cui celebre giudizio su Terenzio (*dimidiatus Menander*: «Menandro dimezzato») sarà forse un po’ ingiusto, ma in ogni caso presuppone di poter confrontare liberamente i due autori, i quali, pur “derivando” il poeta latino dal greco, vengono posti tuttavia sullo stesso piano, senza di che ogni possibilità di confronto e di conseguente valutazione non sarebbe pensabile.

Questa consapevolezza di aver raggiunto nella *palliata* e nella *cothurnata*³² livelli artistici degni di poter gareggiare con gli originali greci non verrà mai meno nella critica antica.

È bensì vero che l’età augustea e il I sec. d. C. mettono un po’ da parte la letteratura arcaica proprio perché giudicata, nell’insieme, incapace di creazioni in grado di contendere con i Greci e di superarli: ma si tratta di un momento assolutamente particolare, giustificato dai capolavori che le

³² Con questi termini si suole indicare, rispettivamente, la commedia d’argomento greco, in cui gli attori indossavano il mantello greco (*pallium*), e la tragedia d’argomento greco, caratterizzata dagli alti calzari (*cothurni*); la specificazione è entrata nell’uso per contrapporre, rispettivamente, alla commedia d’argomento romano (*togata*, dall’abito nazionale romano) e alla tragedia d’argomento romano (*praetexta*, dalla toga bordata di porpora che indossavano i più alti magistrati di Roma).

lettere latine seppero produrre nel corso di anni eccezionali. Fra essi, peraltro, nulla c'è che riguardi il teatro (ma sono perduti due testi celebratissimi dell'età augustea: il *Thyestes* di Vario Rufo e la *Medea* di Ovidio) e non è con le tragedie di Seneca che i Romani potevano emulare i tragici attici. Quando, alla fine del I sec. e durante tutto il II sec. d. C., la letteratura arcaica ritorna trionfalmente d'attualità (di moda, anzi), si ripropone, in sostanza, la posizione di Cicerone e i testi latini e greci sono collocati, come punto di partenza per una valutazione, su un piano identico, giudicando di volta in volta a chi spetti la palma. Inoltre, in questo periodo, la letteratura arcaica e il teatro in particolare sono considerati la fonte inesauribile della più autentica lingua latina, cui attingere preziosità lessicali e morfologiche, vocaboli particolarmente espressivi perché rari e desueti e, insomma, la *pura et incorrupta Latinitas*.

Il modo ciceroniano di porre il problema del rapporto fra le commedie di Plauto, o di altro autore di *palliatae*, e i modelli greci è di grande importanza, in quanto implica che il giudizio sia formulato di volta in volta, analizzando concretamente i testi messi a confronto. Va da sé, d'altro canto, che questo giudizio gli antichi possono averlo formulato, ed in effetti lo formularono, in base a criteri ben diversi dai nostri, giungendo a valutazioni che possiamo o anche dobbiamo respingere.

Nelle *Noctes Atticae* di Gellio c'è un passo famoso³³, in cui un brano di Cecilio Stazio³⁴ è paragonato al passo corrispondente di Menandro³⁵.

Il caso è rappresentativo: più d'uno dei moderni ha condiviso, un tempo, la sostanziale condanna di Cecilio come incapace di rendere convenientemente in latino le raffinatezze menandree; ma la critica più scaltrita ha, invece, colto le peculiarità dei due testi, per cui essi in sostanza risultano “incommensurabili”, essendo il gusto e gli intenti dell'uno e

³³ 2, 23, 1 ss.

³⁴ V. 142 ss. Ribb³; sull'interpretazione metrica del *canticum* staziano si veda QUESTA 1984, 381-397.

³⁵ Fr. 404 Koe.

dell'altro estremamente diversi. Inoltre a Gellio sfugge del tutto che Cecilio Stazio abbia trasformato in un brano cantato quello che in Menandro era un brano recitato: è un tratto distintivo, questo, che forse più d'ogni altro concorre a determinare l'incommensurabilità dei due testi.

Nel IV sec. d. C., quando commentò Terenzio³⁶, Elio Donato poteva ancora confrontare di prima mano il suo autore con Menandro, se non anche con gli altri modelli, e comunque poteva attingere a materiale scolastico antecedente di ottima qualità. Ebbene, senza dubbi di sorta Donato colloca sullo stesso piano autore greco e autore latino, discutendo (forse con buon senso superiore a quello di certi moderni) pregi e difetti dell'uno e dell'altro, situazioni sceniche dell'originale ed eventuali cambiamenti terenziani. Terenzio e Menandro, in definitiva, sono due autori fra i quali è lecito, anzi ovvio istituire un confronto non diverso da quello, ormai canonico nella scuola, tra Omero e Virgilio.

Con la fine della cultura antica, ovviamente, si attenua e poi si perde del tutto la coscienza del singolare rapporto fra il teatro latino arcaico e il teatro greco. Plauto non viene quasi più letto³⁷ e Terenzio, molto più letto nel medioevo, che non cesserà di commentarlo e imitarlo³⁸, viene recepito, com'è naturale, non diversamente dagli altri testi classici, quali che fossero le affermazioni da lui stesso fatte nei prologhi.

Preumanesimo, Umanesimo e Rinascimento non si comportarono, in sostanza, diversamente, anche per un insieme di ragioni di fatto che si impongono irresistibilmente. Per quanto riguarda la tragedia, si possiedono, è vero, molti testi integri di poeti attici, soprattutto di Euripide (autore

³⁶ Il suo commento ci è giunto in una redazione rimaneggiata, che tuttavia non ne tradisce le linee fondamentali.

³⁷ Con la fine dell'evo antico cala su Plauto una coltre di silenzio, ma non tale che le commedie, riscoperte nel sec. IX, non venissero ricopiate con cura ed interesse nella Germania renana e più ancora, come oggi si vede, nella Francia del sec. XI. Rarissime citazioni di prima mano si trovano in scrittori del X e XI secolo, altre sono chiaramente desunte da testi grammaticali in cui Plauto era già citato: nel prologo dell'*Aulularia*, "commedia" di Vitale di Blois (XII sec.), Plauto è solo un nome.

³⁸ Si pensi per es. a Rosvita di Gandersheim (X sec.).

preferito come modello dai tragici latini arcaici), ma solo brevi frammenti di quelli latini, da rintracciare faticosamente grazie alle citazioni che ne fanno letterati (Cicerone in primo luogo) e grammatici (Nonio, Prisciano, ecc.). Circa la commedia, esclusa subito, con ragione, la possibilità di un confronto con Aristofane, non si possiedono più i testi comici menzionati da Plauto e da Terenzio nei loro prologhi o dai loro commentatori antichi: Menandro, Difilo, Filemone, Apollodoro di Caristo, l'oscuro Demofilo, autore del modello dell'*Asinaria*, appaiono perduti per sempre, ridotti semmai all'ombra evanescente di pochi frammenti che, di nuovo, occorre faticosamente rintracciare negli autori che li citano. Nel primo Rinascimento, e in seguito, altri furono gli interessi suscitati da Plauto: fu infatti trionfalmente riscoperto come autore da far rivivere sulla scena³⁹, mentre i dotti furono per lungo tempo impegnati nel duro e paziente lavoro di restituire la buona lezione di un testo, come quello plautino, 'difficile' perché tanto diverso dalla 'politezza' lessicale e dal togato decoro di una *latinitas* troppo spesso identificata con Virgilio e, soprattutto, con Cicerone. L'attività filologica, insomma, prevale, e non a torto, nei confronti di una vera e propria valutazione critica – che di sicuro avrebbe prima o poi suscitato la questione dei modelli greci –, anche se, com'è naturale, di

³⁹ A partire dal XIII e soprattutto nel XIV secolo la presenza di manoscritti plautini delle cosiddette "otto commedie" allora note (*Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Captivi*, *Curculio*, *Casina*, *Cistellaria*, *Epidicus*) si fa più frequente, finché la riscoperta delle altre "dodici" commedie (*Bacchides*, *Mostellaria*, *Menaechmi*, *Miles*, *Mercator*, *Pseudolus*, *Poenulus*, *Persa*, *Rudens*, *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus*) nel codice Vat. Lat. 3870 (D), avvenuta a Colonia e presto comunicata a Roma (1429) e poi a Firenze e a Ferrara, rese generale e profondo l'interesse per Plauto, che toccò personaggi come Bracciolini, Niccoli, Guarino, Panormita. Da allora il lavoro critico degli umanisti sul testo di Plauto proseguì intensamente, fino alla formazione di un'edizione "standard" che va sotto il nome di *Itala recensio*. Ma gli umanisti e le corti rinascimentali ebbero anche il merito di intendere lo specifico valore teatrale di Plauto, rimettendo in scena le sue commedie, dapprima in latino (a Roma, nella cerchia dell'accademia di Pomponio Leto) e poi in volgare (soprattutto a Ferrara, nella corte di Ercole I d'Este). Da queste rappresentazioni, assieme a molte altre, anche di Terenzio, prenderà avvio la commedia "regolare" e, dalle medesime corti in cui questa commedia si sviluppa con autori come Ariosto, Bibbiena, Machiavelli, partirà la definitiva rinascita del teatro, in Italia e in Europa. Sulla rinascita della commedia a partire dalla corte estense si veda ora GUASTELLA 2007. – *Menaechmi e Menechini: Plauto ritorna sulla scena*, in . RAFFAELLI e TONTINI (a cura di), 2007, pp. 69-150.

questa non mancano affatto spunti: ma una storia dei giudizi su Plauto dalla fine del sec. XV a tutto il Settecento è ancora da fare e solo di recente si manifesta interesse per una ricerca del genere.

La “questione plautina”, nei termini che si è soliti definire “moderni”, sorge con la rinascita degli studi sul Sarsinate, verso la metà del XIX secolo. All’origine c’è, senza dubbio, un fatto casuale ma clamoroso: la scoperta da parte di Angelo Mai, nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, del palinsesto di Plauto. Meno clamorosa, presso il grande pubblico, di quella del palinsesto del *De republica* ciceroniano, fatta dal Mai anni dopo nella Biblioteca Vaticana, la scoperta del futuro cardinale⁴⁰ suscitò invece straordinario fervore presso gli studiosi, soprattutto in Germania.

La filologia classica italiana stava già malamente declinando⁴¹, ma quella tedesca era in rigoglioso sviluppo e Plauto, per fortunata combinazione, già aveva in quel momento, in Germania, cultori di altissimo livello (Reiz, Hermann), cui si aggiunse Friedrich Ritschl, l’uomo che al Sarsinate avrebbe dedicato il più e il meglio della sua attività di studioso e di maestro di studi. Si aggiunga che la linguistica comparata, che pure allora muoveva grandi passi, si mostrò interessatissima anch’essa a Plauto perché questi, non va dimenticato, non solo è l’eco genuina di un momento straordinariamente importante della storia della lingua latina, ma anche il primo autore latino di cui ci siano giunte numerose opere integre⁴² (di Livio Andronico e di Nevio abbiamo pochi frammenti).

⁴⁰ Il Mai ne diede notizia in un opuscolo apparso a Milano nel 1815.

⁴¹ Anche se proprio allora viveva chi avrebbe potuto essere (e in parte fu, negli anni giovanili) uno dei più acuti filologi d’ogni tempo: Giacomo Leopardi.

⁴² Tutto il *corpus* delle cosiddette ventuno commedie “varroniane”, è da aggiungere la *Vidularia*, la cui parte iniziale, molto frammentaria, ci è tramandata dal palinsesto Ambrosiano e che era presente anche nei codici dell’altro ramo della tradizione, quello Palatino, come è mostrato dal codice B (Palat. lat. 1615) ove, alla fine del *Truculentus*, possiamo leggere: *plauti trocolentus explicit incipit vidularia / vidularia*.

1.4 Il problema della maschera

La commedia attica “nuova”, dai cui copioni derivano probabilmente tutte le commedie di Plauto e di Terenzio, prevede compagnie di tre attori (oltre, naturalmente, alle comparse e ai musicisti): non ci sono mai più di tre personaggi contemporaneamente sulla scena.

Ogni attore interpretava quindi più di un personaggio e un'unica parte poteva essere divisa fra più attori (tutti maschi, anche per i personaggi femminili).

Durante tutta l'antichità, l'attore di teatro si mascherava il viso⁴³. Questo uso rinveniva da rituali apotropaici assai antichi e la ceramica greca del VI secolo a.c. riferibile a scene di commedia e di dramma satiresco lo conferma in maniera incontrovertibile⁴⁴.

Modellata e dipinta, la maschera era di corteccia d'albero o di stoffa incollata e si presentava come una sorta di casco con visiera⁴⁵. Il suo uso per

⁴³ Il vero inventore della maschera fu Eschilo, mentre secondo la tradizione trasmessa da un lessico bizantino, fu Tespi, che per primo rappresentò una tragedia, ad usare inizialmente la biacca bianca per tingere il viso, sostituendo il trucco facciale di biacca, prima con fiori o foglie, poi con leggere maschere di lino. Il lino dovette esistere accanto alla cretae, forse, al cuoio e al legno, se Platone comico (fr.151K. –A) è ancora a menzionare una “maschera di lino secondo la testimonianza di Polluce (X 167); ma non pare possibile pensare ad una stoffa di lino dipinta. Le maschere di creta avranno forse avuto origine dalla scultura in terracotta. Infatti, secondo Plinio (Na. Hist. 35, 151) fu Boutades, vasaio di Sicione, il primo ad aver fatto ritratti in argilla, per compiacere ad una ragazza innamorata di un giovane che doveva partire, mentre a Samo la tecnica del ritratto in terracotta fu inventata da Rhoikos e Theodoros, molto prima della cacciata dei Bacchiadi da Corinto (657 a.C.).

⁴⁴ Cfr. CIPRIANI, PICE 2009, pag 10.

⁴⁵ Copriva non solo la faccia, ma anche la testa sino alla parte occipitale. Fasciava il mento ed utilizzava una parrucca abbondante, persino una barba definita se necessario. Una maschera siffatta comportava vantaggi scenici evidenti. La stessa specificità di alcuni tratti convenzionali lasciava cogliere con immediatezza la tipizzazione del personaggio, inizialmente caratterizzato da tratti somatici realistici. Più tardi in età ellenistica romana la maschera assunse forme esagerate e caricaturali, con espressioni buffe e grottesche, deformazioni frontali segnate da profondi solchi di rughe. Deforme e sarcastica fu la maschera assai bene radicata nella Magna Grecia, specie in quelle rappresentazioni comiche (le cosiddette ‘farse fliaciche’), oltremodo imitate nel mondo degli spettacoli

il lungo tempo di una rappresentazione teatrale, poteva determinare un comprensibile stato di stanchezza.

Sia la commedia sia la tragedia, dunque, furono sempre rappresentate in Grecia da attori con la maschera. L'attore, grazie all'impiego della maschera, moltiplicava i propri ruoli e recitava parti. I vantaggi offerti dalla maschera sono dunque molteplici: essa consente un rapido cambio di ruolo, quando un attore deve rappresentare personaggi diversi; i tratti marcati dei volti delle maschere permettono agli spettatori di distinguere, anche da lontano, i lineamenti dei personaggi, e di individuare con certezza i singoli ruoli; attori maschi possono più facilmente e plausibilmente impersonare personaggi femminili; con una maschera appropriata si può facilmente adattare l'aspetto dei personaggi alle esigenze del dramma rappresentato; la maschera mantiene celata l'identità dell'attore.

Poiché il dramma regolare romano deriva da quello greco, sembrerebbe del tutto naturale che anche l'uso della maschera sia stato fin dall'inizio trasferito sulla scena romana.

Qualunque sia l'opinione sull'uso o meno della maschera, gli studiosi sono concordi sul fatto che il ruolo di ogni attore doveva risultare immediatamente chiaro al pubblico fin dalla sua entrata in scena, prima ancora che questi avesse pronunciato una battuta, grazie al suo aspetto: il colore della parrucca⁴⁶, l'aspetto del volto (ottenuto per mezzo della maschera o del trucco), il tipo di abbigliamento, completato spesso da

popolari romani, farse buffonesche allestite su semplici palchi di legno e legate all'atmosfera licenziosa delle feste dedicate a Dioniso. Numerosi vasi, prodotti in Italia meridionale in Sicilia, riproducono con grande forza comica i personaggi e le scene di questo vario repertorio popolare che esprime una grande stagione teatrale. Assai spesso si parla in maniera impropria della funzione di amplificazione della voce che avrebbe avuto la maschera teatrale. In verità tale funzione potrebbe essere riconosciuta solo ad alcune maschere, tardive e a bella posta create con questa intenzione. La maschera del teatro antico in effetti può risultare piuttosto scomoda per l'attore. Attraverso l'apertura della bocca l'attore deve recitare e respirare, la sua vista risulta difficoltosa perché le cavità a ciò predisposte sono assai ridotte dovendo dare spazio alla dipintura.

⁴⁶ Nera per il giovane, bianca per il vecchio, rossa per il servo e il lenone.

oggetti che fungevano da indicatori di ruolo⁴⁷, consentivano l'individuazione del personaggio.

I personaggi del teatro plautino possono essere definiti maschere fisse, che tornano di continuo sulla scena nelle varie opere dell'autore, cosicché il pubblico può senza difficoltà riuscire ad individuare nell'immediato la tipologia del carattere e del ruolo rappresentato.

Il *miles* plautino si presenta quasi sempre nella sua veste di millantatore, il fanfarone che si vanta e si gloria delle sue grandi e fantomatiche imprese, il seduttore spietato e pieno di fascino che si ritiene simile ad una divinità, ma che viene puntualmente smentito e annichilito dagli avvenimenti, che si susseguono che mostrano la sua codardia, e ridicolizzato dai suoi stessi servi o dalla gente che lo attornia attraverso le eccessive ma quasi sempre fasulle lodi a lui rivolte.

L'*adulescens*, il giovane innamorato Pleusicle, è una figura tipica della *palliata*; sempre languido e perduto in un amore che lo paralizza, egli si muove in funzione del sentimento per la donna amata sotto dettatura di una delle maschere più ricorrenti e importanti del teatro plautino: il *servus*, il vero motore dell'intreccio è spesso anche l'ideatore di sotterfugi e inganni ideati in favore dell'*adulescens* e contro il *miles*; la sua ingegnosità è accompagnata da una sempre lucida visione degli eventi, da una dissacrante ironia che non risparmia nessuno e da una continua auto-glorificazione per la genialità delle sue mosse, definendosi spesso "architetto" o "generale" e palesando così la sua proverbiale identificazione con lo stesso Plauto; il *servus*, come regista di tutta l'opera è, infatti, nel *Miles gloriosus*, Palestrione, che muove i fili delle marionette che gli stanno attorno: è lui che chiede a Filocomasia di fingere di avere una sorella gemella e le dà le giuste direttive per ciò che dovrà dire, è lui che pensa alla strategia della finta moglie di Periplectomeno innamorata del soldato, è ancora lui che

⁴⁷ Per es. il bastone per il vecchio, la spada o la lancia per il soldato, il cucchiaino (o altro strumento da cucina) per il cuoco.

“comanda” al proprio padrone Pleusicle di travestirsi da marinaio per poter ingannare Pirgopolinice e riportare Filocomasia ad Atene; è lui insomma, con le sue invenzioni ed ingegni, che crea l’intera storia della commedia.

Un’altra importante figura del teatro plautino è la *meretrix* – qui rappresentata da Acroteleuzia e Milfidippa - che risultava sconosciuta al mondo romano prima della diffusione della *palliata*; questa maschera è caratterizzata da una malizia e sfrontatezza inaudite, da una caparbia che si avvicina a quella del *servus*, ma che è intesa in qualche modo nella sua accezione negativa⁴⁸; in realtà il ruolo della donna in genere, di molta poca importanza per Plauto, è caratterizzato da una maliziosa spregiudicatezza ed ipocrisia: la stessa Filocomasia non ne è immune⁴⁹, dimostrando grande abilità nel raccontare fandonie a Sceledro o fingendo un dolore incommensurabile nel lasciare in realtà l’odiato Pirgopolinice.

Il *Miles gloriosus* è la prima commedia del teatro latino che pone al centro del dramma la figura del soldato rude e borioso.

In realtà il personaggio di Pirgopolinice (il *miles*) ci appare immobile in mezzo al dramma; piuttosto, sono i personaggi che gli ruotano intorno a creare lo spazio drammatico della commedia. Quest’opera e, soprattutto, questo personaggio non sono invenzioni plautine; la commedia è infatti il rifacimento di una commedia greca che non è sopravvissuta al quasi totale inabissamento della produzione comica dell’antichità: l’*Alazòn*⁵⁰, come

⁴⁸ Basti come esempio una citazione dal testo (atto III, scena III, vv. 885-890): “ACROTELEUZIA: Guarda che stai parlando con una donna! il meglio quando si tratta di agire a fin di male e con malizia! in questo campo una donna va a memoria che una bellezza. Ricordati: lei tiene tutto a mente, oltre la morte, nei secoli dei secoli, amen! Se poi si tratta di agire a fin di bene e con fedeltà, allora si trasforma in men che non si dica: in un attimo diventa smemorata; perde insomma la memoria: poverina non ce la fa proprio a tenere a mente! (trad. a cura di Cipriani G., 121)

⁴⁹ “FILOCOMASIA: Dammene anche dieci delle meno scaltré, e te le scaltrirò, ché d’astuzia ne ho d’avanzo io. [...]” (atto II, scena IV, vv. 355-360). Mario Scandola ha in questo caso optato per tradurre *malas/malae* con “scaltré”, ma il significato più appropriato per l’aggettivo *malus* sarebbe “disonesto/malvagio” che ha un’accezione più negativa di “scaltré”.

⁵⁰ *Alazon Graece huic nomen est comoedie, / id nos Latine gloriosum dicimus* (Plaut. *Mil.* 86-87).

afferma, in funzione prologante, il servo Palestrione, personaggio attivo del dramma.

1.5 Dall'acrostico alla fabula

M uove da Atene ad Efeso un soldato, portandosi via una meretrice.

I n viaggio per riferire il fatto al padrone innamorato di lei (lui è all'estero per una

L egazione), il servo Palestrione è catturato in alto mare

E viene consegnato in dono proprio a quel soldato.

S ubito fa venire il suo padroncino da Atene e di nascosto fa fare un

G ran buco nella parete comune delle due case contigue,

L asciando così ai due amanti la possibilità di coccolarsi.

O sserva però dal tetto i due, che si sbaciucchiano, un servo del soldato; ma in modo

R idicolo viene preso in giro, facendogli credere che si tratti non di quella ragazza, ma di un'altra.

I n seguito il servo Palestrione convince il soldato a

O rganizzare il licenziamento e la partenza della sua concubina, perché c'è una

S posa, la moglie del vicino, che vorrebbe andare a letto con lui.

U nge la ragazza con una quantità di doni, scongiurandola di andarsene

S enza far storie. Ma, preso sul fatto nella casa del vecchio vicino, rischia la pena degli adulteri.

Secondo quella che sta diventando una piccola tradizione sarsinate⁵¹, si ricorre all'argomento acrostico per offrire subito, pur se in modo un po' approssimativo, la trama della commedia. Nel caso del *Miles*, però, questo procedimento richiede qualche ulteriore precisazione e integrazione.

Il soldato è il celebre spaccone Pírgopolinice, prototipo di tutti i soldati smargiassi che calcheranno le scene europee dopo di lui. La ragazza

⁵¹ La tradizione è stata inaugurata con la *lectura* del *Mercator*.

che porta via con sé, da Atene a Efeso, è la prostituta Filocomàsio, della quale è innamorato il giovane ateniese Plèusicle. Il servo di Pleusicle, che si chiama Palestrión, parte da Atene per raggiungere il padrone e avvertirlo di ciò che è capitato alla sua bella. Ma viene preso dai pirati e trasportato in tutt'altra direzione: guarda caso, nella stessa città e nella stessa casa (quella di Pìrgopolinice) in cui già si trova la giovane Filocomasio.

Il servo non fatica a scoprire che la ragazza il *miles* non lo sopporta proprio, mentre è ancora innamorata di Pleusicle⁵²; con una lettera, informa di tutto il padroncino che arriva subito a Efeso, dove prende dimora nella casa del vecchio Periplectòmeno, che è attigua a quella del soldato. Attraverso una parete forata, che crea un passaggio occulto tra le due case, i giovani Pleusicle e Filocomasio⁵³ si possono incontrare ed abbracciare a loro piacimento. C'è però un intoppo: il servo Scèledro⁵⁴, assegnato dal *miles* alla custodia della ragazza, salito sul tetto di casa per rincorrere una scimmietta, vede di lì Filocomasio che amoreggia con un giovanotto che lui non conosce, vuole riferire tutto al padrone, ma starà alla furbizia di Palestrione far credere al conservo che Filocomasio ha una sorella gemella e che quella che ha visto in azione era appunto la fantomatica gemella. La 'conferma' per il povero Sceledro sarà nel vedere più d'una volta ciascuna delle 'due gemelle' ora in una casa, ora nell'altra: in realtà è la medesima Filocomasio, grazie nuovamente all'uso della parete forata, a presentarsi al sempre più confuso Sceledro ora in una casa, nella sua vera veste, e un istante dopo nell'altra, nella veste della 'gemella'.

⁵² Pleusicle è il giovane che organizza l'inganno ai danni del soldato per riprendersi la sua ragazza: il nome è basato sul verbo greco *plein* "navigare" (in effetti il giovane è costretto a navigare fino ad Efeso per salvare l'amata).

⁵³ Filocomasio "che ama brigate e bagordi"; è la cortigiana divenuta preda del soldato e oggetto del tentativo di riconquista da parte dell' *adulescens*. Come tutte le donne è astuta ed abile ingannatrice.

⁵⁴ Sceledro da *scelus* e *dran*, "artefice di delitti. Si tratta di un nome-soprannome, cioè di un epiteto che evidenzia un carattere opposto a quello indicato dal nome, perché il personaggio recita la parte dello sciocco. E' uno schiavo di Pìrgopolinice. Il suo compito è tener sotto controllo Filocomasio ma, dopo dei dubbi iniziali, viene agevolmente gabbato da Palestrione

Rimosso così il pericolo, riducendo all'impossibilità di nuocere il servo Sceledro, che scompare di scena convinto di non aver visto quello che ha visto, inizia il movimento principale della commedia, che prende di mira direttamente il soldato. Al centro anche di questo secondo movimento c'è una nuova trovata di Palestrione: far credere al *miles* che la moglie del vicino (lo stesso Periplectomeno: in realtà scapolo e del tutto refrattario al matrimonio) si sia follemente innamorata di lui e che per concludere questa nuova tresca sia necessario liberarsi della ragazza che si è portato da Atene, diventata adesso d'impaccio. Si insegna a due ragazze di vita, Acrotelèuzio e Milfidippa, a recitare la parte della moglie del vicino e della sua ancella e queste imparano tanto bene la parte da far cadere subito nel tranello il soldato sbruffone, che di suo ci mette anche una predilezione per le avventure con le donne sposate. Tutto procede come previsto: Pleusicle, fingendo di essere un marinaio, andrà a 'ritirare' Filocomasio dal *miles*, che lascia andar via non solo lei, ma anche il servo Palestrione (naturalmente sia la donna che il servo fingeranno di essere disperati per questa partenza e Filocomasio, per essere 'convinta', riceverà anche qualche regalo suppletivo). Partita questa comitiva per fare felice ritorno ad Atene alle spalle dell'improvvido soldato, questi va incontro al destino che meritano la sua vanità e la sua dabbenaggine: sorpreso nella casa della (falsa) moglie dal (falso) marito Periplectomeno e dai suoi servi, viene prima bastonato e poi minacciato di castrazione immediata da un cuoco che ha in mano un coltello affilato, con cui farebbe volentieri dei suoi attributi dei ninnoli da appendergli al collo come una collana. Una punizione che corrisponderebbe, come meglio non si può, alla legge del contrappasso. All'ultimo istante, tuttavia, promettendo di pagare un risarcimento, il *miles* si vede abbonata la pena più terribile e viene lasciato andare ancora integro, anche se ben frollato dalle botte, dalla casa del vicino. Un servo, che incontra poco dopo, lo informa che intanto Filocomasio è già in mare con il suo innamorato - che è proprio il marinaio al quale, cercando di trovar consolazione per la

partenza obbligata, si stringeva fin troppo scopertamente - e che tutta la trappola è stata congegnata da Palestrione, di cui solo ora Pirgopolinice comprende il furfantesco doppio gioco. Ma apprende anche una lezione, valida per tutti: se quello che è capitato a lui capitasse anche agli altri sciupafemmine, di sicuro ci sarebbero in giro molti 'rovina-famiglie' di meno.

1.6 La maschera del *Miles Gloriosus*

Il *Miles Gloriosus* è una delle più famose commedie di Plauto e va annoverato tra i capolavori del teatro comico di tutti i tempi; vi si trovano alcuni dei caratteri meglio delineati: il *servus callidus* Palestrione, il *senex lepidus* Periplectomeno, ed ovviamente il *miles gloriosus* Pirgopolinice⁵⁵. Composto tra la fine del III e l'inizio del II secolo a.C., il *Miles Gloriosus* rispecchia in ogni suo aspetto l'anima viva del teatro plautino, caratterizzato principalmente da quella ardente e accattivante comicità che ha costituito la base stessa del grande successo dell'autore latino e dell'enorme ripercussione che le sue opere hanno avuto sui posteri. Tale comicità è generata da vari fattori, che spaziano da un'oculata scelta linguistica e lessicale fino all'utilizzo di espressioni e situazioni che rimandano alla vita quotidiana romana del periodo; l'effetto ilare è anche spesso prodotto dal ricorso alle innumerevoli scene in cui si presentano equivoci o scambi di persona, soprattutto considerando che molto frequentemente Plauto sceglie di utilizzare nomi di città e luoghi esistenti e familiari al suo pubblico.. La totale assenza di parti liriche (*cantica mutatis modis*)-esiste solo un passaggio in settenari anapestici κατὰ ἑπτάχρον (vv.1011-1093) - ha fatto solitamente ritenere che la commedia sia stata scritta nei primi anni di attività del poeta⁵⁶.

⁵⁵ DE MELO, 2009.

⁵⁶ Difatti i *cantica*, ovvero parti cantate da uno o più personaggi musicate e danzate, non derivano da originali greci della commedia nuova - questa ormai non contiene più parti cantate, ma si assegna ai musicisti una performance artistica (tanto in musica) che interviene tra i vari atti. Essi sono invece creazioni originali del Sarsinate, che egli con molta probabilità derivò dalla tradizione italica e che si accrebbero man mano che si sviluppò la sua vena artistica. Nel *Miles gloriosus* compaiono solo quattro tipi di versi: il senario giambico - l'erede del trimetro giambico greco - e il settenario trocaico - l'erede del tetrametro trocaico catalettico greco - che sono il verso del dialogo parlato; il settenario giambico - il continuatore del tetrametro giambico catalettico della commedia greca - e il settenario

L'antefatto della commedia è presentato dal servo Palestrione all'inizio del secondo atto, che spiega al pubblico il motivo per il quale, da servitore del giovane ateniese Pleusicle, egli si trovi ora al servizio del soldato Pirgopolinice⁵⁷, uomo arrogante e fasullo che ostenta continuamente le sue improbabili gloriose imprese e che ha portato con sé ad Efeso la bella Filocomasia⁵⁸, giovane innamorata di Pleusicle.

Il fidato Palestrione, nel tentativo di tornare dal padrone a comunicargli l'accaduto, viene rapito e venduto come schiavo proprio a Pirgopolinice, ma riesce comunque a far sapere a Pleusicle dove si trova e questi si reca ad Efeso, ospite di Periplectomeno, anziano vicino di casa del soldato.

Il furbo Palestrione, allora, pratica un foro nel muro delle due case confinanti per dar modo al suo padrone di incontrare la sua amata, ma durante uno di questi incontri Sceledro, uno dei servi di Pirgopolinice, scorge dal tetto un bacio tra i due amanti e vorrebbe correre a dirlo al suo padrone. Palestrione, con l'aiuto di Periplectomeno, architetta un piano per offuscare i pensieri dell'ottuso servitore: gli faranno credere che quella che ha visto è in realtà la sorella gemella di Filocomasia che alloggia, insieme con il suo fidanzato, in casa del vecchio.

anapestico - non privo di analogia col settenario giambico-trocaico nonostante il ritmo diverso - che sono il verso del recitativo più animato, declamato con accompagnamento del flauto. Il settenario anapestico, in linea di principio, è un verso del *canticum*, ma il suo impiego eccezionalmente prolungato e uniforme può far pensare ad un mondo di dizione più vicino al recitativo, se non addirittura parlato, segno anche questo del grande gusto del poeta per la vivacità espressiva.

⁵⁷ Pirgopolinice da sempre è l'emblema del soldato fanfarone (il nome, un composto di tre parole, significa in greco "espugnatore di torri e di città" da *pyrgos* (torre), *polis* (città) e *nike* (vittoria), una delle maschere della *palliata*. Esagerato nelle sue vanterie, sia in fatto di donne, che di azioni guerresche o di parentele illustri, tanto da non mettere mai in dubbio se stesso e da ritenersi sempre nel giusto. In questa figura si assommano i caratteri dei futuri Capitan Fracassa e Don Giovanni.

⁵⁸ Per quanto concerne la traduzione italiana del nome *Philocomasium* si veda la nota al testo fornita dal traduttore Scandola 1997, 91 - Mario Scandola. Questa, trad. e note di Mario Scandola, 1997,.

Tutto ciò è reso possibile grazie al foro nella parete: Sceledro vede, quasi nello stesso momento, due donne identiche in due case diverse, con il risultato di non credere più ai suoi stessi occhi.

Durante il terzo atto Palestrione escogita un piano per togliere definitivamente di mezzo Pirgopolinice e far tornare in patria i due amanti. Così, manda a chiamare due meretrici, Acroteleuzia e Milfidippa, l'una per fingere di essere la moglie di Periplectomeno, follemente innamorata del soldato e disposta a tutto per lui, l'altra è la serva della prima. Palestrione e Milfidippa fingono di far da tramite tra Acroteleuzia e Pirgopolinice che, appena venuto a conoscenza dell'amore di lei, vorrebbe sbarazzarsi di Filocomasia. Palestrione, così, lo incita a lasciarla rimpatriare con la madre e la sorella gemella. Il soldato, felice dell'accondiscendenza dimostrata da Filocomasia, le concede di poter portare con sé in patria il suo servo Palestrione e si reca da questi che finge di non voler abbandonare "un padrone così buono". Partiti Filocomasia, Palestrione e Pleusicle – sotto le vesti del capitano della nave che li ricondurrà a casa – Pirgopolinice si reca, come richiesto da Acroteleuzia, in casa di lei dove però trova Periplectomeno con i suoi servi che lo trascinano fuori e lo picchiano. L'ultima scena vede Sceledro che confessa al padrone di aver visto Filocomasia baciarsi con il giovane ateniese e Pirgopolinice si rende conto dell'inganno ricevuto e delle sue conseguenze, ma è ormai per lui è troppo tardi.

L'immagine del soldato, lasciato per strada nudo e ferito, ha fatto pensare ad alcuni commentatori che rappresentasse una satira allusiva a un episodio veramente accaduto al giovane Scipione Africano, il quale fu trascinato via nudo dalla casa di una meretrice.

All'epoca dell'Africano, il *mos maiorum* conteneva ancora dei valori ben saldi nella mentalità collettiva del popolo, contrariamente all'epoca più tormentata dell'agonia della Repubblica romana. Tuttavia, il paragone con l'episodio di Scipione rimane collocato in uno spazio della ragione critica in

cui le prove della sua valenza sfumano inesorabilmente nei confronti di un'altra problematica: quella che concerne l'effettiva attitudine del poeta alla satira politica. Rimane più facile credere che il Plauto del *Miles Gloriosus* (un autore ancora all'inizio della sua carriera ufficiale di commediografo) sia un poeta meno interessato alla satira politica e più orientato verso la riproposta dei modelli comici del passato in una chiave prettamente sociale e non politica.

La figura del soldato Pirgopolinice è sempre stata vista come una comparsa di secondo piano nell'economia del dramma, la sua immagine possente si fa viva nella prima e nell'ultima parte della commedia. Il vero personaggio che regge le sorti di questa commedia è il servo Palestrione.

La ragione plausibile di questa divisione un pò manichea delle parti e delle contraddizioni insite negli atteggiamenti dei personaggi si spiega attraverso la *contaminatio* che Plauto avrebbe operato con due drammi diversi.

Il primo di questi drammi è sicuramente, per esplicita ammissione dell'autore, l'*Alazòn*, il secondo dramma (ancora non identificato) doveva trattare la materia della beffa verso un particolare individuo affinché due amanti si riunissero.

L'immagine di Pirgopolinice si erge a dismisura all'inizio del dramma. Il poeta dà un grande saggio di quelle che sono le capacità mistificatorie di un tale elemento e ci presenta lo stesso soldato che, uscendo di casa, impartisce ordini ai servi che ancora si trovano dentro casa. Le sue richieste sono esose: che gli si lucidi lo scudo in maniera tale da superare le emanazioni luminose del sole.

I propositi di Pirgopolinice sono esagerati, si cruccia che la propria spada stia in ozio e che nessuno conosca a fondo il grado delle sue vittorie. In quest'ufficio lo aiuta Artrotogo, il parassita, che, svolazzandogli intorno, gli rammenta sempre qualche grande impresa che il *miles* avrebbe compiuto. Si salda qui definitivamente il binomio *miles*-parassita che sarà destinato a

perpetuarsi fino alla commedia dell'arte. L'uso che Plauto fa di questo particolare contrappunto è determinante per capire come lo stesso soldato si evolverà nella commedia del Cinquecento, dove le opere di Menandro e della commedia nuova ateniese non rappresentarono, a causa della loro difficile reperibilità, un modello standard per la definizione di questo carattere comico. Ma vi è anche il fatto che l'intera opera plautina è un enorme campionario di ogni genere di comicità teatrali.

Il soldato plautino ci presenta azioni che ritroveremo più tardi nella commedia erudita rinascimentale ma è anche l'*imago* di un futuro incerto della Roma repubblicana, sempre più vicina alle ricchezze orientali e un po' più avvezza a conoscere militari spregiudicati e di professione. Per quanto riguarda i personaggi della commedia, si deve dire che tutti coloro che partecipano al dramma sono asserviti alla contemplazione delle cose fallaci. Artrotogo è schiavo della sua ingordigia, oltre che del potere del soldato; i due amanti vivono anelando alla fragile e ostacolata bellezza del loro giovanile amore, libero da qualsiasi forma di interesse materiale; Periplectomeno contempla invece la dolcezza della sua senilità e dei piaceri che essa può anche recare; Pirgopolinice ammira, nella sua vanagloria, l'immagine che si è fatto di sé. Le imprese del soldato narrate da Artrotogo, superano l'inverosimile e conferiscono allo spacccone una loquela fantastica e iperbolica. Pirgopolinice non è però, all'interno del dramma, un personaggio in grado di creare il 'comico di situazione'. Egli si regge per lo più sulla possente immagine della propria vanità colta in una posa statuaria che fa da contrappunto agli eventi che gli si svolgono intorno.

La sua uniforme militare, il suo nome e la sua millanteria lo rendono la tipica maschera comica.

Il vero protagonista della commedia è il servo Palestrione, egli è la vera e propria mano dell'autore che si addentra nella struttura del dramma.

Palestrione è colui che introduce l'argomento della commedia, che ne presenta le problematiche e che si ingegna a risolverle. È colui che

rimane fedele all'antico padrone e infedele al padrone fasullo. Abile stratego delle astuzie della vita, egli si ingegna in tutti i modi, ordina tutte le trappole possibili e, pur di giungere al suo nobile scopo, si adopera a recitare perfino la parte dell'adulatore e del ruffiano. Egli è la vera immagine del *servus currens*, del *servus audax* e del *servus fallax*: personaggio, quindi, trivalente, impegnato a ricucire lo strappo che la sfortuna ha aperto nella sua quiete domestica. Il fellone ingannatore, l'uomo intraprendente e senza scrupoli e il servo infaticabile trovano in Palestrione una specifica unità caratteriale che pone questo personaggio sul piedistallo dell'attenzione generale.

C'è di più: in Palestrione ritornano dei caratteri propri del *miles gloriosus*. In un passo del dramma, il servo, sicuro di sé e della riuscita dei suoi piani, esclama con enfasi militaresca:

*Quanta res turbo, quantas moveo machinas
Eripiam ego hodie concubinam militi,
Si centuriari bene sunt manipulares mei.
(vv. 813-815)⁵⁹.*

Autorevole dottrina⁶⁰ ha parlato, molto giustamente, di *servus gloriosus*, rilevando come i tratti tipici dello sbruffone ritornino in Palestrione per diretta influenza del suo padrone.

Il servo si compiace a dismisura della propria intelligenza e se ne fa un grande vanto. Il *sermo figuratus* adoperato qui da Palestrione è un'ombra del *miles* che il poeta proietta sopra il personaggio per rivelare di esso la sua intima natura. Infatti, nonostante la perizia con cui egli ha intessuto i suoi inganni, Palestrione rischia di vedersi mandare a gambe all'aria il suo decantato piano. Ciò avviene quando, nel congedarsi da Pirgopolinice, egli

⁵⁹ "Caspita, quante manovre sto mettendo in atto:roba da capogiro! E quanti carri armati ho attivato! Oggi, io,a quel soldato,gliela frego l'amante! A condizione che le mie teste di cuoio siano ben corazzate! ora però mi tocca chiamare quel cretino! Ehi, Sceledro, se non hai da fare, esci fuori di casa, qui davanti: è Palestrione che ti chiama". (trad. a cura di G. Cipriani).

⁶⁰ **Hanson**, *The Glorious Military*, 1948. Pag. 30.

eccede talmente tanto in adulazione che il soldato pensa quasi di riprenderselo.

Insomma, il *servus* è *gloriosus* perché il *miles* stesso lo è. La figura di Palestrione è un utile collante per tenere insieme, tecnicamente, la *contaminatio* di due diverse opere, ma è anche funzionale all'intreccio scenico al fine di condurre la trama sui binari della beffa e del lieto fine.

Gli altri soldati, o i vari altri millantatori, dell'opera plautina non rivestono il ruolo che ha potuto incarnare, con tanta evidenza, Pirgopolinice.

Lo sviluppo della tecnica comica del Sarsinate sposta sempre di più, in un ruolo marginale, la maschera del soldato. Si assiste a una partecipazione di questo elemento comico al ruolo di una comparsa che si porrà sul margine della storia rivestendo il preciso compito del "guastatore", di colui che si intromette nello svolgimento dei liberi sentimenti degli amanti e innesca l'intreccio del dramma.

La figura di Pirgopolinice si staglia, dunque, con maggior evidenza fra la schiera dei soldati vanesi, domina con la sua possente caricatura tutta una commedia, scandaglia e riassume tutte le parodizzate capacità affabulatorie che gli competono.

Per questo, il soldato smargiasso traccia un solco, nel mezzo della tradizione comica, fra il suo impiego come protagonista effettivo del dramma (sulla cui strada si incammineranno i vari imitatori di Plauto) e come comparsa, o macchietta comica, che esalta le capacità del drammaturgo nell'ammortizzare le serietà dell'opera. Pirgopolinice è il fratello maggiore di tutti i militari vantoni. Riassume, nel suo strampalato volo retorico, i caratteri di tutta la tradizione della commedia ateniese e amplia il volume degli impieghi delle proprie funzionalità narratologiche tanto che molti dei suoi succedanei albergheranno nei cantori cavallereschi e nella tradizione dei romanzi picareschi. Da Plauto parte con più forza rispetto ad altri autori l'avventura comica del soldato nella letteratura di tutti i tempi, i suoi contorni si marciano con maggior evidenza, si prepara la

strada per un soggetto comico multifunzionale, destinato a ibridarsi con la tradizione dell'epica classica e a disperdersi nei rivi complicati dei suoi diversi allotropi.

1.7 Guerriero ridicolo o *Miles Gloriosus*? Un *excursus* dalle origini al 1600

Quando si parla del tipo del guerriero si usano spesso un numero infinito di nomi e definizioni, a partire da quella latina di *Miles Gloriosus* passando per altre come: *Soldato fanfarone*, *Soldato vanaglorioso* o usando nomi come *Matamoros*, *Rodomonte*, *Bravo*, *Capitan Fracassa*, *Capitan Spavento*. Questi nomi, anche se vengono usati per comodità o per antonomasia, quando si vuole indicare il tipo comico del soldato, possono generare una serie interminabile di equivoci. Ecco perché si preferisce proporre la nuova denominazione di guerriero ridicolo⁶¹. Lo sviluppo del guerriero ridicolo si articola essenzialmente in tre fasi. Una prima fase definibile come genesi, dove prende forma l'archetipo in quanto elemento universale della cultura umana, una seconda fase in cui, dopo un breve momento di sterile riuso dei modelli greci e latini, si crea la maschera con l'apporto di molte influenze che vengono da diversi generi letterari, per quanto riguarda l'aspetto intertestuale, o da una serie di aspettative del pubblico, legate all'estro di alcuni grandi maestri del comico. Quindi una terza ed ultima fase, quella della maschera vuota, in cui non c'è più l'uso creativo del tipo comico, ma soltanto riuso di una serie di motivi che ormai sono definitivamente codificati, e piuttosto fossilizzati. Questo è il momento in cui, dietro la maschera, non si intravedono più i vivaci occhi luccicanti dell'attore che recita a soggetto secondo il suo estro, perché la maschera è diventata il contenitore di una serie di battute anche famose, ma consuete dall'uso, per le quali ride, quasi per inerzia e abitudine, un pubblico ormai ignaro del loro perché.

⁶¹ De Michele 1999.

Il primo esempio di questa figura comica, documentabile nella produzione classica, si chiama *Alazón*. Aristotele lo colloca tra i tre tipi comici principali della commedia.

L'*alazoneia* (vanagloria) è un'attitudine visibile, quella dello sbruffone che si vanta di possedere doti che non ha. Il ridicolo scaturisce dalla percezione della contraddizione data dall'opposizione *presunzione - realtà*. Questa contraddizione viene sottolineata ed esaltata da un altro personaggio *ῥειρὼν* che astutamente, o meglio ironicamente, mette alla berlina il vanaglorioso.

Quello che è definito concordemente da tutti gli storici della letteratura antica come il primo soldato comico della storia del teatro è Lámaco, protagonista della commedia di Aristofane “Gli Acarnesi”.

Lámaco incarna perfettamente la figura archetipica del *miles gloriosus*, è l'eroe negativo degli *Acarnesi*, la più antica delle undici commedie aristofanee conservate per intero⁶².

Con la figura di Lámaco, per la prima volta, il guerriero ridicolo si presenta all'interno di un'azione ben precisa che potremmo definire "tipica" di questo personaggio. La trama de “Gli Acarnesi” sarà infatti, da ora in avanti, ancora molte volte riproposta, con piccole variazioni e aggiunte nel XVI e XVII secolo, da molti commediografi europei quasi indistintamente.

Lámaco è caratterizzato come un soldato opportunisto, vanaglorioso e stupido e, per questo, punibile dal riso del pubblico che è invitato indirettamente dall'autore a giudicarlo. Ma Aristofane non si ferma al personaggio e alla voglia di dar battaglia del guerriero, e a questa contrappone un'irresistibile voglia del cittadino di preoccuparsi di star bene e riempire lo stomaco.

Alla guerra è contrapposta la cucina, all'impulso mortale della guerra, l'impulso vitale legato alla necessità di nutrirsi. Il gioco è presto

⁶² Per l'ipotesi che Lamaco rappresenti la prima, organica attestazione della maschera del soldato borioso, si veda De Michele, pag.3.

fatto: L'âmaco, la sua professione e addirittura la guerra vengono rappresentate come insulse, ridicole, in una parola inutili: meglio mangiare e divertirsi che ammazzare, o peggio, farsi ammazzare.

Il guerriero ridicolo acquisterà ancora più spessore più tardi con Menandro (342-291 a.C.), che è l'autore con cui inizia una nuova epoca del teatro comico greco, dove parallelamente agli insegnamenti aristotelici, l'individuo ed il suo carattere acquistano una nuova centralità. L'intreccio comincia infatti a svilupparsi attorno al personaggio e per il personaggio, esso è quindi subordinato alle caratteristiche del protagonista. Il passaggio è dal generale al particolare. Mentre prima era "il Vizio dell'umanità" in primo piano con Menandro è "l'errore dell'individuo " ad essere messo in scena, l'errore di un individuo ben delineato e che, come tale, è quindi correggibile e migliorabile.

La ricorrenza di questa figura nella produzione comica ellenistica non è certo casuale.

L'uso del tipo del guerriero ridicolo trova un riscontro preciso nel contesto storico sociale di quel periodo che va dalla morte di Alessandro Magno (356-323 a.C.) alla conquista romana d'Egitto. Esso si sviluppò, quindi, negli anni dell'espansione macedone che raggiunse la Grecia. A causa della crisi provocata dalla sconfitta subita presso Chaironea (338 a.C.), le città stato greche persero la preminenza politica ed economica che avevano raggiunto nel IV secolo. Al sistema delle polis greche apparteneva anche l'esercito di popolo che contraddistingueva il sistema militare greco dove ogni cittadino contribuiva armandosi a sue spese alla guerra per difendere gli interessi della patria. Quello che prima era un dovere del cittadino divenne una vera e propria professione. Dal benessere delle truppe dipendevano i successi militari di Alessandro. Ecco perché il IV e il III secolo in Grecia sono i secoli dei "mercenari". La figura del soldato nell'ellenismo è quindi una figura centrale della società, nonché di vitale importanza per la potenza del nuovo impero.

Finita la politica delle conquiste, la vita quotidiana delle città greche si popolò di ufficiali a riposo e soldati congedati. In questo modo molti soldati divennero, nella seconda metà del IV secolo, un problema sociale che trovava sfogo e testimonianza di fronte al pubblico seduto sulle gradinate degli anfiteatri.

Del soldato fanfarone, a questo punto, esisteva già un vero e proprio catalogo di motivi tipici: disposizione alla crapula, grande capacità nel proferire spacciate sulla propria presunta potenza ed invincibilità in combattimento, presunta ed esagerata ricchezza, reale dabbenaggine e quindi vanità e codardia.

A questi motivi, già caratteristici della figura, con Menandro, si aggiunge un ulteriore motivo che presso Aristofane non era presente: il motivo dell'amore che sarà spesso presente nelle commedie del Cinquecento e del Seicento.

L'archetipo greco dell' *Alazón* si arricchisce con i Romani di ulteriori variazioni al tema. I commediografi romani in un primo tempo si propongono come semplici imitatori e traduttori. Ma poi questi finirono per fondere i personaggi comici latini con quelli greci. In questa nuova fase dello sviluppo dell'archetipo, avranno un ruolo importantissimo prima Plauto e poi Terenzio, dopo i quali si può parlare dell'archetipo del guerriero ridicolo come di un tipo comico nato dalla fusione tra l'*Alazón* e il *Miles Gloriosus*. Con i romani comincerà anche la tradizione dei nomi lunghi e dal significato di per sé già vanaglorioso, che poi, nel teatro rinascimentale e barocco, saranno imitati da nomi come: Spezzamonti, Spaccaferro, Fracasso, Spavento.

Il personaggio più rappresentativo è, a questo proposito, Pyrgopolinices alias "distruttore di città", guerriero ridicolo della commedia *Miles Gloriosus*. Ancora una volta, e sempre nella fase di formazione dell'Archetipo, il guerriero ridicolo è legato alle guerre vere. Pyrgopolinices

è un ufficiale al servizio del re Seleuco I, particolare questo che deve averlo reso al pubblico romano poco gradito e quindi facilmente degno di riso.

Queste nuove caratteristiche, introdotte dai romani saranno moltiplicate quasi all'infinito in tutte le combinazioni possibili come in un caleidoscopio in duecento anni di teatro europeo. All'archetipo, però, del guerriero ridicolo, che è ormai chiaramente definito, devono aggiungersi altre caratteristiche frutto di nuovi apporti in altre epoche.

Nel Medioevo non c'è in Europa una grande attività teatrale come la si poteva intendere ad Atene, Siracusa o Roma nei momenti di più grande splendore, ma il guerriero ridicolo e cioè il soldato messo alla berlina, riaffiora qua e là. Lo troviamo nei cortei delle funzioni religiose per il Venerdì Santo come soldato romano aguzzino di Cristo e quindi nemico.

Il genere delle sacre rappresentazioni nonostante il tipo di temi trattati, non va assimilato in blocco al teatro tragico. Esse presentano infatti non pochi momenti che hanno decisamente a che vedere con il teatro comico.

La funzione di queste rappresentazioni, che appartenevano al così detto *Ludus Paschalis*⁶³, era anche comica, anzi si può dire addirittura che il suo ultimo fine fosse proprio quello di divertire il pubblico durante la processione o la funzione religiosa.

Il riso scaturiva spontaneo, e si trattava di una risata di derisione oltre che liberatoria, anche dopo la messa in scena della resurrezione, quando le guardie del sepolcro si ritrovavano beffate, scoprendolo vuoto. E questo riso era proprio una sorta di benvenuto al Cristo risorto, "una celebrazione della resurrezione".

Anche nei cortei di carnevale si incontra il guerriero ridicolo che qui ha acquistato il nuovo grado di mastro di campo⁶⁴.

⁶³ De Michele op. già cit.

⁶⁴ Il "Mastro di Campo" è il personaggio che dà il nome ad una antichissima rappresentazione carnevalesca siciliana sviluppatasi dalla Moresca, una danza che si basa

Non ultimo e, forse uno dei più originali, è l'apporto che viene dal mondo delle antiche tradizioni popolari e dei balli propiziatori delle danze armate praticate in tutta l'Europa.

Sul finire del 1400 un altro grande apporto di notevolissimo peso e dalle grandi conseguenze è quello che viene dai testi epici cavallereschi. In modo particolare, l'esagerazione epica degli eroi dei poemi cavallereschi, l'amore per il fantastico e l'esoterico, per i viaggi rapidi e impossibili come nei sogni, da continente a continente, fino alla luna, trova nel corredo genetico del guerriero ridicolo la strada già spianata.

Il guerriero ridicolo diventa una maschera in Europa però solo nel 1500 e questo succede quasi contemporaneamente in Italia, dove per diverse ragioni il terreno è uno dei più fertili d'Europa, e in Spagna dove compare un personaggio non facile da classificare, visto che porta un nome preso in prestito dalle celebrazioni e dalle rappresentazioni della *Semana Santa* con chiaro riferimento ai soldati romani: *Centurio*. La professione di Centurio è, però, quella dei killer prezzolati: un soldato in congedo, scansafatiche e che non riesce a reintegrarsi nel tessuto sociale o semplicemente un Bravo al servizio di un potente. La figura è riscontrabile, comunque, in quasi tutta l'Europa occidentale: in Inghilterra, in Francia, in Olanda e nei paesi di lingua tedesca⁶⁵.

Sicuramente si può affermare che nella prima metà 1500, soprattutto quel tipo di commedie che rientrano nella definizione di commedie erudite, sono un'elaborazione creativa dell'archetipo *Alazòn-Miles*. Ciò non vale naturalmente per tutte le opere. Esaminando le commedie più popolari, cioè

sul motivo della lotta. Tale rappresentazione è ancora viva a Mezzojuso in provincia di Palermo (questa rappresentazione carnevalesca è documentata a Mezzojuso fin dal Trecento e con il tempo ha subito alcune infiltrazioni di fatti e personaggi posteriori come per esempio Garibaldi e i suoi soldati che oggi fanno parte della rappresentazione in ricordo di una guerra vera che tramite la drammatizzazione si appresta a diventare leggenda).

⁶⁵ La figura del guerriero ridicolo è presente nel teatro comico di altri paesi europei. In Francia, per esempio, proprio a causa della continua presenza dei comici della commedia dell'Arte italiani, la figura fu recepita e diede vita ad un'ampia produzione alla quale contribuì, come in Italia, anche il fervore umanistico del Cinquecento.

quelle improvvisate in piazza, si comincia a trovare un uso originale del guerriero ridicolo e così pian piano nasce definitivamente la maschera. Oltre all'elemento realistico dato dal riferimento a eventi bellici veri il guerriero ridicolo arricchisce il suo bagaglio di temi e motivi grazie al riuso, nel Cinquecento di trame e personaggi tratte dalle opere in prosa. Dopo questa fase decisamente creativa, dove la maschera ha un senso ed un significato ed esercita una sua funzione tra il pubblico, si assiste ad una fase di fossilizzazione della figura. In questa fase il guerriero ridicolo vive ormai di un corredo di battute, collezionato da attori-autori diventato vastissimo, e ben conosciuto dal pubblico.

Nel teatro moderno, dunque, il soldato smargiasso ha conosciuto una notevolissima fortuna. Di contro il *Miles gloriosus* fu ignorato dalla cultura medievale⁶⁶. Solo a partire dalla seconda metà del Quattrocento e con il rinvenimento di nuove commedie di Plauto, le principali corti si aprirono alla sperimentazione scenica tipica della commedia latina⁶⁷.

La fortuna teatrale del guerriero ridicolo, dunque, è legata proprio alla sua attualità, e non è quindi un caso che la figura degeneri in una maschera vuota proprio quando perde le sue caratteristiche di realismo grottesco. E se è vero che sarebbe sbagliato generalizzare eccessivamente le caratteristiche del guerriero ridicolo come figura comica atta a ridicolizzare e quindi ad esorcizzare con il riso ciò che rappresenta, cioè soldati e guerre, è però altrettanto vero che questo personaggio, mantiene spesso questa sua funzione e trova lo stesso impiego sulla scena anche in contesti geografici, culturali e storici diversi, fermo restando il minimo comune denominatore

⁶⁶ Si deve a Nicolò Cusano la scoperta nel 1429 di un codice contenente sedici commedie di Plauto, di cui ben dodici sconosciute alla cultura medievale, tra queste anche il *Miles*. Il codice fu portato a Roma da colonia e fu acquistato dal cardinale Orsini, il quale per diversi anni lo tenne nascosto, impedendo la ulteriore conoscenza del teatro plautino.

⁶⁷ Cipriani., Pice N. pag.127.

dato dall'attualità della figura parodiata per il pubblico a cui il guerriero ridicolo si presenta.

CAP. 2 LA CONTAMINATIO: DA TERENCE A CORNEILLE

2.1 Elementi plautini in Terenzio

È *communis opinio* che Terenzio sia “più greco” di Plauto: purché egli comprenda, meglio dei suoi predecessori, le intenzioni e l'arte dei comici attici.

La commedia è più di altri generi legata ai problemi del suo tempo. È uno specchio della società contemporanea. Quando Cicerone la definisce *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis* (de rep. 4, 13) in questa definizione è inclusa la contingenza individuale.

Eppure le commedie di Terenzio sono 'più greche' delle plautine e le sue prime due sono 'più greche' delle più tarde.

Plauto muore nel 184, le sue opere vengono apprezzate e rappresentate anche dopo la sua morte. Al suo esordio nel 166 Terenzio dapprima non segue il suo predecessore. Egli cerca di andare per una strada propria. Il primo dramma è l'Andria, nella quale riproduce la difficile problematica dell'omonimo originale menandro, in cui il meccanismo è governato da personaggi che sanno, che non sanno, che credono di sapere, che ne sanno di più degli altri. Di suo Terenzio integra le figure del modello con l'amante Carino e il suo servo Birria - forse sulla scorta dei modelli nella Perinthia. Si ritiene pressoché concordemente che Terenzio voglia rendere vivace, attraverso figure aggiuntive, l'ambiziosa azione menandrea dell'Andria.

Dal punto di vista della efficacia scenica ciò indubbiamente gli riesce. Carino è a confronto di Panfilo un amante lamentoso, Birria a confronto di Davo un servo ridicolo.

Entrambi i personaggi non sono tuttavia integrati nell'azione. Non intervengono in essa, bensì traggono spesso da essa conclusioni sbagliate e

le commentano in modo patetico-sentimentale. Con questo, la drammaturgia delle loro scene non è 'più greca', bensì romano-plautina, vale a dire rilassata e additiva. Sicuramente questa qualità ha a che fare con la tecnica della *contaminatio*, già ampiamente menzionata.

2.1 L'*Illusion Comique* di Pierre Corneille

Corneille scrive nel 1635, *L'Illusion Comique*, che, a detta dello stesso autore, si compone dei generi più svariati racchiudendo quindi una mescolanza degli stili più diversi: Corneille la definisce un *étrange monstre* poiché il “primo atto non è che un prologo”⁶⁸ ispirato alla pastorale, grazie al mago Alcandre che funge da tramite tra il mondo reale e quello della magia; “i tre seguenti costituiscono una commedia imperfetta”⁶⁹, con il personaggio tipico farsesco Matamore, che però si evolvono poco dopo in tragicommedia, negli episodi, dai toni più profondi, concernenti la rivalità del protagonista con Adraste, la conseguente uccisione di quest'ultimo e l'imprigionamento di Clindor; “l'ultimo è una tragedia”⁷⁰, interpretata dai personaggi che, attraverso la tecnica del teatro nel teatro, rendono possibile l'apologia del teatro e del “nobile mestiere” dell'attore⁷¹ ad opera di Alcandre; “tutti questi elementi cuciti insieme formano una commedia”⁷², dimostrando al pubblico e ai posteri che tale opera riassume tutto l'universo teatrale, in ogni sua forma, all'interno del quale Corneille sa muoversi abilmente.

Il primo atto vede Pridamant che con l'aiuto di Dorante si reca dal mago Alcandre con la richiesta di poter conoscere la sorte di Clindor, il figlio rinnegato e cacciato da casa qualche tempo prima; il mago mostra a Pridamant, grazie ad un artificio, il figlio Clindor che si è messo al servizio

⁶⁸ P. Corneille, *L'Illusion Comique*, publié d'après la première édition (1639) avec les variantes par Robert Garapon, Paris, Librairie Marcel Didier, 1957, dedica a Mademoiselle M.F.D.R., p.5

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Cfr., *Ibidem*, pp. 119 – 121

⁷² *Ibidem*, dedica a Mademoiselle M.F.D.R., p.5

di un *brave* nella regione di Bordeaux; all'inizio del secondo atto essi guardano i due *fantômes vaines* che rappresentano Clindor e il suo padrone Matamore che si vanta incessantemente delle sue grandi ma improbabili imprese da militare.

All'arrivo di Isabelle e Adraste i due si nascondono per ascoltare gli elogi che questi rivolge alla bella Isabelle e le conseguenti resistenze e rifiuti di lei. Quando Clindor rimane solo con lei, questa gli confessa il suo amore per lui, prima di scappare dalla scena per aver udito Adraste tornare. I due rivali si fronteggiano a parole e Clindor risponde con fierezza e nobiltà; arriva sulla scena la servitrice di Isabelle, Lyse, che, in collera con Clindor per la sua preferenza nei confronti della padrona piuttosto che per lei, propone ad Adraste di sorprendere i due amanti in flagrante.

Il terzo atto si apre con i rimproveri di Géronte verso la figlia Isabelle per il rifiuto di lei di divenire sposa di Adraste; successivamente egli caccia Matamore, venuto a vantarsi delle sue prodezze, che scappa non appena crede di sentir arrivare i valletti di Géronte; ma è Lyse che entra in scena lasciando intendere che i suoi propositi di vendetta nei confronti di Clindor sembrano esser svaniti, dopo aver avuto un dialogo con lui in cui egli dichiara che la sua preferenza per Isabelle è dovuta soltanto al suo ceto benestante. Matamore torna in scena e si nasconde, sentendo arrivare Clindor e Isabelle che parlano del loro reciproco amore; all'udire tali dialoghi amorosi, Matamore esce dal suo nascondiglio per rimproverare il suo servo, ma questi riesce a sfruttare il suo ascendente su di lui per ottenere che egli gli “ceda” Isabelle. In scena arrivano i valletti di Géronte e Adraste che minacciano Clindor; questi ferisce Adraste ma deve arrendersi subito dopo; rimane Pridamant con i suoi timori per la vita del figlio, ma Alcandre lo rassicura.

Il quarto atto si apre con il lungo monologo tragico di Isabelle: Adraste è morto e Clindor ferito, imprigionato e condannato a morte; Lyse la rassicura e la informa che potranno scappare insieme a Clindor e al

carceriere, che lei ha sedotto per ottenerne l'aiuto. Dopo aver scoperto Matamore, che si nascondeva da diversi giorni, Lyse e Isabelle lo prendono in giro per la sua codardia e lo fanno scappare minacciandolo dell'arrivo dei valletti di G ron te. La scena si sposta nella prigione in cui si assiste al monologo di Clindor, che cerca di fuggire all'idea della sua condanna a morte pensando ad Isabelle; arrivano Isabelle, Lyse e il carceriere a liberarlo e tutti e quattro si preparano alla partenza. In scena troviamo di nuovo Pridamant, che viene rassicurato da Alcandre preannunciandogli la grande fortuna che attende suo figlio e i suoi amici. All'inizio del quinto atto Pridamant   sconvolto nel vedere Clindor e gli altri completamente cambiati; la scena si sposta sui giovani: nel giardino di un palazzo Isabelle, con abiti da principessa, racconta a Lyse del suo perfido sposo che l'ha tradita con la principessa Rosine; Clindor arriva e, scambiando Isabelle per Rosine, le dichiara il suo amore e accortosi poi dell'errore esprime un elogio all'infedelt . Ma di fronte alle minacce di suicidio di Isabelle, Clindor rinuncia a Rosine e questa arriva in scena subito dopo, rimanendo sopraffatta dai rifiuti di Clindor nei suoi confronti. Sopraggiungono gli uomini del principe Florilame, sposo di Rosine, che uccidono i due adulteri e Isabelle viene portata dal principe che ne era in realt  innamorato in segreto. Si chiude il sipario che appena riaperto da Alcandre, mostra tutti i personaggi che si stanno spartendo del denaro: Clindor e i suoi amici sono infatti divenuti attori che hanno appena interpretato l'ultimo atto di una tragedia; la commedia termina con l'apologia del teatro da parte di Alcandre che rassicura Pridamant sulla buona scelta del figlio di intraprendere il nobile mestiere dell'attore.

2.2. Il barocco, la magia e l'illusione

L'opera sembra avere racchiusi in sé tre differenti intrecci, organizzati e messi in relazione l'uno con l'altro grazie alla una struttura *à tiroirs*: il primo cassetto è quello in cui si muovono Pridamant e Alcandre, il secondo, che si apre grazie alla magia, racchiude la storia d'amore tra Clindor e Isabelle e il terzo, quello del teatro nel teatro, contiene la trama della tragedia rappresentata dai personaggi.

Il primo tema strettamente barocco che si incontra fin dall'inizio è quello della magia.

"Ce mage, qui d'un mot renverse la nature." - I, 2 .

Tema barocco per eccellenza, la magia rappresenta al contempo il gusto per l'impossibile, per l'eccesso, e quello per l'illusione, per il *trompe-l'œil*. Tutto l'atto primo si focalizza su questo tema: nella scena prima Pridamant e il suo amico Dorante vanno a cercare il mago Alcandre per avere notizie del figlio di Pridamant, Clindor; nella scena seconda compare Alcandre e, fino alla scena terza, prepara Pridamant alla sua illusione magica:

"Entrons dans ma grotte, afin que j'y prépare

Quelques charmes nouveaux

pour un effet si rare" [I, 3].

Anche se questo tema percorre tutta la *pièce*, è qui che la magia gioca il ruolo principale, perché serve da introduzione al resto della vicenda, anzi: alla successione dei diversi momenti della vicenda. Da questo punto di vista, il mago Alcandre si rivela essere un personaggio fondamentale, dato che permette di legare tutti gli atti della *pièce* per formare un'unità altrimenti impossibile da realizzare, vista la diversità di storie che entrano a far parte

della vicenda. Egli rappresenta in qualche modo lo stesso drammaturgo, il quale decide come far proseguire la storia, cosa mostrare o, al contrario, nascondere. Il tema della magia introduce così il problema della struttura della commedia.

Un altro tema importante dell'*Illusion comique* è quello del teatro. Questo tema, che in sé non è barocco, lo diventa innegabilmente quando è legato al tema della magia, come nella commedia di Corneille. Qui, magia e teatro sono della stessa natura, perché entrambi hanno come fine quello di dare l'illusione del reale: Pridamant, che è insieme spettatore della rappresentazione magica di Alcandre (durante quasi tutta la durata della commedia) e della rappresentazione teatrale all'interno della commedia (atto V, scene 2, 3 e 4), si commuove esattamente allo stesso modo per entrambe le cose che vede, e non riesce a distinguere la realtà dalla finzione. Così, ad esempio, davanti alla magia reagisce in maniera tale che Alcandre gli dice:

"Le cour vous bat un peu" [II, 10];

ugualmente, quando assiste, senza saperlo, alla rappresentazione teatrale data dal figlio, e che vede morire il personaggio interpretato da quest'ultimo, Théagène, esclama, in preda alla disperazione:

"On l'assassine, ô dieux! Daignez le secourir" [V, 4];

ancora, più avanti, sempre convinto della morte del figlio:

"N'attendez pas de moi des plaintes davantage:

La douleur qui se plaint cherche qu'on la soulage;

La mienne court après son déplorable sort.

Adieu; je vais mourir, puisque mon fils est mort" [V, 5].

Questo parallelismo tra gli effetti della magia e quelli dell'arte teatrale ha importanti conseguenze al livello della poetica che è implicita nella commedia di Corneille: si tratta del rapporto tra l'arte e la realtà. Infatti, supporre che la magia da un lato, e il teatro dall'altro, diano un effetto realistico tanto perfetto, significa anche supporre che la realtà non possa essere facilmente distinta da ciò che è finzione; in altri termini, è

supporre che la realtà è, anch'essa, una grande illusione, un'illusione cosmica: e questa è un'idea assolutamente barocca.

Si giunge così al tema dell'illusione, altra grande particolarità barocca. La sua importanza risulta già evidente a partire dallo stesso titolo.

L'illusione è intimamente legata ai temi precedenti da un rapporto causale: come si è visto, essa deriva direttamente dalla magia e dall'arte. Generalizzando, si può dire che l'illusione è globale, che è l'essenza stessa della realtà, perlomeno così come la commedia la intende.

Il primo illusionista è Alcandre, ovviamente, nella sua qualità di mago; ma Alcandre è illusionista anche perché si diverte, in un certo senso, a nascondere la verità a Pridamant. La sua arte non svela soltanto, dissimula anche molto: se fa vedere qual è la condizione di Clindor, lo fa in maniera tale da non farne vedere che le apparenze più immediate, le quali non necessariamente sono le più vere. Questa è giustamente la ragione per cui Pridamant si sbaglia sulla sorte del figlio. Fin dall'inizio della commedia, egli è messo sulla strada sbagliata dal mago, che gli fa vedere i costumi da attore del figlio, senza dirgli che è effettivamente un attore:

Jugez de votre fils par un tel équipage:

Eh bien, celui d'un prince a-t-il plus de splendeur?

Et pouvez-vous encor douter de sa grandeur?" [I, 2].

Pridamant dunque si sbaglia sulla condizione di Clindor, ma è Alcandre che agisce in maniera tale da provocare l'errore (e questo al fine di dimostrare che il teatro deve essere considerato al rango delle più nobili attività umane).

Gli altri personaggi che creano illusioni sono gli attori del teatro nel teatro: Clindor, Isabelle e Lyse, cioè alcuni tra i personaggi principali dell'*Illusion comique*, sono come personaggi degli attori che interpretano altri ruoli nella tragedia rappresentata all'interno della commedia. Ma ad accentuare l'illusione e a confondere realtà e finzione vi è il fatto che il ruolo che gli attori interpretano nella tragedia sembra una continuazione della loro

propria situazione come personaggi della commedia: Clindor e Isabelle continuano ad essere legati da un rapporto amoroso, e Lyse continua ad essere la serva di Isabelle. Inoltre, una miriade di piccoli dettagli sono scelti in maniera da creare una continuità tra la realtà e la finzione; per esempio, quando Hyppolite (Isabelle) dice a Théagène (Clindor):

*"Lorsque je te reçus, ingrat, qu'il te souvienn
De combien différaient ta fortune et la mienne,
De combien de rivaux je dédaignais les voux,
Ce qu'un simple soldat pouvait être auprès d'eux;
Quelle tendre amitié je recevais d'un père !
Je le quittais pourtant pour suivre ta misère;
Et je tendis les bras à mon enlèvement,
Pour soustraire ma main à son commandement" [V, 3],*

sembra proprio che si riferisca a quello che Isabelle ha fatto per il suo amante Clindor.

È chiaro che magia, teatro e illusione sono elementi tematici intimamente legati tra loro, e che agiscono in maniera da permettere che una poetica barocca del cambiamento e delle apparenze permei l'atmosfera generale della commedia.

Pur avendo avuto, lo stesso Corneille, difficoltà a classificare la sua opera all'interno di un genere preciso si può asserire che tale mescolanza di stili e generi è più propriamente consona al mondo della commedia, piuttosto che a quello della tragedia; il suo carattere stravagante e multiplo può trovare le basi all'interno di una concezione che può definirsi barocca, in cui gli opposti si confrontano e scontrano l'uno con l'altro: l'illusione e la verità, l'arte e la realtà, la finzione e la vita vera. Lo spettatore è portato attraverso la "magia" di Alcandre a credere reale ciò che non lo è, ad illudersi di essere, proprio come Pridamant, sotto l'influsso magico dell'artificio del mago, per cui si può osservare la vita vera di Clindor; man mano che la storia prosegue lo spettatore è preoccupato per la sorte del

giovane eroe, per il suo imprigionamento, per la sua condanna a morte; poi, proprio come lo sarebbe Pridamant, è deluso dal comportamento infedele di Clindor e prova compassione per la povera Isabelle, fino al momento in cui si comprende che tutta l'ultima parte della *pièce* non è altro che teatro, finzione; ma ecco che allora ci si chiede se tutto ciò a cui si è assistito precedentemente – Clindor e Matamore, l'omicidio di Adraste, Géronte che rimprovera sua figlia – sia parte della finzione o della realtà: si dubita cioè, proprio come farebbe Pridamant, persino della verità. In questo senso Pridamant può essere identificato con lo spettatore, e Alcandre, che muove i fili di tutte le vicende, in quanto unico conoscitore di ciò che fa parte della realtà e di ciò che fa parte della finzione, può identificarsi con lo stesso drammaturgo. La presenza del tema della magia e del personaggio di Alcandre si ricollega a un genere poetico e teatrale proprio del barocco: la pastorale, in cui la *féerie* occupa il primo posto e in cui i personaggi si muovono in mezzo a satiri e maghi.

La presenza di Matamore, il capitano guascone innamorato di Isabelle, permette il richiamo a un altro genere: la farsa. Questo personaggio, la cui presenza non è assolutamente indispensabile all'evoluzione della vicenda (altro aspetto barocco: l'eccesso, la dismisura, anche nel numero di personaggi), è un tipo ben definito: il personaggio burlesco per eccellenza. A partire dalla sua apparizione nella commedia [II, 2], il suo modo di prendersi sul serio suscita l'ironia degli altri personaggi e le risa degli spettatori/lettori:

Matamore: "Il est vrai que je rêve, et ne saurais résoudre

Lequel des deux le premier mettre en poudre,

Du grand sophi de Perse, ou bien du grand mogor".

Clindor: "Eh! de grâce, monsieur, laissez-les vivre encor" [II, 2].

L'ironia accompagna il personaggio durante tutta la commedia, fino alla sua degenerazione quasi totale quando viene esplicitamente preso in giro da Lyse (*una donna, una serva!*) [IV, 4].

Accanto alla farsa si trova la commedia, rappresentata nell'Ilusion Comique dalle peripezie amorose tra Clindor e Isabelle. Infatti, secondo questo genere tipicamente borghese, i due giovani innamorati trovano degli ostacoli alla loro unione, cioè dei rivali che il giovane eroe deve affrontare (in questo caso Adraste e, in parte, Matamore) e l'autorità di un padre (Géronte) che si oppone per motivi sociali ed economici (di status sociale): si tratta di peripezie comiche molto classiche.

Ma, dal momento in cui l'eroe è in pericolo (imprigionamento di Clindor dopo aver ucciso in duello il rivale Adraste), la commedia diventa una tragicommedia: i toni si fanno più profondi, e il personaggio si eleva a un livello superiore, anche se l'amore rimane la sua preoccupazione principale:

"Quel bonheur accompagne la fin de ma vie!

Isabelle, je meurt pour vous avoir servie:

Et de quelque tranchant que je souffre les coups,

Je meurt trop glorieux, puisque je meurt pour vous" [IV, 7].

2.3 I personaggi del *Miles Gloriosus* rivivono con Corneille

Sebbene l'opera di Corneille differisca nei contenuti e nella trama da quella di Plauto, si possono trovare molti elementi che, singolarmente o organicamente, l'avvicinano ad essa⁷³. Corneille utilizza molte delle maschere tipiche del teatro plautino, a cominciare dalla figura del *miles* stesso, che da protagonista – o quasi – della commedia di Plauto, diviene una semplice comparsa nell'opera di Corneille, ma ne mantiene i tratti distintivi: caratterizzato da quell'eccessiva ostentazione della propria bravura e gloria che inevitabilmente si tramuta in codardia e viltà; e in egual maniera vengono entrambi ridicolizzati da tutti, specialmente dalla servitù. Allo stesso modo la figura del *servus* arguto e caparbio viene ripresa da Corneille che ci fa intendere che – seppur in modo meno marcato – è la servitrice Lyse a decidere della sorte di Clindor, prima avendo fatto la spia sulla storia d'amore tra lui e Isabelle ad Adraste, poi, pentita della sua “vendetta”, salvandolo dalla prigionia e condanna a morte, facendo sì che egli coronasse il suo sogno d'amore. La differenza tra Lyse e Palestrione sta nel fatto che mentre il secondo si muove in funzione del suo padrone, la prima escogita i suoi piani e sotterfugi in funzione di se stessa, a seconda

⁷³ Sicuramente Corneille ha, in modo palese, attinto a molte opere teatrali a lui precedenti e contemporanee, come ad esempio: la *Comedia Amelina* di Lope de Rueda, *La Bague de l'oubli* e *L'Innocente Infidélité* di Rotrou per la figura del mago Alcandre, *La Prison d'amour* di Sforza Oddi e in genere tutta la commedia dell'arte italiana – oltre ovviamente al qui citato *Miles Gloriosus* – per la figura di Matamore, *La Suivante* dello stesso Corneille e *Prince Déguisé* di Scudéry per Lyse, la *Sylvie* di Mairet, *l'Amélie* di Rotrou per il tema della rinuncia alle ricchezze familiari per andare incontro all'amore, per la figura quindi di Isabelle. Corneille insomma spazia dal teatro classico al teatro francese e non solo, del diciassettesimo secolo fino a riutilizzare persino temi che lui stesso aveva usato in precedenti opere.

delle sue emozioni e per i suoi scopi, e riveste, proprio per questa ragione, un ruolo un po' meno importante di quello del *servus* plautino⁷⁴. Nel complesso infatti assume un ruolo preponderante – e molto simile a quello che rivestiva il *servus* della commedia plautina – il mago Alcandre.

⁷⁴ Corneille, in senso più ampio, ha elevato di molto il ruolo della donna rispetto a Plauto: egli trasforma la donna maliziosa e spregiudicata, intelligente e abile – ma sempre e solo per i suoi scopi – del teatro plautino, in una figura femminile dall'animo più elevato; Isabelle, infatti, rinuncia a tutte le sue ricchezze e volta le spalle alla sua famiglia pur di non rinunciare al suo amore per Clindor che ribadisce prontamente in quasi tutte le scene che la vedono protagonista.

2.4 Tra illusione e verità: il teatro nel teatro

Ciò che rende simili le due opere non è soltanto la ripresa delle maggiori figure in esse rappresentate, ma anche e soprattutto il modo di approcciarsi al pubblico dei due autori: entrambi hanno un proprio “*alter ego*” sulla scena – Plauto si serve di Palestrione e Corneille di Alcandre – e ciò porta inevitabilmente alla tecnica del teatro nel teatro, ampiamente utilizzata, seppur in modo differente, da entrambi.

Il *Miles Gloriosus* è completamente basato sulla tecnica della finzione all'interno della realtà: i personaggi alternano continuamente momenti in cui si svolge la storia reale a momenti in cui recitano una parte assegnata loro da Palestrione; *L'Illusion Comique*, come si è visto, complica tale gioco di opposti tra illusione e verità annodandolo su diversi livelli di finzione e su diversi livelli di realtà che si intrecciano di continuo nel corso della commedia. La differenza sostanziale tra il teatro nel teatro utilizzato da Plauto e quello utilizzato da Corneille sta nel fatto che mentre nel *Miles Gloriosus* il pubblico è cosciente se ciò che sta accadendo in scena è reale (ovvero parte della realtà della trama) o parte della finzione, poiché Palestrione lo mette di volta in volta a conoscenza delle sue trame, ordite ai danni del padrone e del servo Sceledro⁷⁵, ne *L'Illusion Comique* il pubblico rimane attonito quando alla fine comprende che parte di ciò cui ha assistito non è altro che illusione, finzione dovuta al teatro. Il pubblico di Corneille è

⁷⁵ Il pubblico infatti conosce, o può immaginarsi, persino i dialoghi che avverranno nelle scene che si susseguono, grazie alle spiegazioni, alle “direttive registiche” che Palestrione dà ai suoi “attori”.

impotente di fronte all'artificio di Alcandre⁷⁶; è stupito da come è stato “raggirato” dal teatro, ma poi ne è sorpreso positivamente, poiché ne comprende la forza e ne è affascinato, grazie all'arma più potente di cui il teatro dispone: la capacità di illudere.

⁷⁶ E fondamentalmente è proprio in questo fatto che risiede tutta l'illusione dell'opera, lo scopo di Corneille è pertanto stato raggiunto: lo spaesamento di Pridamant – alias il pubblico – è dovuto alla grande e potente forza che il teatro è in grado di sprigionare.

CAP. 3 DAL MILES GLORIOSUS AL VANTONE

3.1 Il tradurre pasoliniano

«Pasolini cercava di tradurre, e chiedeva di essere tradotto»⁷⁷, con questa frase Gianni Scalia dà vita a un paragrafo molto intenso del suo dialogo a distanza con l'amico e collaboratore Pier Paolo Pasolini, in un'opera intitolata *La mania della verità*. Una mania che ebbe rilevanza soprattutto negli intenti del Pasolini scrittore corsaro, e che Scalia ha voluto fare propria nello sforzo di “dire il vero” su Pasolini stesso.

Pasolini è stato un autore a tutto tondo, che si è espresso, nel corso della propria vita, usando quasi tutti i mezzi che ha potuto avere a disposizione⁷⁸. Tanto che, già intorno ai primi anni sessanta dello scorso secolo, spinto dalla curiosità della critica, ha dovuto spesso trovarsi a definire i motivi di questa sua instabilità creativa. Per esempio, durante un'ampia intervista, genere di indagine alla quale Pasolini si è sempre sottoposto con molta fatica, ha avuto modo di dire: [...] il mio stile è eclettico; si compone di elementi, di materiali tratti da vari settori della cultura: prestiti dai dialetti, poesie popolari, musiche popolari o classiche, riferimenti all'arte pittorica, architettonica... alle scienze umane... Non ho la pretesa di creare o di imporre uno stile. A creare in me il magma stilistico è una sorta di fervore, di passione che mi spinge a impadronirmi di qualsiasi materiale, di qualsiasi forma mi sembri necessaria all'economia di un film⁷⁹.

Eppure, in fondo, simili dichiarazioni aggiungono poco a quello che le sue stesse opere sono in grado di comunicare autonomamente. Questo suo

⁷⁷ Gianni Scalia, 1978, p. 43.

⁷⁸ Così il biografo Enzo Siciliano proprio riferendosi agli anni in cui Pasolini concepisce Accattone: «Pasolini è spinto a una sperimentazione a tappeto, finanche simultanea, di tutte le tecniche artistiche possibili, [...]» cfr. Enzo Siciliano, 1979, p. 231.

⁷⁹ Pier Paolo Pasolini, 1983, p. 110.

gusto per il pastiche⁸⁰, per la contaminazione, emerge dovunque nei suoi lavori, con una tale evidenza da dover essere analizzato, per forza di cose, come una marca profonda del suo stile.

Il “tradurre” è stato da sempre un gesto cardine dell’operare pasoliniano in tutti i campi e sotto tutti gli aspetti. È significativo che il filologo Rienzo Pellegrini, pur in un luogo che egli stesso ritiene inappropriato a definire con chiarezza le implicazioni di questo particolare aspetto del lavoro pasoliniano, si sia espresso così:

L’opera di Pasolini è pervasa nel suo insieme dal problema della “traduzione”: del trasferimento da una lingua all’altra, da un codice all’altro⁸¹.

Se si facesse una rapida panoramica sui modi in cui, nel corso dei secoli, si è cercato di condurre uno studio su ogni singolo aspetto dell’attività artistica umana, allo stesso modo si vedrebbe che non è mai stato possibile sottrarsi alla conduzione di analisi che tenessero conto, più in generale, di come lo “spirito dell’epoca” oppure lo “stile del tempo” si esprimessero attraverso differenti operazioni artistiche. Autorevole dottrina⁸² pone la questione in questi termini:

Perché una qualsiasi comunità non può essere soddisfatta da un’unica arte, ma immancabilmente crea “serie” sue tipiche; perché il singolo individuo [...] tende verso insiemi che forniscono combinazioni di impressioni artistiche sostanzialmente eterogenee?

⁸⁰ Con pastiche mi riferirò sempre all’accezione con la quale lo stesso Pasolini ha utilizzato questo termine, fin dalle sue prove giovanili di critico d’arte, quindi come attributo di un’opera in cui si palesi la presenza di una significativa commistione dei materiali e dei registri stilistici.

⁸¹ Rienzo Pellegrini, 2004, pp. 5-34

⁸² Cfr. Jurij M. Lotman, L’insieme artistico come spazio quotidiano, in Id. Il girotondo delle Muse : saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione, a cura di Silvia Burini; traduzione di Silvia Burini e Alessandro Niero, 1998, pp. 23-27

Pasolini, in quanto artista, sembra voler rispondere in proprio a quest'esigenza, facendo suo il bisogno di sfaccettare l'assimilazione dello stesso evento, della Pasolini, in quanto artista, sembra voler rispondere in proprio a quest'esigenza, facendo suo il bisogno di sfaccettare l'assimilazione dello stesso evento, della stessa emozione o del medesimo oggetto, attraverso arti diverse. Lotman ci informa sulla motivazione profonda di questa pratica: «la diversità dei principi di assimilazione del mondo, rende i diversi aspetti dell'arte reciprocamente indispensabili». Letteratura, pittura, musica, cinema, teatro, sono solo le principali sfere artistiche attraversate dal genio pasoliniano nel corso degli anni. Per questo l'intuizione di Lotman può divenire illuminante nello sforzo di darsi ragione rispetto a una simile, quasi ossessiva, necessità di sperimentare nuovi mezzi espressivi. Letteratura e cinema, per riferirsi al caso preso in esame, non perdono di specificità all'interno della parabola artistica pasoliniana se visti, appunto, come momenti "reciprocamente indispensabili" di un medesimo, continuamente inappagato sforzo, di "assimilazione del mondo".

Il mondo di Pasolini cambia costantemente, muta lungo il corso della sua storia personale e sotto il peso della storia generale dell'Italia. Quando gli attacchi di una ben precisa classe sociale, la piccola e media borghesia italiana dell'immediato dopoguerra, costringono "il poeta di Casarsa" ad abbandonare le ancora incontaminate sponde del torrente Tagliamento per trasferirsi a ridosso di quelle ben più sudice del fiume Tevere, egli dovrà elaborare una vera e propria "traduzione" dei significanti e dello stile attraverso i quali produrre l'identica ricerca di un fondo intatto, integro, e per ciò stesso poetico, di realtà. La sua autentica fame di vita, cercata nello stretto contatto con la morente classe contadina friulana, nella quale egli poteva scorgere i barbarici tratti di non sottomissione all'ordine costituito della nascente società consumistica, cerca ora soddisfazione in un altro genere di barbari: i sottoproletari delle borgate romane che premono verso il

centro della città papalina con la loro presenza concreta eppure spettrale, con l'espressività dei loro gerghi e dei loro corpi, rivoluzionari per il solo fatto di esistere⁸³.

Allo stesso modo, l'uso programmatico del dialetto friulano, inteso come lingua capace di contenere in sé i germi di un passato in cui l'irrimediabile distanza tra la cosa e il suo significante non sembrava ancora veramente incolmabile, si converte, a partire dai primi anni '50, nell'uso a scopo letterario del dialetto romanesco e di una lingua di *koiné*, nata dalla maturata coscienza che «in Italia non esiste una vera e propria lingua italiana nazionale»⁸⁴ e che è «lo stesso borghese che usa, quando parla, la *koiné*, e, quando scrive, la lingua letteraria».

Dunque, Pasolini è un poeta-romanziero che, usando il passo di un critico d'arte, descrive la realtà, per giunta una realtà tale da potersi definire antiestetica, quasi si trattasse di un affresco rinascimentale, anzi, di più, un'opera d'arte per la quale si prova un eccessivo, ossessivo amore. Ancora una volta, è evidente, ci si trova davanti a un autentico e complesso girotondo di muse, a un intersecarsi di profili che, nel tipico alone espressionista, rivoltandosi contro la norma finisce per affermare una sua particolarissima forma.

⁸³ Contini a tal proposito ha parlato di «esseri ontologicamente indigenti, di cui la tradizione non aveva ancora preso nota» cfr. Gianfranco Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1977, p. 391. Vorrei aggiungere che, da un certo punto di vista, Pasolini, mentre costruisce questa Weltanschauung sottoproletaria, elabora anche un vero e proprio "nuovo sguardo sul mondo", avente caratteristiche per allora dirompenti. Infatti, egli, pur di estrazione borghese, decide di uscire dal circolo vizioso che rifletteva indirettamente questa posizione nel corso dell'esercizio di descrizione di un'altra classe sociale. Meccanismo che, solitamente basato su un ritratto demagogico o folcloristico, tratteggiava l'"Altro" al fine ultimo di affermare la propria esistenza; Pasolini, piuttosto, è ancora Contini a dirlo, «arriva a Roma come un reietto [...] e conosce la città dall'abiezione e derelizione della periferia. Ubbidiente al canone del flaubertiano "sublime dal basso"» cfr. Gianfranco Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, cit., pp. 391-92. Sviluppando, dunque, un tipo di sguardo capace di mettere in crisi l'ottica conformista, poiché capace, prima di tutto, di trasformare dalle fondamenta la stessa visione del mondo di chi gli stava dando, in quel momento, voce e figura.

⁸⁴ Pier Paolo Pasolini, *Nuove questioni linguistiche*, ora in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2000, pp. 5-24 [5] (il corsivo è dell'autore)

Per Pasolini il gesto del tradurre è un gesto naturale, gli deriva dalla comprensione, crudele e mai del tutto metabolizzata, che le parole e di conseguenza la poesia, da sole non possono arrivare a definire il loro modello. La poesia è nella realtà, una realtà che non ha più i contorni certi di un filare di gelsi o di un fosso, non ha più il colore netto dei tramonti friulani. La sua codificazione, con il passare degli anni, diventa sempre più complicata, i suoi contorni sempre più instabili.

Tradurre continuamente in qualcosa che valga per l'oggi il labile punto di ancoraggio alla realtà che era stato trovato ieri: questa è la vera e propria "fiducia nella traduzione" di Pasolini.

3.2 Pasolini e la traduzione: Il Vantone

L'importanza della traduzione del *Miles gloriosus* di Plauto, con il titolo *Il Vantone*, è da ricercare nella circostanza che essa non solo è l'ultima fatica di Pasolini in romanesco, e più in generale in dialetto, ma è un'operazione che si situa tra il 1961 per la scrittura e il 1963 per la rappresentazione, quasi come essenza della sua costante riflessione linguistica e del suo generoso impegno plurilinguistico nel dopoguerra, che cedeva il campo di fronte all'incombere di un italiano tecnologico ormai contraddistinto dal prevalere del fine comunicativo su quello espressivo⁸⁵.

Di quest'opera ci sono pervenute due stesure dattiloscritte recanti il titolo *Il grande generale*⁸⁶, una con la copertina rossa, conservata presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, reca correzioni a penna, e l'altra, con la copertina azzurra, conservata al Fondo Pier Paolo Pasolini di Roma, è una riproduzione di copisteria ma presenta le stesse modifiche della precedente, coincidendo con il copione che si sarebbe dovuto realizzare nel 1961 e poi pubblicato da Garzanti. L'unico accenno al suo *Vantone* Pasolini lo fornisce in un breve frammento di una lettera indirizzata a Guido Davico Bonino, dove lo stesso traduttore giudica sostanzialmente positiva la sua operazione:

[...] Visto il successo del *Vantone*, potrei anche tentare il *Tartufo*⁸⁷.

Un altro riferimento alla sua traduzione Pasolini lo offre in un piccolo trafiletto nelle pagine di «Sipario»⁸⁸, dove annunciava, tra i progetti

⁸⁵ A tal proposito vedasi l'interessante intervento di SQUARZINA, 1976.

⁸⁶ *Infra*, p. 118.

⁸⁷ P. P. PASOLINI, 1988, p. 540.

del “Teatro del Porcospino”⁸⁹, una ripresa del *Vantone*, per la regia dello stesso traduttore, esperienza poi venuta meno ancora prima di essere intrapresa.

Per quanto riguarda la commedia è opportuno precisare l’esatta data in cui tale traduzione fu eseguita: a tal proposito è d’uopo constatare l’errata datazione cui alcuni studiosi hanno fatto risalire la stesura di questa traduzione. Gli strumenti per avallare una datazione alternativa sono stati soprattutto il Programma di Sala, curato da Lucignani, per la messa in scena dello spettacolo diretto da Squarzina⁹⁰. La traduzione era già stata ultimata nell’autunno del 1961, eseguita su richiesta di Vittorio Gassman e del suo ‘Teatro Popolare Italiano’⁹¹, ma Stefano Casi afferma che «la traduzione del *Miles Gloriosus* di Plauto che Gassman aveva richiesto a Pasolini viene finalmente portata a termine in occasione della messa in scena compiuta dalla “Compagnia dei Quattro”, con la regia di Franco Enriquez, nel novembre 1963»⁹².

Autorevole dottrina⁹³ invece, per datare la stesura definitiva del *Vantone* fa insolitamente riferimento al 1960, anticipando di almeno dodici mesi l’esatta datazione, anche perché nel 1960 Pasolini era ancora impegnato nella difficile traduzione della trilogia eschilea; sicuramente il traduttore non aveva tutto questo tempo da dedicare ad un altro lavoro impegnativo, per il quale era totalmente «sprovvisto del materiale idoneo»⁹⁴, considerati anche i numerosi richiami epistolari cui fece ricorso Lucignani

⁸⁸ Rubrica *Lo spot*, «Sipario», XXII, nn. 256-257, agosto-settembre 1967.

⁸⁹ Fondato da Alberto Moravia ed Enzo Siciliano, in collaborazione con una compagnia di attori, tra i quali spiccava Paolo Bonacelli. Lo stesso Pasolini ne parlerà in occasione di una sua lettera indirizzata all’editore Garzanti, cfr. P. P. PASOLINI, cit., p. 607.

⁹⁰ LUCIGNANI, 1976, p. 20

⁹¹ Come ci testimonia l’articolo di DE MONTICELLI, 1963 lo stesso Vittorio Gassman ne aveva anticipato la scena iniziale tra Pirgopolinice e Artotrogo, in occasione del suo quiz televisivo «Gioco degli eroi», nel 1963, insieme a Memmo Carotenuto, destando già allora ampi consensi di pubblico e di critica.

⁹² CASI, 1990, p. 81. Allo stesso anno fa riferimento anche TODINI, 1995, p. 147 e ANGELINI, 1996, p. 837.

⁹³ RUSSO, cit., p. 133.

⁹⁴ PASOLINI 1994, pp. 157-158, ora in Id., *Teatro*, cit., pp. 1109-1110.

per ottenere la tragedia in tempo per le rappresentazioni classiche di Siracusa⁹⁵.

Essendo privi di un'attestazione certa e autografa dello stesso Pier Paolo Pasolini e non essendo a conoscenza delle testimonianze utilizzate dagli studiosi sopraccitati per le loro precedenti datazioni, dobbiamo fidarci della affermazione di Lucignani ma soprattutto di quella di Arnaldo Foà, cui lo stesso traduttore bolognese aveva proposto la regia dello spettacolo.

La commedia prodotta da Pier Paolo Pasolini però non fu messa in scena subito perché, a giudizio dello stesso committente, e non solo suo⁹⁶, lo spettacolo era inadatto e difficilmente interpretabile per un gruppo di attori privi di familiarità con il romanesco⁹⁷.

Così *Il Vantone*, per aver vita sulla scena, ha dovuto attendere in un cassetto il 10 novembre 1963, quando fu realizzato a Firenze, presso il Teatro "La Pergola", ad opera della "Compagnia dei Quattro", con Glauco Mauri nella parte di Palestrione, Valeria Moriconi in quella di Acroteleuzia e Michele Riccardini che interpretava Pirgopolinice, per la regia di Franco Enriquez⁹⁸.

⁹⁵ Per una lettura dello scambio epistolare tra Pasolini e Lucignani, cfr. P. P. PASOLINI, cit., pp. 1214-1215.

⁹⁶ La soluzione linguistica proposta da Pasolini non venne del tutto apprezzata dai critici, in uno spettacolo in cui gli attori erano in grado soltanto di fingere un loro romanesco.

⁹⁷ Degli attori della 'Compagnia dei Quattro' Pasolini pensava che fossero dei bravi attori ma troppo spesso assumevano atteggiamenti che si confacevano più alla Commedia dell'Arte; cfr. intervista concessa a CHIESA, 1963.

⁹⁸ Nato a Firenze il 20 novembre 1927 e morto a Stirolò il 30 agosto 1980, fu regista inquieto, fu un grande sperimentatore dei generi teatrali e televisivi, essendo uno dei primi a lavorare per la TV italiana, per la quale realizzò dei racconti recitati da Albertazzi. Lavorò con Luchino Visconti e Giorgio Strehler, per poi realizzare in proprio *Cesare e Cleopatra* di Shaw, in cui si evidenziava quel suo senso istintivo della fisicità delle scene. Fu per molti anni direttore dei più importanti teatri pubblici d'Italia, ma diede vita anche a compagnie private, come la Compagnia dei Quattro tra gli anni '60 e '70, realizzando per la scena ora classici come *La Locandiera* goldoniana e *La Bisbetica domata* di Shakespeare, ora impegnativi testi contemporanei, da Sartre a Ionesco, fino al Teatro greco di Siracusa. Arrivato alla direzione dello Stabile di Roma, cui dette il nome di 'Teatro di Roma', incentivò i rapporti con le scuole e gli enti pubblici locali e proponendo innovative collaborazioni con il mezzo televisivo. La sua apertura culturale si rivela ancora una volta totale e senza preclusioni. Sempre pronto a

[...] Proprio tale circostanza ci può aiutare tuttavia a capire a quali motivi si possa far risalire le perplessità che di tanto in tanto anche nei momenti di più franca comicità deriva in scena. Essa non è imputabile nemmeno alle qualità del linguaggio e nemmeno alla sua libertà, [...] piuttosto al divario tra il testo e gli attori chiamati ad interpretarlo. Molti attori, non essendo romani, rimediavano all'assenza del dialetto mediante una recitazione alla romanesca, che il cinema ha infiacchito e che nasce dai modi dell'avanspettacolo⁹⁹.

La commedia ha avuto, comunque, una notevole fortuna scenica, avendo beneficiato di diversi altri cicli di rappresentazioni: nella stagione teatrale del “Teatro di Roma” del 1976 con Mario Scaccia e Gianni Bonagura nei ruoli maschili principali, per la regia di Luigi Squarzina; nel 1983 al “Teatro Tenda di Roma”, con l'attore amato da Pasolini, Ninetto Davoli e Sergio Citti, per la regia di Marco Gagliardo¹⁰⁰; nel 1993 ancora Ninetto Davoli, questa volta insieme a Paolo Ferrari, per la regia di Livio Galassi¹⁰¹; nel 2001 con Pino Quartullo, Arnoldo Foà e Natalie Caldonazzo, per la regia dello stesso Quartullo; infine nel 2002 a cura del “Serrateatro: Teatro delle Cantine”, per la regia di Sauro Pari e Mauro Dollando.

La precisazione cronologica cui si perviene è fondamentale, perché permette di collocare la traduzione del *Miles* abbastanza a ridosso della traduzione eschilea dell'*Orestide*, cui Pasolini aveva lavorato nel 1959, su richiesta di Gassman e Luciano Lucignani, in vista degli spettacoli classici

ribattere ai suoi critici presentando le sue ragioni di lavoro con una forza polemica che era fiducia nel proprio lavoro e in quello dei propri collaboratori.

⁹⁹ RADICE, 1964.

¹⁰⁰ Questo regista, al contrario della resa plautina, avrebbe deciso di realizzare uno spettacolo più aderente allo spirito pasoliniano, accentuando l'aspetto socio-linguistico dell'operazione di traduzione ed ottenendo una messa in scena forse eccessivamente mimetica delle borgate romane degli anni '50; cfr. . CHIARETTI, 1983.

¹⁰¹ CHIARI, 1993.

di Siracusa, tra il 19 maggio e il 5 giugno 1960, in seguito alla notizia che il drammaturgo bolognese si stava dedicando ad esperimenti di traduzione dai classici¹⁰², soprattutto Virgilio¹⁰³.

La commissione della traduzione da Plauto seguiva da vicino la fortuna del precedente lavoro su Eschilo e quindi avrebbe potuto sancire il successo teatrale di Pasolini, ponendo le condizioni per un suo secondo trionfo nazionale.

Nonostante il carattere occasionale delle sue due traduzioni, *l'Orestide* e *Il Vantone*, e la contiguità temporale delle due operazioni, i risultati da lui conseguiti nella versione romanesca del *Miles*, al di là del biasimo o del merito che essi meritano, appaiono assolutamente innovativi, non soltanto per le soluzioni linguistiche ed espressive adottate, ma anche per le riflessioni e gli interrogativi teorici che accompagnarono il suo lavoro.

Con un metodo di lavoro così minuzioso, egli di fatto interveniva nell'ormai secolare dibattito circa i criteri più idonei per una traduzione moderna dei classici greco-latini, sotto le sollecitazioni dei moderni studi di linguistica; eppure, sorprendentemente, l'ormai enorme bibliografia pasoliniana è pressoché priva di titoli che riguardano espressamente la sua

¹⁰² «Ho cominciato a tradurre l'Orestide su richiesta di Gassman, il che significa del tutto impreparato. Vero è che la richiesta di Gassman mi è stata fatta in seguito alla notizia che io stavo traducendo Virgilio, ma Virgilio non è Eschilo, e il latino non è il greco», in P. P. PASOLINI, 1988, ora in Id., *Teatro*, cit., 1007- 1009. Curiosamente lo stesso Pasolini motiva la richiesta dei due committenti con la notizia del suo lavoro sull'*Eneide* di Virgilio, ma sicuramente possiamo ipotizzare che sulla scelta di rivolgersi a Pasolini sia giustificabile con la precisa volontà di rivolgersi ad uno degli scrittori più innovativi di quegli anni. Dal saggio di FUSILLO, 1996, rilevo l'informazione che Pasolini possedeva già una lunga consuetudine con la poesia antica, grazie all'amicizia con Giovanna Bemporad, e i frutti di questo interesse furono varie traduzioni giovanili di tragedie greche e versioni in friulano di *tre frammenti di Saffo*. Altra testimonianza che ho reperito e che attesta questo dato è una lettera a L. Ciceri, ora PASOLINI, cit., p. 547. Per un maggior approfondimento in merito, rimando al saggio di TODINI, 1997, pp. 49-86.

¹⁰³ CHIESA, 1959.

esperienza di traduttore, le cui difficoltà accomunano entrambe le operazioni¹⁰⁴.

Il primo problema di un traduttore è sempre la scelta della lingua in cui riscrivere il testo, questione che, dai primi dialoghi bolognesi alle canzoni per la Betti, è sempre stata una costante nel suo approccio teatrale, nel quale la traduzione dell'*Orestide* va interpretata proprio come la prima verifica di un linguaggio drammaturgico.

La traduzione di un'opera classica dall'indiscusso valore quale è *l'Orestea* di Eschilo poneva a Pasolini il problema di doversi confrontare con una tradizione linguistica irrigidita nella sua perfezione classica.

Il momento dell'invenzione in lui nasceva, dunque, come ricerca e confronto preliminare con strutture linguistiche e narrative già esistenti, cristallizzatesi nella tradizione culturale, da cui egli sarebbe partito per distruggere e ricreare l'opera originale. Egli ha superato questa prima difficoltà partendo dalla propria lingua poetica, frutto di anni di studi e riflessioni, e adeguando ad essa la lingua del testo greco di Eschilo, basandosi sulle tre principali versioni allora in commercio dell'opera: una in italiano, una in francese e una in inglese¹⁰⁵.

Ho cominciato a tradurre l'*Orestide* su richiesta di Gassman, il che significa del tutto impreparato. [...] Ad ogni modo ho cominciato subito con entusiasmo dalla bibliografia. [...] Allora non mi è restato che seguire il mio profondo, avido, vorace istinto. [...] Mi sono gettato sul testo, a divorarlo come una belva, in pace, il cane sull'osso, uno stupendo osso di carne magra stretto tra le zampe, a proteggerlo, contro un infimo campo visivo. [...] Nei casi di discordanza ho fatto quello che l'istinto mi diceva: sceglievo il testo e l'interpretazione che mi piaceva di più. Peggio di così non potevo comportarmi. [...] Come tradurre? Io possedevo già un italiano: ed era

¹⁰⁴ Solamente TRAINA, , 1965, pp. 220 e sg. ALBINI, 1967, pp. 15-17, hanno realizzato delle recensioni non in merito alla rappresentazione teatrale ma al testo scritto.

¹⁰⁵ UNTERSTEINER, , Milano 1947; MAZON, Paris 1949; G. THOMSON, Cambridge 1938.

naturalmente quello delle Ceneri di Gramsci; sapevo che avrei potuto farne uso¹⁰⁶.

Il metodo adoperato da Pasolini, evitando un eccessivo rigore filologico, è stato poco convenzionale ma sicuramente funzionale ed ha contribuito alla stesura di un'operazione paradossalmente fedelissima alla trilogia eschilea. L'*Orestade*, che egli ci ha lasciato, è ben lontana dal prendere in carico i caratteri della traduzione letterale di una tragedia dell'Atene del V secolo a.C.; piuttosto è possibile individuare in essa una tappa del suo percorso linguistico-teatrale realizzato nell'anno 1960, così come anche l'uso della lingua è il più possibile strumentale alla comunicazione del significato politico che Pasolini coglie nella trilogia¹⁰⁷.

Il suo metodo di traduzione è consistito nella modifica sistematica dei toni sublimi e poetici in toni civili¹⁰⁸, evitando la tentazione di una fredda traduzione classicista e ottenere una versione capace di comunicare il significato prettamente politico che l'opera gli suggerì, la cui soluzione

¹⁰⁶ PASOLINI, cit., pp. 1007-1009.

¹⁰⁷ Il centro drammatico dell'*Orestea* è nel conflitto fra due diversi ordini sociali: da una parte le Erinni, vendicatrici di Clitemnestra, che rappresentano il vecchio ordine tribale dove il matricidio è colpa irreparabile, ciò che Pasolini, nella sua *Lettera del traduttore*, definisce «sentimenti che sono primordiali, istintivi, oscuri, sempre pronti a travolgere le rozze istituzioni»; dall'altra Apollo, difensore di Oreste, che sostiene il nuovo diritto patrilineare che tutela il vincolo matrimoniale. Oreste, per ordine di Apollo, ha ucciso la madre, a sua volta assassina del padre, ed è perseguito dalle Erinni. Il cerchio della vendetta familiare a catena si spezza per l'assoluzione del giovane daparte dell'Areopago, istituito da Atena, la dea razionale che persuade le Erinni a tramutarsi in Eumenidi.

¹⁰⁸ È possibile ravvisare che alla base dell'elaborazione pasoliniana vi siano tracce di influenza del saggio THOMSON, Torino 1949, pp. 125-190, secondo cui «la storia di Oreste è una stratificazione di vari momenti della storia sociale, dalle tribù primitive alla monarchia aristocratica fino alla democrazia». A conferma di questa conclusione cui siamo pervenuti è possibile notare che l'edizione pasoliniana della trilogia contenga in appendice stralci dei citati contributi eschilei di Thomson, oltre che la corrispondenza esistente tra lo stesso filologo straniero e Lucignani, regista della rappresentazione siracusana del 1960, che condividevano il medesimo punti di vista ideologico della tragedia.

corrispondeva in pieno alla via ideale che proprio agli inizi degli anni '60 lo stesso Pasolini proponeva ai suoi lettori contemporanei¹⁰⁹.

Tra una traduzione che si limitasse ad una versione letterale del testo¹¹⁰ ed una che invece si risolvesse in una trasposizione soggettiva fino alla creazione di un nuovo testo, senza nessun rapporto con quello di partenza, Pasolini predilesse la terza via¹¹¹ prospettata da Fortini, «la via della trasposizione e del rifacimento, della parafrasi e della parodia, dell'imitazione e dell'adattamento; vale a dire, di una operazione letteraria nella quale un dato transletterario (un mito, un complesso di situazioni, un genere e persino una singola opera o un suo elemento) viene assunto quale struttura di riferimento o significante per un'opera nuova»¹¹².

Malgrado il medesimo procedimento stilistico accomuni sia l'*Orestide* che *Il Vantone*, in ogni caso è utile individuare le profonde differenze che intercorrono tra queste due operazioni di traduzione. Innanzi tutto è diversa l'origine, perché la prima è tratta da una tragedia greca arcaica e l'altra da una commedia latina; in un caso è adoperata la lingua italiana mentre nell'altro il dialetto; la prima presenta la metrica libera mentre la seconda adopera i doppi settenari rimati.

¹⁰⁹ In PASOLINI, cit., p. 1008: «[...] La tendenza linguistica generale è stata a modificare continuamente i toni sublimi in toni civili: una disperata correzione di ogni tentazione classicista. [...] In realtà la lingua di Eschilo, come ogni lingua, è sì allusiva, ma la sua allusività è verso un ragionamento tutt'altro che mitico e per definizione poetico, è verso un conglobamento di idee molto concreto e storicamente verificabile. Il significato delle tragedie è solo esclusivamente politico. Clitemnestra, Agamennone, Egisto, Oreste, Apollo, Atena, oltre che essere figure umanamente piene, contraddittorie, sono soprattutto dei simboli, degli strumenti per esprimere scenicamente delle idee, dei concetti; insomma, in una parola, per esprimere quella che oggi chiamiamo un'ideologia». Per questo motivo, Italo Gallo, nel saggio I. GALLO, , in U. TODINI, , cit., pp. 36-40, considera l'operazione di Pasolini una traduzione di rottura, sul piano prettamente linguistico, dello stile classico-retorico del teatro eschileo.

¹¹⁰ Per Pasolini sarebbe impossibile una simile operazione, perché certi significati delle parole cambiano in maniera irrecuperabile.

¹¹¹ «[...] Le belle infedeli non vanno. Anche le fedelissime, quelle senza un'anima, non servono: banali (senza una propria capacità di produrre sapere come le grandi traduzioni) sia per gli specialisti sia per il grande pubblico cui non si offrono con una ritrovata capacità di piacere», in U. TODINI, in PASOLINI, *Il Vantone*, cit., p. IX.

¹¹² FORTINI, Bari 1972.

La differenza più notevole che a mio parere intercorre tra i due lavori è lo stesso Pasolini ad offrircela attraverso le sue due note che accompagnano la pubblicazione di entrambe le traduzioni, perché anche per *Il Vantone*, come aveva fatto per l'*Orestide*, egli scrive a posteriori una nota introduttiva, altrettanto preziosa quanto la prima¹¹³. Si possono così riconoscere alcuni elementi che ci permettono di tagliare quel cordone ombelicale che per troppo tempo ha tenuto intimamente legate le due traduzioni: se da un lato il lavoro letterario su Eschilo era stato motivato dalla voracità dell'istinto, cui era da affiancare anche un'identificazione ideologica necessaria con l'autore greco, a causa del valore politico che nella trilogia ravvisava lo stesso

Pasolini, dall'altro, ricordando le tre febbrili settimane di lavoro per la traduzione del *Miles*, egli scriveva nella nota di traduzione che «a proposito di Plauto, non sono provvisto del materiale necessario per una revisione.

Non c'è che questa lettura isolata, su testo vivisezionato per necessità tecniche. Sulle superfici interne, che così, a piccoli tratti, mi apparivano sott'occhio, un occhio però armato della lente deformante dell'artigiano in smania di rifacimento, più che della lente dell'analista, potevo avanzare delle magre ipotesi stilistiche: dei conati, privati, arbitrari, d'interpretazione»¹¹⁴.

Per risolvere la questione del *Miles* il traduttore non può più ispirarsi alla propria esperienza, richiamandosi all'italiano delle sue *Ceneri di Gramsci*, né fidarsi del proprio intuito, come aveva espresso nella lettera alla traduzione dell'*Orestide*, ma è obbligato a smontarne il testo, vivisezionarlo, per verificarne il funzionamento sin nelle più piccole unità,

¹¹³ Il risvolto di copertina che compare nell'edizione Garzanti del 1963 riprende una nota senza titolo già uscita nel programma di sala dello spettacolo eseguito da Franco Enriquez a Firenze.

¹¹⁴ PASOLINI, cit., pp. 157-158.

trovandosi di fronte al «fantasma ontologico del teatro»¹¹⁵ che lo ha obbligato a porsi importanti interrogativi sullo specifico ruolo dell'arte teatrale. Ciò dimostra come l'approccio a Plauto sia stata un'operazione forzata e poco sentita dallo stesso Pasolini, compiuta ormai, come abbiamo citato poco fa, solo con «l'occhio armato della lente deformante dell'artigiano in smania di rifacimento»¹¹⁶. L'accoglienza della critica offerta alla commedia pasoliniana nei giorni immediatamente successivi alla messa in scena di Firenze non fu però sicuramente entusiasmante: ad apprezzamenti sicuramente non troppo esaltanti facevano da contrappunto giudizi e critiche violente, a conferma della difficoltà che sussistono nel dare un giudizio estetico chiaro ed univoco. Notevoli giudizi positivi furono manifestati nelle pagine de «La Fiera Letteraria» da Corrado Marsan, che testimoniava come alla 'prima' fiorentina fosse presente tanta gente che non risparmiò calorosi applausi all'autore presente in sala.

[...] Presente il pubblico delle grandi occasioni, che ha sottolineato con larghissimi applausi a scena aperta la rappresentazione scenica. Un successo meritato quello di Pasolini, per la vive aderenza al testo originale di Plauto, pur se imprimendo un'evidente accento tipico degli anni '60. Il merito è tutto dell'interpretazione del testo fatta da Pasolini, che ha alleggerito la materia senza alterarne lo spirito reale, dando alle vicende un tono di comunicabilità¹¹⁷.

In realtà, Pasolini non ottenne sicuramente quell'apprezzamento sperato né da parte del pubblico né tanto meno dalla critica, perché non furono accolte con unanimi consensi le soluzioni di traduzione o di

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ MARSAN, 1963.

riadattamento di un testo la cui fortuna consisteva nell'aver creato un vero archetipo per un personaggio divenuto una costante nel teatro occidentale moderno: quello del soldato spaccone, di cui il famoso Capitan Fracassa della Commedia dell'Arte ed il Meo Patacca di Berberi sono senza dubbio i legittimi eredi¹¹⁸, dai quali trae origine la caratterizzazione militaresca.

Nel recupero e libero adattamento moderno di una commedia classica così tanto inflazionata come il *Miles* plautino, erano notevoli i rischi di mortificarne l'anima originale ma Pasolini era già preparato ad una simile operazione, avendo superato analoghi problemi in occasione della trilogia eschilea.

Il traduttore bolognese era pienamente convinto che, in una simile operazione, era necessario prima di tutto cogliere il movente basilare della commedia originale, l'idea creativa che è caratteristica dell'autore latino, ed indirizzarsi verso la riproduzione di essa, evitando che il carattere della propria interpretazione artistica si sostituisse all'originale.

[...] Plauto aveva bisogno di questo ritorno alle origini per riprender quota sulla scena moderna dove da alcuni anni, cioè nel secondo dopoguerra, godeva già di un certo favore che aveva perduto da secoli. Le commedie di Plauto, rappresentate durante il rinascimento in tutte le corti non erano state scacciate dalla controriforma che vide nella loro leziosità un attentato alla purezza dei costumi.

[...] Infatti si sono rappresentate commedie di Plauto da una ventina di anni, anche per iniziativa ufficiale dell'Istituto del Dramma Antico con *Memecmi*, *Casina*, *Aulularia*, e almeno quattro edizioni del *Miles*, una delle quali al 'Teatro della Quercia sul Granicolo' dove si sperimentò un *Er*

¹¹⁸ Pirgopolinice non è solo il discendente dei vari sodati spacconi della letteratura europea moderna, ma di ogni altro tipo di spaccone in genere, la cui grandezza poggia esclusivamente sulla pomposità e vacuità verbale.

guerriero fanatico, in un dialetto approssimativamente romanesco ma con scarsa competenza e intelligenza artistica¹¹⁹.

Questo è il favorevole giudizio concesso allo spettacolo pasoliniano da Arnaldo Frateili, per il quale «non è il caso di stare a tirare sul prezzo della lode o del biasimo, ma piuttosto di fare come quei commercianti che dicono d'una loro merce: o prendere o lasciare»¹²⁰. Meglio invece considerare l'aspetto positivo, la *pars costruens* che caratterizza l'operazione di Pier Paolo Pasolini, consistente proprio nel tentativo di riattualizzare l'essenza delle commedie plautina nel corpo ormai inerme del teatro italiano, nella speranza di un risveglio.

Se *Il Vantone* piacque per la sua originalità linguistica e per l'apprezzabile intento di recuperare una leggenda del teatro antico, salvandola dalla monotona elaborazione da Commedia dell'Arte che aveva subito nell'ultimo secolo, dovette purtroppo mostrare il fianco ad aspre critiche, e tra i denigratori più decisi che realizzarono delle vere e proprie stroncature non possiamo non ricordare Alberto Perrini¹²¹, che si è lasciato andare ad un attacco forse immeritato contro il regista Franco Enriquez:

[...] *Il Vantone* è stato messo in scena con la solita faciloneria culturale e superficiale esuberanza registica da Franco Enriquez. [...] Se dunque Pasolini non ha compreso con chi aveva a che fare (cioè con Plauto), Enriquez ha capito meno di niente. E se Pasolini va perdonato, perché il teatro non è affare suo, Enriquez no, perché il teatro è il suo

¹¹⁹ FRATEILI, 1963.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Sulle stesse posizioni sono anche le recensioni di E. FLAIANO, 1963 e *Il Vantone di Pier Paolo Pasolini, da Plauto*, «Europeo», 12 gennaio 1964, ora in Id., *Lo spettatore addormentato*, Bompiani, Milano 1996, pp. 171-174 e pp. 183-186.

mestiere. Non dovrebbe esserci posto per dilettantismi del genere, oggi che il teatro corre sul filo del rasoio. [...]

Il guaio è che gli insuccessi finiscono prima o poi per deprimere il mercato ed intaccare i successi: i fichi marci guastano anche quelli sani. Ogni sbaglio è una coltellata nella schiena al nostro fragile sistema teatrale. Per questa ragione bisognerebbe arrestare chi sbaglia così grossolanamente¹²².

Nello stesso articolo, però, il recensore non si lascia sfuggire la possibilità di lanciare qualche critica allo stesso Pasolini:

[...] Un Plauto che non è Plauto e un Pasolini che non è un Pasolini: velleitaria contaminazione che, invece di ravvivare l'originale, lo deforma, lo tritura e lo spegne. Un ozio letterario senza mordente, con evidenti conati verso l'avanspettacolo senza però raggiungerne l'immediata e sguaiata comicità. [...]

Perché questo Plauto era destinato ineluttabilmente all'insuccesso? È semplice. Perché Pier Paolo Pasolini aveva sistematicamente cariate, una per una, le pietre della robusta costruzione platina. A prescindere che il dialetto romanesco dell'emiliano Pasolini è in parte d'accatto e in parte inventato, ed è forse anche il meno adatto a raccogliere il bronzo fuso del linguaggio plautino che non è affatto plebeo, come si crede, ma sodo ed elaborato, quadrato e largo¹²³.

Indubbiamente aveva ragione Arnaldo Frateili quando scriveva che in merito a *Il Vantone* bisognava «o prendere o lasciare». Alberto Perrini

¹²² PERRINI, 1964.

¹²³ *Ibidem*.

infatti criticava a Pasolini aspetti che, in altre sedi invece, erano stati ampiamente apprezzati: mi riferisco al *pastiche* linguistico adoperato dal traduttore, del quale il recensore non individuava la voluta artificiosità colta, ben lontana da posizioni plebee e volgari quali lui affermava.

Egli lecitamente coglieva nel testo l'esplicito richiamo all'avanspettacolo operato dal traduttore bolognese ma probabilmente aveva commesso un errore se pensava di dover assistere ad uno spettacolo di tal genere: l'ozio letterario che caratterizza l'accusa a Pasolini di qualunquismo e noia creativa, sarebbe dovuto essere invece, nelle intenzioni dell'autore, l'arma in più perché quel genere teatrale ridotto a pura volgarità potesse diventare la linfa vitale per un nuovo teatro colto e nazionale. Inoltre, Pasolini scriveva nel suo *Manifesto per un nuovo teatro*:

[...] Il teatro della Chiacchera avrebbe in Italia uno strumento ideale: il dialetto o la koinè dialettizzata: infatti gli unici casi in cui il teatro in Italia è tollerabile, sono quelli in cui gli attori parlano in dialetto, o la *koinè* dialettizzata. Il teatro di parola esclude tuttavia, nella sua autodefinizione, il dialetto e la *koinè* dialettizzata. O se li include, li include in via eccezionale e in un'accezione tragica che li pone al livello della lingua colta¹²⁴.

Premettendo che la traduzione del *Miles* era già pronta alla fine del 1961 e che il *Manifesto* vide la luce nel 1968, se confrontiamo questa affermazione con ciò che l'autore ha dichiarato relativamente alla sua traduzione dell'opera plautina e con il particolare dialetto adoperato, nel saggio del 1968 è possibile cogliere segnali evidenti che rivelino la volontà

¹²⁴ PASOLINI, cit., p. 722.

di difendere il suo lavoro compiuto sette anni prima, contro gli attacchi che i recensori dei principali quotidiani o riviste nazionali gli rivolgevano.

Di particolare importanza e condotta su basi ben più razionali e rilevanti è, invece, la polemica che si accese tra Pasolini e Aggeo Savioli immediatamente dopo la recensione che lo stesso critico pubblicò sulle pagine de «L'Unità»:

[...] Pasolini non ha dilatato, come forse era da aspettarsi, il personaggio di Pirgopolinice, né ha arricchito la figura del guerriero millantatore di sfumature satiriche attuali, che la realtà odierna poteva probabilmente suggerirgli (e del resto Plauto stesso non se la prendeva addirittura con Scipione l'Africano?). L'accento del giudizio da dare a proposito de *Il Vantone* si sposta, a questo punto, sulla resa stilistica. La lingua adoperata da Pasolini è quella che i lettori e gli spettatori di cinema conoscevano già: un impasto di italiano, romanesco e di dialetti burini, con locuzioni di gergo e di parlar corrente periferico. Il romanesco maccheronico ed annacquato de *Il Vantone*, a dirla tutta, non richiama alla mente né Pescarella né Trilussa (lasciamo perdere poi Belli), ma semmai il sor Capanna e, peggio, l'approssimativo idioma delle riviste radiofoniche del tipo di *Campo de' fiori*: condito naturalmente di vivaci interiezioni, d'un pittoresco ormai, peraltro, logoro dall'uso¹²⁵.

La risposta di Pasolini è immediata: solo tre giorni dopo infatti è pubblicata nelle pagine del quotidiano una lettera aperta al direttore della

¹²⁵ SAVIOLI 1963, (nell'edizione milanese del quotidiano l'articolo esce con qualche taglio ed un altro titolo: *Pasolini non ha retto al confronto*).

testa giornalistica¹²⁶ in cui preferisce, per non cadere nel facile rischio di una polemica, «far sentire le mie ragioni davanti i lettori»¹²⁷:

[...] Lascio ad Aggeo Savioli la responsabilità delle sue opinioni estetiche, ma non gli lascio il diritto di intervenire politicamente sul senso ed il valore di una traduzione. Cosa avrebbe voluto Savioli? Che io manomettessi Plauto per farne, dopo duemila anni, un traduttore marxista? [...] A me ciò sembra pazzesco. Prima di tutto per il poco rispetto che tale posizione dogmatica implica verso di Lui, Plauto, e poi per il poco rispetto che implica verso il pubblico. No, non si può credere che l'essere marxisti e l'essere impegnati fino al collo in una lotta politica ed ideologica possa consentire delle gherminelle tattiche come quella di far passare Plauto per un autore rivoluzionario! Io ho liberamente tradotto Plauto, è vero: ma liberamente in senso stilistico, all'interno dello stile. Non poteva passarmi neanche da lontano per la mente l'idea di operare delle trasformazioni di contenuto¹²⁸.

E' sufficiente la risposta di Pier Paolo Pasolini per capire come le critiche rivolte all'operazione drammaturgica lascino per lo meno il beneficio del dubbio in merito alla loro veridicità.

Presumibilmente, coloro che hanno recensito la commedia pasoliniana esigevano dal traduttore una realizzazione il più fedele possibile all'originale latino ma la rivalutazione del *Miles*, in seguito al processo di entropia che lo spirito plautino dovette subire ad opera della controriforma

¹²⁶ Della quale si conservano, presso l'Associazione 'Fondo Pier Paolo Pasolini', due copie dattiloscritte, una con correzioni a penna e l'altra copia carbone senza correzioni.

¹²⁷ PASOLINI, 1976.

¹²⁸ *Ibidem*.

prima e delle mode dell'avanspettacolo dopo, non giustifica tale rigore filologico.

Con tutta probabilità il *Vantone* non è un'opera completa ed omogenea nella sua multiforme struttura, così come è evidente la complessità linguistica del gergo italo-romanesco in rima utilizzato da Pasolini, ma va riconosciuto che sono state fraintese, o addirittura ignorate, le reali intenzioni del traduttore Pasolini. Nel risvolto di copertina della prima edizione di Garzanti della commedia egli lascia irrisolti i suoi dubbi in merito a Plauto: non gli interessa l'originale da cui prendere spunto per il soggetto della sua commedia, non è la sua preoccupazione principale.

Le uniche certezze che si manifestano dalla pagina introduttiva riguardano invece l'operazione artistica, perché è lo stesso Pasolini che ci svela il senso profondo della sua traduzione: stilistica e non di contenuto, di linguaggio e d'ambientazione, non certo politica come quella compiuta su Eschilo, come invece avrebbe preteso Savioli.

[...] Ma non sapevo decidermi: era Plauto un sobrio aristocratico o uno sbrigativo plebeo? Nell'uno o nell'altro caso dotato dell'aggressività del teatrante sicuro, che non ammette repliche, che pone di fronte al fantasma ontologico del teatro? Non ho risolto la questione: fastidio e fascino, sospetto di vacuità e senso di grandezza, si alternano ancora nell'animo mio [...] Per che palcoscenico, dunque, per che spettatori traducevo io? [...] Qualcosa di vagamente plebeo, capace di dar luogo a uno scambio altrettanto intenso, ammiccante e dialogante, tra testo e pubblico, mi pareva di poterlo individuare forse soltanto nell'avanspettacolo. [...] Anche il dialetto da me introdotto, integro o contaminato, ha quel sapore. Sa più di palcoscenico che di trivio. Anche la rima, da me inaspettatamente, credo, riassunta, vuole avere quel tono basso, pirotecnico. Il nobilissimo volgare,

*insomma, contagiato dalla volgarità direi fisiologica del capocomico e della soubrette...*¹²⁹.

Se Pasolini avesse recuperato il *Miles* plautino per farne un'arma d'accusa sociale all'assetto politico del tempo, avrebbe con molta probabilità commesso l'errore, che tanti critici gli hanno frettolosamente rivolto, di snaturare la vera essenza del teatro plautino¹³⁰.

Lo scrittore, attraverso le sue pagine, non ha mai rivolto attacchi alle istituzioni in modo diretto ma sempre in modo lirico, cioè solo attraverso la poesia e l'artificiosità letteraria dei suoi versi, per mezzo dei quali ha patito, nella propria persona e attraverso i suoi personaggi, le sofferenze che il vivere nel mondo del capitale comportava.

Solo nei suoi saggi, articoli, interventi pubblici, Pasolini ha sparato a zero contro tutto quel mondo in cui lui, diverso e isolato, non riusciva a vivere: ma tutto ciò rispondeva all'immagine di intellettuale marxista militante che lui doveva ricoprire, quasi come un *alter ego* di se stesso. Pasolini, comunque, non ha mai ascoltato ciò di cui la critica lo accusava né ha permesso mai di lasciare che simili giudizi influenzassero la sua attività teatrale prima e cinematografica poi.

Tradurre il *Miles Gloriosus* è stato, in ogni caso, un impegno decisamente meno ideologico e molto più letterario rispetto a quello profuso per l'*Orestide*, tendente quasi al manierismo linguistico, ma possiamo sicuramente riconoscerne l'aspetto positivo, perché ha indotto Pasolini a individuare la peculiarità del teatro plautino¹³¹ e predisporre che l'attualizzazione del testo latino venisse subordinata ad una non ben identificata ontologia teatrale:

¹²⁹ PASOLINI, cit. 157-158.

¹³⁰ Della stessa idea è pure RADICE, 1963.

¹³¹ Operazione che già Pasolini aveva compiuto nella traduzione dell'*Orestide*, allorché ne aveva individuato la 'sigla unitaria' proprio nel valore ideologico-politico che tanto lo affascinava, e che gli permetteva la riattualizzazione alla realtà italiana del 1960.

[...] Che in Italia ora esista un teatro analogo a quello in cui affidava le sue potenti radici il lavoro di Plauto, è cosa da mettere senza esitazione in dubbio. Per che palcoscenico, dunque, per che spettatori traducevo io? Dove potevo trovare una sede dotata di tanta assolutezza, di tanto valore istituzionale? Nel teatro dialettale sì, ma il testo di Plauto non era dialettale. Del teatro corrente, ad alto livello, in lingua, mi faceva orrore il birignao. Beh, qualcosa di vagamente analogo al teatro di Plauto di così vagamente plebeo, capace di dar luogo a uno scambio altrettanto intenso, ammiccante e dialogante, tra testo e pubblico, mi pareva di poterlo individuare forse solo nell'avanspettacolo¹³².

Ecco trovato il collegamento extratestuale che occorre a Pasolini per rendere attuale Plauto: l'avanspettacolo¹³³, il cui culto è per lui una vera fissazione, e che viene indicato come quel genere che può restituire vita a quel fantasma ontologico del teatro latino, in una trasposizione attualizzata della grande commedia classica, capace di dar luogo a uno scambio altrettanto intenso e dialogante tra testo e pubblico. Trovata la chiave interpretativa, tutta la sua operazione viene ricondotta a questa idea e con essa è possibile darne una motivazione.

¹³² PASOLINI, cit., pp. 157-158.

¹³³ Nell'articolo scritto da G. PROSPERI, *Un Plauto in romanesco nella traslazione di Pasolini*, «Il Tempo», XX, n. 356, 28 dicembre 1963, sono espresse tutte le perplessità di una simile operazione: «[...] a quale necessità artistica, filosofica, linguistica e istrionica obbedisce questa traduzione o traslazione? Non si riesce a trovare una risposta confortata dalle incertezze dell'autore stesso nella nota annessa al programma: "Mi pareva di poterlo trovare nell'avanspettacolo". Ciò suona come un'ipotesi di incertezza, così come "se Plauto fosse un sobrio aristocratico o uno sbrigativo plebeo". Certi autori o li si rispetta sostanzialmente o si deve avere il coraggio di violarli e manometterli più apertamente. Pasolini non ha osato spingersi tanto aldilà. Concettualmente si è mantenuto assai più vicino all'originale».

3.3 Il Vantone e l'umorismo contro l'esprit de sérieux del teatro borghese.

Per tradurre un testo classico o moderno è stata necessaria, per Pasolini, l'individualizzazione di una struttura di base. Per questo motivo egli definisce il suo stesso lavoro non traduzione ma 'traslazione', procedimento mediante il quale è stato possibile estrapolare l'anima plautina dalla lingua in cui era chiusa, per portarla in un'altra, in un corpo che vive e che parla.

Solo grazie a questa norma il nostro autore è riuscito a scegliere la soluzione linguistico-stilistica più efficace, come per l'*Orestide* era stata la scelta di una lingua dai toni civili, la più adatta per un'opera più aderente possibile all'originale.

Non dobbiamo, infatti, dimenticare quanto il recupero linguistico del dialetto occupasse un posto centrale all'interno della produzione pasoliniana, inteso come l'ultimo confine entro cui ancora agiva l'infinità varietà della vita¹³⁴: «Sono infatti i dialetti, i gerghi, le pronunce, perché è infinita la forma della vita: non bisogna tacerli, bisogna possederli»¹³⁵.

Questa funzione la si nota già a partire dalle sue prime raccolte di poesie in friulano, per proseguire con la stesura del *Canzoniere italiano*¹³⁶ e concludere con i primi romanzi romani e le sue opere cinematografiche come *Accattone*, *La ricotta* e *Il Decameron*, «che utilizzano in chiave

¹³⁴ *Il Vantone* è il primo esempio di quella che sarà nella *Trilogia della vita* la scommessa di pensare ad un mondo gioioso di beffe e di incontri fortuiti con alla base uno spensierato erotismo. La nostra letteratura, dice Fortini, «è sempre stata carica di *esprit de sérieux*. Ebbene, Pasolini, scopre le incommensurabili possibilità stilistiche e espressive del *pastiche* linguistico, della traduzione immaginaria, della copia come un assoluto distacco, mettendo a profitto le sue straordinarie qualità manieristiche», in F. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, cit., p. 23.

¹³⁵ PASOLINI, , Milano 1961, p. 159.

¹³⁶ PASOLINI, Milano 1992.

politica la lingua dei parlanti della periferia romana, i modi idiomatici, le punte espressive o vivaci, i lessici gergali presi di prima mano dalle loro bocche»¹³⁷. Sulla stessa falsariga dell'avanspettacolo e dell'umorismo ideologico, dopo l'esperimento del *Vantone*, Pasolini realizza *Italie Magique*¹³⁸, atto unico costruito mediante la commistione di numeri provenienti ora dal cabaret, ora dal varietà e ora dal balletto, dedicato e realizzato per la sua importante collaboratrice Laura Betti, per la regia di Mario Massioli¹³⁹. La frequentazione con la cantante da lui preferita comportò per Pasolini il confronto e la conoscenza della drammaturgia di Brecht¹⁴⁰, del quel la Betti aveva interpretato nel decennio '50-'60, insieme

¹³⁷ PASOLINI, 1958.

¹³⁸ Pubblicato in AA.VV., Milano 1965, pp. 187-203, ora in P. P. PASOLINI, *Teatro*, cit., pp. 153-164. Il volume, composto da un insieme di canzoni e dialoghi scritti per la cantante da Pasolini e da altri autori contemporanei, quali Calvino, Parise, Patti, Moravia, Fortini, Flaiano, Soldati, è la prova del nuovo interesse degli scrittori italiani nei confronti del teatro, avvenuto tra il 1964 ed il 1967. La nuova stagione teatrale, cui partecipò lo stesso Pasolini con le sue celebri sei tragedie, ebbe il suo impulso vitale nell'intento di trovare nuove forme per comunicare con il pubblico, mediante un genere artistico riscoperto proprio per le sue potenzialità espressive e politiche. A partire da questi mesi sono molti gli scrittori che tentano l'esperienza della scrittura teatrale, per la prima volta in assoluto o dopo molti anni di silenzio, come Alberto Moravia (*Il mondo è quello che è*), Dacia Maraini (*La famiglia normale*), Enzo Siciliano (*La tazza*) e Leonardo Sciascia (*L'onorevole*).

¹³⁹ Durante il fascismo dei telefoni bianchi, uno speaker annuncia l'avvento del regime e il successivo inizio della guerra. Il ruolo da protagonista è ovviamente affidato a Laura Betti che interpreta l'Influenza Ideologica borghese e trasforma l'innocenza del popolo in stupidità, facendo costruire ai suoi fedeli Figli della lupa forni crematori e camere a gas, mentre due servi di scena sfilano con cartelli che illustrano immagini di cadaveri nei lager. Segue la Citazione Brechtiana, con musica di Federico Fellini, in cui Laura Betti impersonifica la Patria che fa la toilette al cospetto di Mussolini ed Hitler. Improvvisamente, come una belva assetata di sangue, strozza un Soldato senza nome, sul cui monumento viene deposta una corona. Nella quinta scena la protagonista si trasforma nella Morte che porta via i cadaveri dei dittatori. Nell'ultima scena, un ambiente neocapitalista, Laura è con una bambola identica a lei, che rimonta dopo averla smontata pezzo per pezzo, costruendola di nuovo e ottenendo un'altra sé, mentre in sottofondo si sente una musica tragica: lei impersonifica l'Alienazione. Infine, dopo un breve monologo, seduta nelle poltrone in mezzo agli spettatori, Laura legge a caso alcuni pezzi di giornale, frasi spezzate secondo i collage d'avanguardia, casuali e deliranti, finché tutto si conclude con il cartello conclusione provvisoria.

¹⁴⁰ Già nel dicembre del 1959, mentre era impegnato nella traduzione dell'*Orestide*, Lucignani gli propose la riduzione brechtiana del *Rio del la grana* per farne quasi un'*Opera da tre soldi* italiana, romana, riadattata mediante musiche, canti e coreografie, ma Pasolini declinò l'invito, come si evince da PASOLINI, *Lettere 1955-1975*, cit., p. 463. Pasolini invece registra immediatamente l'incontro avvenuto con Brecht,

a Carla Fracci, *I sette vizi capitali*, per la regia di Squarzina. L'opera suggerì al traduttore bolognese stimolanti novità stilistiche, da lui adoperate nei successivi lavori teatrali¹⁴¹, come la contaminazione linguistica, di cui *Il Vantone* è un chiaro esempio, e la commistione di prosa, canto e danza che, insieme con la stilizzazione dei personaggi, bloccati ormai entro una gestualità da marionetta, consentono un processo di eplicizzazione dei fatti e straniamento degli spettatori, elementi basilari del teatro brechtiano¹⁴².

Nonostante queste influenze ed il comune intento didattico cui entrambi drammaturghi ambivano rivolgersi, Pasolini non ha mai ammesso chiaramente i suoi contatti con Brecht¹⁴³, ritenendo la drammaturgia epica¹⁴⁴ dell'autore tedesco ancora estranea alle sue concezioni teatrali, chiaramente orientate, nel 1960, verso la forma classica di Eschilo.

grazie alla mediazione di Laura Betti, nel testo *Ballate della violenza*, in AA. VV., *La violenza. 24 disegni*, Editori riuniti, Roma 1962.

¹⁴¹ Evidenti sono i richiami a *I sette vizi capitali* nel balletto cantato e mai rappresentato *Vivo e Coscienza*, pubblicato in P. P. PASOLINI, *Teatro*, cit., 145-151 e conservato presso il Fondo Pier Paolo Pasolini nella forma provvisoria da traccia di lavoro: sussiste la medesima scansione in quattro episodi adoperata per il balletto del 1961 (età del Concilio di Trento nel 1660, Rivoluzione francese, capitalismo fascista e la Resistenza). Ogni episodio costituisce una sequenza autonoma nell'economia dell'opera, senza legami logici di consequenzialità, in un rapporto paritetico con tutti gli altri. Questa organizzazione agevola la focalizzazione dell'attenzione dello spettatore sui singoli temi che sono al centro della scena; simile è anche la scarnificazione dei personaggi in chiave simbolica (*Vivo* si esprime non a parole ma solo mediante la danza e incarna la pura e afasica fisicità, *Coscienza*, portatrice del *logos* razziocinante, è invasa dal *furor* del possesso ideologico).

¹⁴² Nonostante il carattere ideologico del suo teatro, Brecht riconobbe sempre i meriti degli scrittori naturalisti, che erano stati in grado di dimostrare la dipendenza dell'uomo dal suo ambiente. Risulta quindi evidente la derivazione del suo teatro epico dal romanzo francese, perché il contatto con la realtà circostante è presupposto necessario per innestare su di essa le proprie idee e i propri sogni. La posizione assunta da Brecht risulta simile a quella di Erwin Piscator, senza giungere però al radicale rifiuto di ogni aspetto estetico, secondario a quello politico, cui mirava il fondatore del teatro rivoluzionario politico. Ciò che interessa al drammaturgo nato ad Augusta è il pubblico cui rivolgersi, che deve essere 'straniato' dai fatti narrati, ignoti ma proposti in modo che interessi ed affascini chi li guarda.

¹⁴³ Il teatro di Brecht viene scartato da Pasolini in quanto ritenuto esclusivamente teatro ideologico-politico mirato alla degenerazione dei conflitti sociali ed economici del sistema capitalistico: la palingenesi rivoluzionaria, traguardo implicito ed essenziale nel teatro espressionista, non è prevista nel teatro dell'autore bolognese, che propone una ricca fenomenologia della crisi della società borghese senza possibilità alcuna di soluzione.

¹⁴⁴ Da notare inoltre che per Pasolini la definizione di epico ha e avrà sempre un campo semantico più ampio, richiamandosi al suo senso più naturale, originario e primitivo delle cose, lontano dal concetto di distacco straniante proposto dal tedesco. La differenza tra la

Sia *Il Vantone* che *Italie Magique* sono state le prime testimonianze di un suo nuovo modo di vivere il teatro negli anni tra il 1960 e il 1970, perché il modello cui ispirarsi cessava di essere quel dramma greco a cui si richiamò esplicitamente, per la sua valenza politica, in occasione dell'atto unico *I Turcs tal Friùl*, non coincidendo più la *polis* greca con il moderno stato borghese. Né il modello può essere stato il teatro borghese, fredda occasione di svago e di ostentazione del prestigio di una classe sociale, ampiamente demolito nelle sue componenti in occasione del suo *Manifesto* teatrale.

Il percorso lungo il quale si sviluppò la sua nuova drammaturgia fu dunque il teatro di Brecht¹⁴⁵, odiato ed amato allo stesso tempo come unica forma teatrale che consentisse una realizzazione moderna dell'essenza civile della tragedia ateniese, facendo ricorso al concetto basilare dell'irrealtà.

Questa nozione, affine a quella di "grecità" degli anni passati, non è certo intesa come fuga dalla quotidianità ma risponde, come nel caso del *Vantone* o del Varietà¹⁴⁶, ad un modo di vivere più gioioso, dominato da

forma drammatica e la forma epica Brecht la dà in una nota tabella che appartiene alle *Note all'Opera Ascesa e caduta della città di Mahagonny*, in BRECHTE, Torino 1974, III, p. 53.

¹⁴⁵ Pasolini aveva citato Brecht in occasione del suo *Manifesto per un nuovo teatro*, dove affermava che «[...] Brecht è stato l'ultimo artista che ha potuto fare una rivoluzione teatrale al suo interno. [...] Ma i tempi di Brecht sono finiti per sempre!». In P. P. PASOLINI, Milano 1988, cit., pp. 711-731.

¹⁴⁶ Le questioni di carattere ideologico-teatrale concentrate nell'atto unico del 1965, strettamente collegate al «fantasma ontologico del teatro», evocato ambigualmente nella nota al *Vantone*, sono però lasciate irrisolte, essendo la soluzione e il superamento di esse delegati al cinema. Dopo la trilogia dei romanzi romani e prima della trilogia della vita (*Il Decameron* del 1971, *I Racconti di Canterbury* del 1972 e *Il fiore delle Mille e una notte* del 1974), i critici sono concordi nel parlare, a proposito della cinematografia pasoliniana, della trilogia della leggerezza, della quale farebbero parte i tre film girati tra il 1965 e il 1968. *Uccellacci e Uccellini*, *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole*. Nel primo film, importante lavoro cinematografico e nodo cruciale per la comprensione dell'evoluzione teatrale pasoliniana, l'autore di *Una vita violenta* dimostra di essere giunto al massimo grado di consapevolezza della crisi delle ideologie, rappresentata mediante una forma favolistica lontano da ogni assunto realistico. L'intellettuale non ricopre più il ruolo di guida culturale di una classe sociale, ma solo quello di testimone e martire: saccente e logorroico compagno di strada della coppia formata da Totò e Ninetto Davoli, vittima sacrificale cucinata e mangiata a conclusione del film. Il secondo film sopra citato è in realtà una favola illustrata con disegni a fumetti eseguiti da Federico Fellini, sintomo

incontri fortuiti e dalle beffe del caso, secondo l'esempio che gli perveniva dalla visione del quadro *Las Meniñas* di Velasquez, sopra cui riflesse molto. Se nella tela appare, in uno specchio posto in fondo alla grande sala, l'immagine del pittore intento a ritrarre la famiglia reale spagnola ferma in posa di fronte agli spettatori, allo stesso modo il suo teatro sarà l'esplicitazione della finzione artistica che diventa in Pasolini ultimo strumento ideologico a cui ricorrere, dopo il fallimento del richiamo al mondo antico. È proprio questo mistero, questa inviolabile verità dell'esistere, come nel caso del pittore all'interno del suo quadro, ciò che il teatro tragico pasoliniano si propone di raggiungere, secondo anche quanto dice il fantasma di Sofocle nel VI atto di *Affabulazione*:

[...] la ragione
serve infatti, a risolvere gli enigmi...
Ma tuo figlio – ecco il punto, ti ripeto -
non è un enigma,
egli è un mistero. [...]

[...] la ragione non vuole riconoscere il mistero¹⁴⁷!

Per bocca di Sofocle si recupera una nozione mitica e mistica del reale che era già apparsa negli scritti pasoliniani di teoria cinematografica: il teatro, anticipando così ciò che il cinema sarebbe dovuto essere, è infatti

evidente della sfiducia sulla funzione comunicativa della parola, aspetto confermato dalle frequenti citazioni, nascosta tra le righe, del cinema muto, specialmente di Chaplin. Nell'ultimo film si compie invece il processo di spersonalizzazione dei protagonisti, ridotti a passivi interpreti dell'*Otello* shakspeariano in un teatrino di burattini. Lo spazio claustrofobico del teatro e lo stato passivo delle marionette divengono metafore della vita nella società capitalista, nel quale è permesso scoprire il cielo solo quando si viene gettati via in una discarica. Uccelli, nuvole ed angeli testimoniano dunque il desiderio di raggiungere la profondità dei significati della vita e del teatro attraverso il ricorso all'elemento fantastico e favolistico, con l'allegoria scherzosa e il grottesco divertente.

¹⁴⁷ P. P. PASOLINI, *Affabulazione - Pilade*, cit., p. 516. *Infra* p. 59.

l'unico modo per completare nella realtà, con la presenza fisica, l'evocazione della parola, ciò che la capovolge facendone una cosa irreale, perché «l'uomo si è accorto della realtà / solo quando l'ha rappresentata. / E niente meglio del teatro ha mai potuto rappresentarla».

3.4 Plauto: la fonte di Pier Paolo Pasolini

Così come Pasolini aveva proceduto alla traduzione dell'*Orestea* di Eschilo attraverso un metodo di trasposizione concettuale del senso politico che la trilogia possedeva, pur mantenendone intatta la *fabula*, allo stesso modo il traduttore bolognese, in occasione della stesura del *Vantone*, ha mantenuto inalterate le coordinate spazio-temporali predisposte dal commediografo romano¹⁴⁸, primo autore della letteratura latina che si dedicò esclusivamente ad un unico genere letterario: la commedia.

A tal proposito, Plauto operò una sintesi originale tra gli elementi esotici che il mondo greco richiamava¹⁴⁹ e il caratteristico senso della concretezza e realismo espressivo delle popolazioni italiche, che già avevano creato i *Fescennini*, le *Saturae* e la farsa osca detta *Fabula Atellana*, raggiungendo una fama che l'accompagnò per tutta la vita e che non cessò nemmeno dopo la sua morte, come testimonia il grande numero di

¹⁴⁸ La miglior guida alla personalità e all'opera di Plauto resta lo studio DELLA CORTE, Firenze 1967.

¹⁴⁹ Nel mondo classico qualsiasi autore antico difficilmente inventava un soggetto nuovo, perché ci si curava più di rielaborare sulla base di miti e storie già conosciuti piuttosto che inventare opere originali di propria mano, affidando in questo modo l'efficacia artistica dei testi ripetitivi e codificati rigidamente agli effetti di riscrittura e di contaminazione di più opere. Per anni la critica filologica ha quindi rimproverato alla letteratura latina arcaica la sua scarsa originalità nei confronti di quella greca: Plauto copiava Difilo e Filomone, Terenzio era il Menandro latino, anche se peggiorato. Nel teatro latino inoltre, soprattutto ad opera dello stesso Plauto, l'immissione di elementi greci su un sostrato di base italico, comportava una serie di novità strutturali nell'organizzazione scenico-organizzativa: le compagnie non erano più formate, come quelle attiche, da solo tre attori, costretti a suddividersi le parti e ad impersonificare anche più personaggi, in quanto negli allestimenti romani i singoli personaggi erano invece sempre interpretati per intero da uno stesso attore, e ciò comportava notevoli possibilità di ristrutturazione dei modelli greci, con l'introduzione di molti più personaggi secondari. Il segno più evidente della diversità tra i modelli attici e le copie latine è però determinato dall'elemento metrico-musicale: la Commedia nuova non contemplava parti cantate mentre in quella latina, accanto ai *deverba*, parti recitate in senari giambici, troviamo parti cantate, i *mutatis modis cantica*, formati da versi lunghi come ottonari giambici e trocaici, settenari giambici e ottonari anapestici, ai quali si alternano versi più brevi, sia giambici che trocaici. Per una maggior trattazione in merito al rapporto della commedia latina con quella attica rimando al volume G. CHIARINI, Bari 1991.

opere attribuitigli, anche erroneamente¹⁵⁰, e la messa in scena delle sue commedie ancora ai nostri giorni. Studi accurati ci hanno già ampiamente dimostrato che in realtà non si trattava di semplici traduzioni dei modelli greci ma di riadattamenti e rielaborazioni, in cui egli ha conservato l'ambientazione greca delle commedie originali¹⁵¹ per permettersi di far accadere in quei luoghi fatti deplorabili, senza attribuzione alcuna al mondo romano¹⁵². Pur mantenendone intatte le linee essenziali con piena fedeltà al testo

originale, Plauto ha operato una riduzione sistematica della levigatezza e della trama della commedia nuova greca, con lo scopo di aumentarne gli elementi farseschi¹⁵³ e il *pathos* espressivo, per un miglior avvicinamento della scena ad un pubblico che a Roma, certamente era molto misto, composto anche dagli strati più bassi della società¹⁵⁴. Purtroppo, però, di questa dipendenza del commediografo latino dai modelli italici la critica tedesca d'ispirazione romantica¹⁵⁵ ha dato un'interpretazione notevolmente riduttiva, a causa del pregiudizio critico in base al quale

¹⁵⁰ Marco Terenzio Varrone stabilì il canone delle sue commedie nel numero di ventuno, alle quali ne aggiunse una ventina di probabile attribuzione. Il grande prestigio di cui godeva lo stesso Varrone fece sì che le ventuno commedie, dette appunto *varroniane* e raccolte in edizioni di lusso, non più in singoli rotoli di papiro ma tutte di seguito in uno stesso codice di pergamena, giungessero sino a noi pressoché integre, ad eccezione dell'ultima, la *Vidularia*, di cui rimangono solo un centinaio di versi frammentari.

¹⁵¹ Infatti il *Miles Gloriosus*, secondo quanto ci è riferito da Palestrione nel prologo all'inizio del secondo atto, è ambientato ad Efeso, città mediorientale sacra ad Artemide.

¹⁵² Nel sistema teatrale romano arcaico fu la commedia alla greca, detta la *Palliata*, a riscuotere i maggiori consensi, almeno finché non operarono Nevio e Plauto, per l'equilibrio che essa raggiunse tra la tradizione autoctona teatrale delle *Togate* e la tradizione attica importata.

¹⁵³ In merito alle commedie di Plauto, è legittimo parlare della presenza non solo di singoli spunti farseschi, che egli avrebbe utilizzato inserendoli nella tessitura del copione greco, ma dell'istituto stesso della farsa, soprattutto quella italica, che il teatro preletterario latino aveva da lungo tempo fatta propria, tra la fine del IV e l'inizio del III secolo. La beffa gli consentiva dunque di recuperare quel genere teatrale all'interno della commedia di costume greca, favorendo così un dialogo più immediato con il pubblico ed una comicità più facile.

¹⁵⁴ Per avere un'idea più esauriente e attendibile in merito a quello che poteva essere il pubblico che affollava i teatri di Roma nel III secolo a.C. basta dare una lettura al prologo della commedia plautina *Poenulus*.

¹⁵⁵ Contribuisce in modo sostanziale a colmare questa grave lacuna critica lo studio di CHIARINI, Bologna 1979.

l'aggettivo "farsesco" continua ad essere sinonimo di "comico", "basso", di disvalore,

confacente più all'immediatezza del teatro popolare che non alla natura complessa di quello letterario.

La beffa, invece, assume in Plauto un ruolo centrale perché consente al drammaturgo latino di recuperare la tradizione teatrale romana preletteraria, del quale la farsa era testimonianza, all'interno della commedia in costume greco.

Il pregio delle sue commedie non dipende certo dal solo utilizzo dell'istituto farsesco d'italica tradizione o dalla varietà degli intrecci nella *fabula*¹⁵⁶, costituiti da intrighi o riconoscimenti casuali; piuttosto dalla trasfigurazione poetica cui è sottoposto il materiale farsesco adottato, frutto di un attento lavoro svolto 'a tavolino', e dalla lingua latina adoperata per i dialoghi frizzanti che danno credibilità ad una trama di per sé semplice.

E' utile ricordare, inoltre, che in Plauto esisteva una strettissima correlazione tra l'attitudine farsesca delle sue commedie e l'anima gioiosa e comica dei *Ludi romani*, così come a quest'ultima faceva da corrispettivo, nei suoi testi, la partecipazione di molti personaggi, tra cui servi e meretrici, alla *ludificatio*¹⁵⁷ di altre persone.

¹⁵⁶ Ben sedici commedie delle ventuno del codice varroniano, presentano la medesima macrostruttura testuale, secondo quanto ci viene suggerito dagli studi di semantica teatrale: quella di un giovane innamorato di una donna e ostacolato nel suo amore. L'ostacolo è rappresentato, se la ragazza è una cortigiana, dalla mancanza di denaro necessario per assicurarsi i suoi favori, oppure, se la ragazza è onesta, da impedimenti di carattere familiare e sociale. L'*adulescens*, svantaggiato dall'essere economicamente dipendente dal padre, lotta per far valere i diritti dell'amore ed è validamente sostenuto da più aiutanti: un giovane amico, un vecchio comprensivo, un parassita, o, più spesso, un servo intelligente e audace. In molti casi la trama consiste in una serie d'espediti, trovate ingegnose, finzioni ed inganni messi in opera dal servo per nascondere la verità al padre del giovane innamorato e per carpirgli il denaro necessario alla conquista della donna, o per truffare gli altri due tradizionali antagonisti dell'*adulescens*: il lenone, cinico ed arrogante detentore di giovani donne, e il soldato, ricco e borioso, ma anche stupido, bersaglio ideale degli attacchi del servo.

¹⁵⁷ Non c'è dunque, nessuna sostanziale differenza tra il celebrare una festa e l'ordire ed attuare una beffa ai danni di qualcuno.

È comunque legittimo collegare tale immissione, magari eccessiva, di elementi burleschi nelle sue commedie e l'indulgenza di Plauto verso atteggiamenti di dubbia moralità e di dubbia religiosità, allo spirito dionisiaco, liberatorio e sovvertitore della festa dell'intera città.

Da questo aspetto deriva la sua capacità di dialogare con il pubblico e *com-patire* i suoi medesimi sentimenti; ma tale dialogo non si stabilisce solo mediante l'intrusione dello spirito carnevalesco¹⁵⁸ italico nelle strutture dei modelli teatrali tipici, romani o greci che siano, ma soprattutto tramite l'immissione nei testi di continui riferimenti attuali alla realtà romana contemporanea. Questi due aspetti, gli artifici comico-farseschi e il riferimento al contesto romano, dal punto di vista giuridico, religioso e soprattutto storico, sono sicuramente due importanti indizi che ci permettono di considerare il suo un progetto culturale unitario, il cui fine era il rispecchiamento, comicamente deformato, della vita cittadina romana¹⁵⁹, medesimo procedimento al quale fa ricorso, sicuramente non casualmente, lo stesso Pasolini.

¹⁵⁸ Possiamo tranquillamente affermare che il teatro plautino è un teatro carnevalesco, perché analogamente a quanto accade in questa festa profana, i *ludi* scenici plautini, in occasione dei *libertas Decembris* dei Saturnali, agiscono come uno scompaginamento fittizio dei soliti rapporti sociologici: i figli ingannano i padri, i servi trionfano sui liberi e sui padroni.

¹⁵⁹ La partecipazione del commediografo alla realtà storico-politica del suo tempo resta comunque minima, rispetto alla totalità dei temi e degli argomenti di cui il suo teatro si compone, limitandosi ad un *collage* di spunti ed allusioni qua e là disseminati nel testo. Nonostante quest'affermazione, Plauto aveva comunque un suo riscontro culturale molto preciso, pur nelle sue piccole manifestazioni: per esempio il contrasto padre-figlio non era certo un tema secondario in una società che conosce il predominio assoluto del primo sul secondo, soggetto in tutto e per tutto alla patria potestà; così come è possibile fare lo stesso discorso a proposito del contrasto padroneservo, in una comunità basata sul contratto schiavistico.

3.5 Le fonti della traduzione e le novità introdotte da Pasolini

Attraverso il confronto tra le due operazioni di traduzione dell'*Orestide* e del *Vantone* è emerso un interessante spunto di riflessione. In occasione del lavoro compiuto da Pasolini sulla trilogia eschilea, lo stesso autore, nella ormai famosa lettera di traduzione, ci svela che

«[...] nei casi di discordanza ho fatto quello che l'istinto i diceva: sceglievo il testo e l'interpretazione che mi piaceva di più»¹⁶⁰.

Ciò ci ha permesso di dedurre che nella sua operazione di traduzione dell'*Orestea* lui si sia appoggiato ad altri analoghi lavori¹⁶¹.

Nel caso del risvolto di copertina alla prima edizione Garzanti della commedia plautina, invece, Pasolini non ha fatto alcun esplicito riferimento a testi di appoggio consultati, nonostante in commercio esistessero alcune interessanti traduzioni, affermando solamente che «a proposito di Plauto, non sono provvisto del materiale necessario per una revisione.

Non c'è che questa lettura isolata, su testo vivisezionato per necessità tecniche»¹⁶². Sicuramente Pasolini era a conoscenza dell'esistenza di altre traduzioni del *Miles Gloriosus*, essendo impensabile che egli abbia proceduto al suo lavoro di traduzione senza essersi prima informato sulle precedenti esperienze di riadattamento del testo classico, così come è anche da escludere l'ipotesi che lui le abbia presuntuosamente ignorate perché ritenute artisticamente non valide. In realtà, con questa traduzione Pasolini

¹⁶⁰ PASOLINI, cit., p. 1007.

¹⁶¹ PASOLINI, cit., p. 1007.

¹⁶² PASOLINI, cit., p. 158.

voleva realizzare, questa volta in forme ancora più decise e radicali rispetto quanto aveva fatto nel suo precedente lavoro, un'operazione di riappropriazione e di rifacimento totale del testo antico, puntando non tanto alla resa del significante latino quanto alla cura del suo significato moderno, per la rinascita del teatro italiano degli anni '60.

Effettivamente, quando nei primi anni '60 Pasolini portò a termine con il suo *Vantone* la traduzione del *Miles Gloriosus* di Plauto, sul mercato librario erano in circolazione alcune traduzioni abbastanza recenti dall'innegabile valore artistico: la versione poetica di Guido Vitali con testo a fronte, edita nel 1953 in un'autorevole collana di classici latini, ma soprattutto altre due versioni in prosa, di Icilio Ripamonti con testo a fronte e di Mario Scandòla, senza testo latino, pubblicate rispettivamente nel 1953 e nel 1955 in collane editoriali di più larga diffusione¹⁶³.

Tra queste appena citate, quella effettivamente più importante è quella del Ripamonti, perché è l'unica versione in italiano del *Miles* ritrovata nella biblioteca dello scrittore dopo la sua morte. Sarà molto utile, a parer di chi scrive, fare dei raffronti tra la versione pasoliniana e il volume ora ricordato, perché alcune caratteristiche di quella edizione corrispondono in modo molto simile ad alcuni interessanti aspetti del *Vantone*, secondo certe corrispondenze sicuramente non casuali.

Pleusicle:¹⁶⁴

Se per voi va bene per me va bene, sì!

tu sei un vero amico!

Periplecomeno:

Grazie, per 'ste parole!

¹⁶³ PLAUTO, *Commedie (Aulularia - Miles Gloriosus)*, testo e versione poetica di G. VITALI, nella collana Poeti di Roma, Zanichelli, Bologna 1953; PLAUTO, *Il militare borioso-La pignatta*, traduzione, introduzione e note di I. RIPAMONTI, Biblioteca moderna Mondadori, Milano 1953; T. M. PLAUTO, *Tutte le commedie: Il soldato millantatore*, traduzione di M. SCANDÒLA, BUR, Milano 1955.

¹⁶⁴ PASOLINI, cit., Atto III, scena 1, p. 68.

Palestrione:

(Lo credo, che le dice!).

Pasolini traduce gli originali versi 615-616 di Plauto prendendo spunto dalla medesima attribuzione delle battute adottata dal Ripamonti, ma le edizioni critiche più moderne e filologicamente esatte¹⁶⁵ affidano logicamente la seconda battuta al servo Palestrione che ringrazia il suo padrone Pleusicle, mentre la terza viene attribuita a Periplecomeno che commenta il dialogo tra i due.

Attraverso una consultazione dell'autografo, operazione utilissima per spazzare via ogni dubbio a proposito di queste piccole spie stilistiche, ci si rende subito conto che anche lo stesso Pasolini aveva notato qualche incongruenza nel dialogo tra i tre personaggi, perché nella pagina 48 dello stesso, la seconda battuta è assegnata al vecchio Periplecomeno; il nome del personaggio è stato successivamente cancellato e corretto con quello di Palestrione, cancellato a sua volta e corretto, secondo quanto il testo di Ripamonti suggeriva, e questa volta in modo definitivo, con quello di Periplecomeno.

Lucrione:¹⁶⁶

Si, ma no co'l naso: quello ha il ronfo proibito!

*Così, alla chetichella, il bravo cantiniere,
maneggiando i fiaschi, s'è fatto il suo bicchiere!*

Anche in questo caso Pasolini si fida della versione di Ripamonti e anche questa volta viene smentito dalle nuove versioni del *Miles* che

¹⁶⁵ PLAUTO, traduzione di FARANDA, Milano, 1999.

¹⁶⁶ PASOLINI, Atto III, scena 2, p. 77.

attribuiscono solo il primo verso allo sciocco Lucrione e gli altri due all'astuto Palestrione.

È alquanto improbabile ipotizzare che sia il Ripamonti che Pasolini, che non era sicuramente uno sprovveduto, abbiano commesso lo stesso errore in perfetta autonomia: se, di contro, consideriamo che entrambi commisero la stessa leggerezza e che proprio questa traduzione fu ritrovata nella biblioteca pasoliniana, possiamo allora essere ampiamente sicuri che la nostra interpretazione critica abbia un certo fondamento metodologico, che non sminuisce o inficia assolutamente l'alto valore artistico della commedia prodotta.

Al di là delle problematiche circa la comune errata attribuzione di battute a questo o a quel personaggio, il confronto tra il testo pasoliniano e le altre traduzioni cui abbiamo fatto prima riferimento è un utile procedimento per cogliere la portata artistica della libertà con cui il rifacimento de *Il Vantone* si rapporta al testo originale, pur mantenendone inalterata la trama originale.

Sono testimonianza di questa grande libertà stilistica soprattutto i numerosi tagli che Pasolini ha operato rispetto all'originale: uno di essi, l'unico nel suo genere, è di contenuto, in quanto importanti indicazioni sono ravvisabili in merito all'antimilitarismo¹⁶⁷ di Plauto, vero o presunto, che lo stesso

Pasolini, come affermava, ha effettivamente accentuato. In occasione della 'telecronaca' di Periplecomeno ai movimenti di Palestrione, intento a

¹⁶⁷ Accanto ad un attivo intervento realizzato da Pasolini in merito a quest'aspetto della commedia pasoliniana, ritengo sia giusto anche fare riferimento ad un'occasione perduta dal traduttore. Nel prologo recitato da Palestrione all'inizio del secondo atto, egli racconta che il suo padrone è dovuto partire da Atene come *publice legatus* a Naupacto ed il *miles* ha potuto approfittarne per rapire Filocomasio e portarla con se ad Efeso. Il verso 103 di Plauto, «*Is publice legatus Naupactum fuit magai rei publicai gratia*» è uno dei più belli della commedia, un senario lento e solenne che richiama a formule ufficiali romane, non necessariamente militari, anche mediante l'uso del genitivo arcaico in *-ai*. In questo caso Pasolini ha completamente trascurato il verso e la sua solennità traducendo «un giorno lui lo mandano, co' un pubblico incarico, a un paese...».

trovare un'idea brillante per realizzare la sua beffa, il traduttore bolognese ha totalmente ignorato le battute del vecchio:

Periplecomeno:¹⁶⁸

Non vedi che il nemico è già alle tue spalle e ti assedia? Fatti venire un'idea, trova a tutti i costi i mezzi che ti aiutino a risolvere questo affare. Bisogna sbrigarsi, non si può perdere tempo! Previeni in qualche modo l'attacco, guida l'esercito attraverso qualche passo e accerchia i nemici, assediali, rafforza le difese dei nostri; taglia i viveri agli avversari e apri una strada sicura da cui possano arrivare i rifornimenti a te e alle tue legioni. Su, datti da fare, il tempo stringe! Trova, escogita qualcosa e scodellala in fretta calda calda: quel che è stato visto non deve esser stato visto e quello che è stato fatto non deve esser stato fatto! Eh, sì! L'uomo sta ponendo le basi di una grande impresa e rafforzando le mura alla grande! Se tu da solo te ne assumi le responsabilità, ho fiducia che possiamo sconfiggere i nemici.

Pasolini, al contrario, concepisce la beffa, intorno cui far ruotare tutte le sorti dello spettacolo, solo nel termine metateatrale del discorso, non certo come metafora militare basata sulla contrapposizione tra due eserciti avversari, nonostante l'antitesi tra le due schiere contrapposte sia comunque innegabile.

Il servo Palestrione non deve assolutamente combattere un esercito avversario ma, contro le difficoltà che gli si pongono contro, deve far prevalere il suo ingegno, la sua astuzia e la sua creatività scenica, quasi come un capocomico della Commedia dell'Arte.

Ecco perché il Periplecomeno di Pasolini, per svegliare Palestrione dal suo stato di *trance* ideativa, gli dirà solamente Periplecomeno:¹⁶⁹ Guarda, ce sta er nemico pronto a farti secco.

¹⁶⁸ PLAUTO, traduzione di FARANDA, cit., Atto II, scena 2, p. 29.

Per quanto riguarda l'altra tipologia di tagli che Pasolini ha adottato, possiamo affermare che sono decisamente più veniali, perché adottati per conferire al testo una maggiore teatralità, in quanto riguardano le indicazioni sceniche presenti nel testo antico che, nella versione moderna, avrebbero comportato un notevole rallentamento dell'azione drammatica; sono soprattutto molto importanti dal punto di vista stilistico quelli realizzati in occasione dei lunghi dialoghi pronunciati dal servo Palestrione:

Palestrione (*rivolto all'interno di casa Periplecomeno*):¹⁷⁰

Non uscite di casa ancora per un pò, Pleusicle; lasciatemi guardare bene che non vi sia da qualche parte chi insidi alla riunione che vogliamo tenere. Adesso abbiamo bisogno di un posto sicuro, dove non ci sia nessun nemico che possa cogliere brandelli della nostra conversazione. Anche una buona deliberazione diventa cattiva se è il nemico a servirsene: ed è inevitabile, che se giova al nemico, nuoccia a te. Succede più spesso di quanto non si creda che un'idea ben ponderata venga rubata, se non si sceglie con la massima attenzione il luogo ove tenere il dibattito: perché se i nemici vengono a sapere il tuo piano, se ne servono per tapparti la bocca e legarti le mani e per fare a te quello che tu avresti voluto fare a loro. Ma io son qui apposta ad accertarmi che in nessun posto, né a destra né a sinistra, ci sia un cacciatore pronto a impossessarsi del nostro progetto con reti orecchiute. Ma non scovo nessuno, nemmeno se ficco lo sguardo fino in fondo alla piazza. Allora li faccio venir fuori. Ehi! Periplecomeno e Pleusicle, venite!

¹⁶⁹ PASOLINI, Atto II, scena 2, p. 26.

¹⁷⁰ PLAUTO, traduzione di FARANDA, cit., Atto III, scena 1, p. 65.

Palestrione in quest'inizio del terzo atto è il protagonista assoluto della scena, perché i suoi due complici sono in casa e attendono il suo segnale per uscire.

Egli, dal verso 596 al 610 ripete continuamente le sue preoccupazioni, lasciandosi andare ad una prolissa e ripetitiva esposizione sul rischio d'essere spiato mentre delinea il seguito del piano a Periplecomeno e Pleusicle.

Pasolini, invece, realizza un'operazione di estrema sintesi, riducendo il monologo di Palestrione a solo nove versi:

Palestrione:¹⁷¹

Ah! Stateve fermi, lì ancora un pochetto:
Fateme dà un'occhiata, 'sto posto è maledetto!
Volete stà tranquilli? Raggionà in santa pace?
Un piano, se è scoperto, non è più efficace:
dico bene? Er nemico, va tenuto all'oscuro
ché se scopre i tuoi piani, te li mette in der c...!
Boh, nun ce sta nessuno, da 'ste bande, me pare:
vedo dappertutto libera visuale...
Pleusi, Periplecò, ve potete affaccià!

Pasolini ha ridotto all'essenziale le parole di Palestrione principalmente per due motivi facilmente individuabili: un monologo lungo quindici versi, esposto in scena mentre il personaggio magari cerca affannosamente qualcuno o qualcosa dappertutto, avrebbe rallentato

¹⁷¹ PASOLINI, Atto III, scena 1, p. 67.

l'azione scenica, facendo perdere di vista il *clou* dello spettacolo, cioè la preparazione della beffa, soprattutto dopo che la prima difficoltà era stata superata ai danni di Sceledro e ci si preparava all'esito finale del piano; il secondo motivo, forse quello più importante, è che probabilmente Pasolini ha voluto eliminare questo atteggiamento eccessivamente apprensivo, ai limiti del maniacale, da un personaggio delineato precedentemente con i tratti dell'eroe ingegnoso e impavido di fronte a qualsiasi difficoltà.

Il taglio più notevole, invece, il traduttore bolognese lo realizza nella prima scena del terzo atto, immediatamente dopo l'apprensione del servo Palestrione che abbiamo descritto poc'anzi: una volta usciti Periplecomeno e il suo ospite, Pleusicle ringrazia il vecchio per la sua estrema gentilezza e lui, in un momento di grande confidenza, risponde alle domande del giovane attico e di Palestrione in merito alla sua scelta di non prendere donna con sé.

Nella versione moderna cui abbiamo fatto riferimento¹⁷², il dialogo tra i tre prosegue per sette pagine, cinquanta battute in cui il *senex* parla del bene dell'amicizia e dell'ospitalità sacra, dei tanti buoni motivi per cui non ha preso moglie, dei vantaggi di non avere figli e della sua grande famiglia di servitori che si è creato intorno.

Pasolini invece ha preservato il lato antifemminista del *senex*, ma ha tagliato radicalmente tutti gli altri discorsi, consentendo a Palestrione, dopo solo quattro pagine, diciannove battute, di dire «Mo annamo al sodo, a così! State qua con la testa, nun c'è da perde tempo....Io ci ho in mente 'na tresca da mannà er generale olmo, senza più un pelo»¹⁷³.

Per suggellare quanto abbiamo affermato ci viene in soccorso per l'ennesima volta l'autografo, che riporta il taglio scenico, con un segno di mancanza nel margine sinistro '>' indicante probabilmente la possibilità di un ripensamento, che alla fine non c'è stato.

¹⁷² PLAUTO, FARANDA, cit., Atto III, scena 1, pp. 67-77.

¹⁷³ PASOLINI, Atto III, scena 1, p. 72..

Alla sua traduzione Pasolini conferisce anche una maggior rapidità nel ritmo, una più autentica comicità, ma soprattutto una costante pregnanza semantica, mediante l'uso d'espressioni concepibili solo nel suo dialetto romanesco, scatti esclamativi o inflessioni colloquiali, riuscendo ad ottenere una straordinaria mimesi del parlato popolare:

Periplecomeno:¹⁷⁴

[...] Che co' tutta 'sta grana
Che me ritrovo, pensa un po' *che anima*
*de moje*¹⁷⁵ che potevo pijà, e no l'ho fatto.
Perde la libertà? Aòh, mica so' matto!
'Na moje! Se esistesse una moje ideale,
beh, tanto tanto, allora ti puoi pure sposare...

La parlata romanesca qui utilizzata ed accostata nell'immaginario colloquio condotto dal vecchio scapolo convinto Periplecomeno con un'ipotetica moglie petulante, i cui discorsi sono resi in un italiano corretto, produce effetti teatrali d'intensa e viva comicità, resi possibili solamente dall'inventiva creativa del rifacimento pasoliniano.

¹⁷⁴ *Ivi*, Atto III, scena 1, p. 1060.

¹⁷⁵ Rispetto a «una / moglie di gran casato e con gran dote» (Vitali), o «una / donna con una ricca dote, di assai nobili natali» (Scandòla) e infine «una moglie di ottimo casato e con dote» (Ripamonti). Tanti altri sono i casi in cui Pasolini compie scelte stilistiche differenti rispetto i tre traduttori, ma mi limito a fornire quelli più significativi, accennando semplicemente alla differente resa che essi compiono nell'Atto V, scena 1 della commedia, intorno all'ambiguo significato dei termini latini *intestatus* (che significa sia 'testimone inattendibile' che 'privo di testicoli') e *intestabilis* (che indica colui che o 'non ha la capacità giuridica di fare da testimone' o che è 'privo di testicoli'). Pasolini, contrariamente ai suoi tre precedenti colleghi, scioglie l'allusività delle espressioni, manifestandole nella loro resa più esplicita, volgare ma sicuramente fedele all'anima della comicità plautina. Per altri interessanti casi di incongruenza tra la versione pasoliniana e le precedenti, cfr. U. TODINI in PASOLINI, *Il Vantone*, cit., pp. XIV-XXII.

3.6 Da “gloriosus” a “vantone”: il miles pasoliniano.

Una volta constatato che *Il Vantone* è traduzione in romanesco di una commedia a sua volta ‘tradotta’ dall’originale greco, è molto interessante procedere ad uno studio sui procedimenti stilistici mediante i quali Pasolini, che nella prima scena del secondo atto riporta l’esplicito riferimento al titolo originario della commedia greca, ha deciso il titolo per la sua traduzione.

Nunc qua adsedistis causa in festivo loco,
comoediai quam nos acturi sumus
et argumentum et nomen vobis eloquar.
Ἀλαζων graece huic nomen est comodiae;
id nos latine gloriosum dicimus¹⁷⁶.

Pier Paolo Pasolini nella sua commedia traduce Il titolo in greco, sarebbe Alazanone ma noi in nostra lingua diciamo «*Er Vantone*»¹⁷⁷.

Se procediamo ad un confronto tra la versione plautina e quella pasoliniana notiamo subito che il titolo greco ‘*Ἀλαζων*’ che riporta il commediografo latino è storpiato da Pasolini in ‘*Alazanone*’; perché il traduttore compie questo presunto errore filologico? Ovviamente per motivi metrici, per adattare il verso all’estensione canonica del martelliano. Inoltre la storpiatura del nome greco riguardava un termine in ogni caso incomprensibile al pubblico romano, sostituito da un’espressione che

¹⁷⁶ PLAUTO, traduzione e introduzione di RIPAMONTI, cit., vv. 83-87.

¹⁷⁷ Mentre Paratore traduce ‘spaccone’ e Ripamonti ‘borioso’.

doveva comunque dare l'idea del suono esotico greco e soprattutto riempire l'emistichio. Siamo quindi in presenza di uno dei tanti adattamenti metrici¹⁷⁸ cui Pasolini ha fatto ricorso, frettolosamente classificati come errori dovuti alla presunta scarsa conoscenza della lingua latina da parte dell'autore.

Gli interrogativi però, intorno ai due versi sopra riportati, non sono ancora dei tutti esauriti. Perché Pasolini traduce «*id nos latine gloriosum dicimus*» con l'espressione «in nostra lingua...»?

Seguendo l'esempio di Plauto, che mette a confronto due sistemi linguistici ben definiti, quello greco e quello latino, il traduttore bolognese avrebbe potuto e dovuto dire 'in romanesco' o tutt'al più 'in italiano'.

In realtà egli ha adoperato l'espressione «in nostra» perché la scelta linguistica da lui adottata non era né compiutamente italiana né tanto meno dialettale, inteso nel senso negativo del termine; non poteva quindi esserci una corrispondenza così definita fra due sistemi linguistici tanto differenti, come invece accadeva in Plauto.

Proprio nell'autografo i due medesimi versi relativi al titolo della commedia, senza presentare nessuna cancellatura e quindi senza nessun ripensamento, suonano così:

[...] Il titolo in greco sarebbe *Alazonaros*
ma noi in nostra lingua diciamo *Lavannaro*

¹⁷⁸ Mi preme aprire una parentesi su questi presunti errori di traduzione, poi giustificati come adattamenti metrici. Al v. 105 il *Miles* di Plauto presenta l'espressione «*nunc demum exuper mi ob oculos caliginem obstitisse*» mentre Pasolini traduce nell'Atto II, scena 4, p. 45 «forse avevo l'occhio corto de visuale». Da un confronto con l'autografo, notiamo che la prima traduzione era «forse davanti agli occhi riavevo un po' de fumo», perché la *caligo* latina è appunto il fumo. Ma nella versione originale, che è la prima che abbiamo riportato, il verso si conclude con la parola 'visuale' solo per far sì che faccia rima con la fine della battuta del verso precedente. Il confronto dell'autografo con l'edizione definitiva consentirebbe di trovare numerosi esempi come questo. Ciò però non esclude l'ipotesi che Pasolini, alcune volte, abbia effettivamente commesso degli errori, causati probabilmente dal poco tempo che ebbe a disposizione per la cura della traduzione. Il v. 1397, nel *Miles* di Plauto: «*vide ut istic tibi sit acutus, Cario, culter probe*», viene tradotto da Pasolini, nell'Atto V, scena 1, p. 1103: «Cariò, guarda se taja er tu' coltello, bravo!». L'errore è evidente: Pasolini confonde l'avverbio 'probe' (ben) per il vocativo di 'probus' (bravo).

Nella prima stesura quindi non abbiamo ancora traccia del titolo definitivo, al posto del quale compare il termine romano che sta a significare “lavandaio”, sostantivo che insolitamente nei dizionari romaneschi più recenti manca, mentre esiste il verbo “lavà” che significa vantarsi senza motivo²¹⁴. Anche il termine “*vantone*”, accrescitivo peggiorativo che denota una persona “sbruffona”, “spaccona”, “caciaroni”, “piaciona”, che si vanta per le sparate grosse, è assente dai dizionari romaneschi. Inoltre la commedia di Pasolini è l’unico caso in cui questo termine del romanesco corrisponde al latino “*gloriosus*”¹⁷⁹, ricorrendo in tutto il testo solo due volte: in questa sede poc’anzi individuata, e in Periplectomeno:¹⁸⁰

Ah quanta gente spera che sia solo un *vantone*.

Nonostante l’utilizzo del termine “*vantone*”, adoperato per il titolo, nella commedia di Pasolini sostituisca l’epiteto plautino “*gloriosus*”, nel testo latino corrispondente, al v. 779, non c’è però nessun riferimento né allusione diretta alle vanterie del *miles* ed alle sue conquiste femminili:

edepol qui te de isto multi cupiunt nunc mentirier¹⁸¹.

È invece un fatto ancora più interessante che l’aggettivo “*gloriosus*”, nelle prime scene del testo latino, è parola tematica, perché utilizzata con fini dispregiativi nei confronti del soldato millantatore, in occasione dei vv. 22 e 89.

Artrotogo:¹⁸²

Peiuriorem hoc hominem si quis viderit

¹⁷⁹ Inteso nel suo significato di ‘vanaglorioso’, ‘millantatore’.

¹⁸⁰ PASOLINI, Atto III, scena 1, p. 73.

¹⁸¹ «Per Castore e Polluce, molti sperano però che a questo proposito tu menta».

¹⁸² PLAUTO, FARANDA, cit., Atto I, scena 1, p. 11.

aut *gloriarum* pleiorum quam illic est¹⁸³. [...]

Palestrione.¹⁸⁴

Hoc oppidum Ephesust; illest miles meus erus,
Qui hinc ad forum abiit, *gloriosus*, impudens,
Stercoreus, plenus peiuri atque adulteri¹⁸⁵.

In ambedue i casi, Pasolini ha insolitamente tradotto nell'autografo¹⁸⁶ con il termine “*lavannaro*”, che è sembrato dunque a Pasolini parola tematica dialettale fondamentale per la resa artistica della sua traduzione, alla pari di quanto aveva già fatto Plauto.

Probabilmente però, per il traduttore sarebbe stato alquanto difficile da giustificare l'uso di una parola, tutto sommato abbastanza rara anche nell'uso del romanesco come “*lavannaro*”, per farne il titolo della commedia, che oltre tutto, fino ai tempi della prima messa in scena, fu in fondo abbastanza insignificante: *Il Grande Generale*.

L'epiteto romanesco inoltre sarebbe stato alquanto burlesco e avrebbe comportato un eccessivo abbassamento della qualità stilistica dell'intera operazione¹⁸⁷; la scelta di *Il Vantone* è successiva ed è giustificabile probabilmente con il miglior equilibrio fra dialetto e lingua che l'espressione possedeva, oltre che testimonianza della grande libertà stilistica con cui affrontò l'operazione commissionatagli.

¹⁸³ «Se qualcuno ha mai visto un uomo più fanfarone e smargiasso di costui».

¹⁸⁴ PLAUTO, FARANDA, cit., Atto II, scena 1, p. 19.

¹⁸⁵ «La città in cui l'azione si svolge è Efeso; quel soldato che si è appena diretto verso il foro è il mio padrone: smargiasso, sfacciato, merdoso, capace solo di spergiurare e di commettere adulteri».

¹⁸⁶ Nell'autografo si legge «se qualcuno conosce uno più *pallonaro*»; l'espressione è poi corretta una prima volta in “*lavannaro*” ed una seconda volta, dopo aver cancellato a penna, a causa di un ripensamento, viene nuovamente usata la medesima espressione.

¹⁸⁷ Per lo stesso motivo Pasolini conservò, pur se con qualche adattamento fonetico, gli originali nomi latini. *Infra*, pp. 121-124.

3.7 I nomi dei personaggi: Pasolini copia Plauto

A confermare l' autonomia posseduta nel momento dell'appropriazione della commedia latina, che lo ha indotto a compiere tagli scenici e soprattutto a ricorrere al dialetto romanesco, ottenendo quasi un'opera totalmente differente dall'originale, uno dei procedimenti più evidenti adoperati a tal proposito è la riformulazione d'alcuni nomi che denotano oggetti d'uso comune¹⁸⁸.

Estrapoleremo dal testo gli esempi più rappresentativi procedendo ad un confronto tra la versione originale di Plauto, nella traduzione di Ripamonti, e la traduzione pasoliniana:

[...] pallium / malacum et calidum e tunicae hibernae bonae¹⁸⁹.

Ai classici mantelli greci e alle antiche tuniche romane¹⁹⁰ Pasolini¹⁹¹, con una più semplice immagine domestica, parla di indumenti propri del ventesimo secolo:

‘na *maglia* e un *par de calze* per la brutta stagione?

¹⁸⁸ Non è solo il riferimento ad oggetti d'uso comune che ci rivela il tentativo di attualizzare la commedia plautina al XX secolo; nell'Atto I, scena 1, in occasione dell'adulazione del servo Artotrogo a Pirgopolinice, le «[...] armi d'oro» plautine assumono una propria cittadinanza moderna, trasformandosi in «[...] armi d'oro der Giappone».

¹⁸⁹ PLAUTO, traduzione e introduzione di RIPAMONTI, cit., Atto III, scena 1.

¹⁹⁰ Vitali traduce «[...] un pallio morbido e ben caldo / e tuniche pesanti»; Ripamonti «[...] un pallio soffice e caldo e buone tuniche invernali»; Scandòla «[...] un mantello morbido e caldo e belle tuniche pesanti».

¹⁹¹ PASOLINI, Atto III, scena 1, p. 71.

Il procedimento riguarda anche, nella stessa pagina, la resa delle ricorrenze festive dell'anno, in merito al quale il termine plautino "*calendis*", che sta ad indicare le calende, sullo spunto suggerito da Ripamonti¹⁹², diventano per Pasolini¹⁹³ la festa della donna, quella istituita ufficialmente nel secondo dopoguerra, nel 1948, e da allora sempre celebrata l'8 di marzo d'ogni anno:

Caro, te lo ricordi che domani è *la festa / della Donna*?

Per lo stesso motivo, la piccola turba di mestieranti, che l'ipotetica moglie di Pericleomeno potrebbe elencare in fila, nei vv. 690-694:

praecantrici coniectrici, hariolae, quae
supercilio spicit, plicaqtricem, ceriaria,
opstetrix¹⁹⁴.

Nella versione di Pier Paolo Pasolini si converte, con felice invenzione creativa, in una lista di personaggi familiari riconoscibili anche in un qualsiasi quartiere popolare d'oggi:

¹⁹² Per Scandòla sarebbero «le calèn di marzo» e per Vitali «le feste di matronalia».

¹⁹³ PASOLINI, Atto III, scena 1, p. 71.

¹⁹⁴ Nella versione di Vitali «maga, interprete dei sogni, indovina, profetessa, quella / che predice l'avvenire nel moto delle coglia, pieghettatrice, ceraria, ostetrica, balia», «fattucchiera chiromante indovina profetessa quella degli scongiuri, pieghettatrice, stiratrice, levatrice, balia» per il Ripamonti, «fattucchiera, interprete dei sogni indovina aruspice quella che legge nelle sopracciglia, piegatrice di vesti, ceraiola, levatrice, nutrice» per Scandòla.

Periplecomeno:¹⁹⁵

E c'è da compensare il *prete*, il *sagrestano*,
la *chiromante*... Inoltre bisogna che paghiamo
la *massaggiatrice*... la *stiratrice* è un mese
che mi fa il muso, dice che lei sta sulle spese...
Piange anche l'*ostetrica*, che la paghiamo poco...
E la *balia* [...].

Nel *Vantone* invece persiste inalterato un aspetto prettamente plautino: i nomi dei protagonisti, conservati nella loro versione originale. Siamo certi che la loro presenza aveva sicuramente un senso nel corpo della commedia latina, essendo nomi parlanti¹⁹⁶ e quindi comprensibili, nella loro ambiguità, dalla maggior parte del pubblico latino; ma in un testo che viene recuperato mediante l'esplicito riferimento all'avanspettacolo, il cui strumento linguistico è preminentemente dialettale, l'utilizzo di questi nomi parlanti è per lo meno un fatto strano e alquanto discordante con le altre soluzioni stilistiche adottate, soprattutto perché al pubblico moderno era totalmente preclusa la possibilità di comprenderne il significato nascosto. Perché questo scarto così forte? È mai possibile che Pasolini non si sia posto il problema?

Da una lettura del testo risulta subito evidente che il traduttore ha comunque adottato una soluzione pratica per adeguare questi nomi al tessuto linguistico dialettale, mediante il frequente artificio fonetico

¹⁹⁵ PASOLINI, Atto III, scena 1, p. 71.

¹⁹⁶ Pyrgopolynices: conquistatore di città turrite; Artrogus: rodipagnotta; Acroteleutium: altacima, tratto fisico compensato da una parrucca altissima e appuntita; Palaestrio: provetto in tutti gli sport, da intendersi in senso metaforico; Pleusicles: navigatore famoso; Philocomasium: crapulona; Periplectomenus: intrigone; Secledrus: sfortunello, sciagurato, Lucrione: Rimpinzone, vorace.

dell'apocope¹⁹⁷ delle sillabe atone finali degli allocutivi, tipico del romanesco delle borgate:

Palestrione:¹⁹⁸

Che fai *Periplecò*?

[...]

Periplecomeno:

[...] A *Palestriò*,

[...]

Palestrione:

[...] A *Scelè*, mbeh, che fai?

Nonostante questo tentativo d'adeguamento linguistico cui fa ricorso l'autore bolognese, resta sempre un senso di distacco e d'estraneità di quei nomi alla realtà del testo. Sarebbe tuttavia un grosso errore liquidare il problema addossando a Pasolini la croce di questa svista stilistica, senza invece cercare di cogliere le motivazioni che sottendono a questo apparente limite dell'operazione di traduzione. A questo scopo ci viene nuovamente in soccorso, come già accaduto più volte in passato, l'autografo.

Ci basta appena una lettura della pagina di presentazione dei personaggi della commedia per poter affermare che Pasolini si era posto sicuramente il problema e lo aveva per di più risolto quasi subito, perché i nomi del *miles* e del parassita sono tradotti

Limurimelimagno e Rodiciriòle¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Questo fenomeno morfologico, come tanti altri di cui tratteremo più avanti, caratterizza la varietà bassa del romano, nell'itinerario di avvicinamento dei dialetti alla lingua standard indagato da Tullio De Mauro.

¹⁹⁸ PASOLINI, Atto II, scena 2, p. 22, p. 25; Atto II, scena 3, p. 31.

¹⁹⁹ La lettura è particolarmente difficile specie per l'ultimo nome, perché è cancellato mediante la classica sovrascrittura a macchina da una serie di 'x'.

Nel primo nome è mantenuta evidente l'allusione al significato originale che aveva il nome Pirgopolinice, conquistatore di città murate e turrite, ma c'è anche un interessante tentativo, con quel 'magno' finale, di dare l'idea più che di un soldato, di un comandante, come il ben più celebre Alessandro.

A questo tipo di soluzione però Pasolini ha immediatamente rinunciato, perché già nella seconda pagina dello stesso autografo i nomi sono, senza correzioni, quelli tradizionali greci, poi latinizzati. Il motivo di questo ripensamento è imputabile all'ipotesi che probabilmente i nomi tradotti nel modo che abbiamo visto sembravano all'autore eccessivamente burleschi e quindi avrebbero abbassato eccessivamente il tono della traduzione, lungo un registro stilistico non più direttamente confrontabile con quello colto di Plauto, dando l'idea più di una farsa che di una commedia. Lungo l'estensione dell'autografo si nota comunque una certa trascuratezza a proposito della resa grafica dei nomi: Artrotogo è più volte corretto a penna in Artrotrogo, alternato con Artrodoco, così come capita con Scelledro, alternato a Sceledro.

Questo è, sicuramente, uno dei pochi segni che ci dimostrano la fretta avuta da Pasolini nella stesura della traduzione: infatti, è facile notare che gli errori commessi da Pasolini nei nomi d'alcuni personaggi della commedia ricalcano la stessa forma utilizzata dal suo predecessore Ripamonti: così l'originale Periplectomenus è reso in Periplecomeno, Sceledrus in Scelledro, con la doppia e l'accento sulla penultima, mentre nell'edizione definitiva diventerà Sceledro, per scempiamento della doppia L, fenomeno usuale della fonetica romanesca.

3.8 La *fabula* del Vantone.

È opinione comunemente accettata dalla critica teatrale che qualsiasi lettura semiologica di un testo drammatico, quale che esso sia, compresa un'opera di traduzione come *Il Vantone*, debba necessariamente prendere spunto dalla ricostruzione della *fabula*, intesa nel senso di disposizione diacronica del racconto degli avvenimenti²⁰⁰.

Premesso che Pier Paolo Pasolini ha mantenuto inalterata l'esposizione degli avvenimenti dell'originale testo plautino, procediamo alla definizione di un modello testuale più sintetico possibile che ci permetta di ricondurre le trame delle commedie plautine, e del *Miles Gloriosus* in particolare, ad una comune struttura fondamentale, utilizzando i modelli attanziali proposti da Greimas²⁰¹:

Destinatore D1 → Soggetto → Destinatario D2

↓

²⁰⁰ Si riporta questa affermazione nella consapevolezza di compiere un'operazione dalla forte valenza astrattiva che necessita di una successiva ricerca in merito a fattori scenico-comunicativi.

²⁰¹ Lavorando sulle teorie proppiane in merito alle fiabe, questo studioso ha elaborato la nozione di attante, che non denota esclusivamente un ruolo. Tale astrazione concettuale si identifica di fatto ora con un personaggio, ora con un gruppo di persone, ora con un termine astratto, un valore. L'aiutante è un elemento che assume nella frase una funzione sintattica evidente e si distribuisce nel testo mediante tre categorie di coppie relazionali: *destinatore/destinatario*, *soggetto/oggetto* e *aiutante/oppositore*. Per una trattazione più approfondita, cfr. A. Ubersfeld, *Theatrikon: leggere il teatro*, traduzione italiana di STEFANINI, Roma 1984, pp. 49-95 e. GREIMAS Milano 1969.

Aiutante A → Oggetto → Oppositore Op

Identificandosi l'aiutante con un elemento che assume in una qualsiasi frase del testo teatrale una funzione sintattica, secondo lo schema riportato, in ogni unità semantica è individuabile ognuna di queste funzioni.

Di conseguenza, se sviluppassimo la frase implicita allo schema qui citato, otterremo un soggetto, non per forza una persona, spinto dalla sua azione alla ricerca dell'oggetto, nell'interesse di un essere, persona o cosa. In questa ricerca il soggetto può fare

affidamento su degli alleati, ma deve lottare contro degli oppositori.

È subito chiaro che ogni dramma basato su una ricerca amorosa possa essere facilmente ridotto ad uno schema di questo medesimo ordine, che può essere sintetizzato ulteriormente nella formula

$B(c) \rightarrow A$

Se B denota il possessore dell'oggetto desiderato c ed il suo seguito di aiutanti, oppositori alla realizzazione del desiderio, A

rappresenta il gruppo di personaggi solidali nell'azione di appropriazione del bene.

Il corpus delle trame plautine si articola, quindi, secondo un'opposizione elementare di *possesso/desiderio* ma la condizione necessaria perché questo nudo schema possa trasformarsi in intreccio è che il detentore del bene sia riluttante a

concederlo²⁰².

La trama della commedia consisterà proprio nel vincere la sua resistenza tramite il riconoscimento o l'inganno ordito dal servo astuto, come nel caso del *Miles Gloriosus* e del *Vantone*.

Una giovane donna di nome Filocomasio è innamorata di un giovane, Pleusicle.

²⁰² Per una distinzione tra le nozioni di attore, personaggio e ruolo, è consigliato consultare il volume. Ubersfeld pp. 83-95.

Durante l'assenza del giovane, il soldato Pirgopolinice, fanfarone e dongiovanni, rapisce la ragazza e la porta con sé ad Efeso. Il servo di Pleusicle, Palestrione, si imbarca per avvertire il suo padrone, ma, catturato dai pirati, è venduto proprio al soldato spaccone, vivendo nella stessa casa della giovane. Intanto arriva anche Pleusicle, avvertito da una lettera di Palestrione, e prende alloggio nella casa contigua a quella del *miles*, di proprietà dell'anziano Periplecomeno. I due innamorati riescono ad incontrarsi grazie ad un foro praticato nel muro, ma uno schiavo di Pirgopolinice, Sceledro, li scorge.

L'intelligente servo Palestrione gli fa credere, però, che si tratta non di Filocomasio ma di sua sorella gemella. La trappola ordita contro il soldato consiste nel fingere che Periplecomeno abbia una moglie follemente innamorata del *miles*; in realtà si tratta di una cortigiana, Acroteleuzia. Pirgopolinice, sollecitato nella sua vanità, pensa immediatamente di mandare via lui stesso Filocomasio, e, per facilitare il distacco, Palestrione gli propone di lasciarle, come consolazione, vestiti e gioielli. Il soldato abbocca²⁰³ e dona alla donna anche lo stesso Palestrione. Pirgopolinice si avvia verso la casa di Periplecomeno, tranquillo e sicuro di trovare nella casa la matrona, che nel frattempo avrebbe allontanato il vecchio Periplecomeno. Ciò che lo aspetta, invece, è solo un attentato alla sua virilità e un sacco di legnate. Ci pare che il modello attanziale di Greimas si adatti particolarmente bene alla trama del *Vantone*: un giovane, in solidarietà con altri personaggi, vuol strappare una cortigiana ad un soldato che la detiene, e ci riesce tramite un inganno; Pleusicle è allo stesso tempo il destinatario e il destinatario dell'inganno, Palestrione il soggetto, Filocomasio l'oggetto, Periplecomeno l'aiutante, Pirgopolinice e Sceledro

²⁰³ La caratterizzazione fisica della preda originaria del cacciatore di donne Pirgopolinice, Filocomasio, è da ritenersi, in mancanza di esplicite indicazioni testuali, limitata al generico *mulier*, semplicemente giovane, mentre l'esca dell'inganno, Acroteleuzio, è esplicitamente definita in Atto III, scena 1 «'n'amore de pischella...». Tale differenza di età ha un peso non lieve nella scelta finale del soldato in favore della più giovane, contribuendo alla soluzione positiva della vicenda.

gli oppositori. Il resto, le modalità specifiche della detenzione e della successiva sottrazione della donna, consiste in una serie di espansioni drammatiche che realizzano liberamente questo nucleo elementare d'azione, il cui centro focale è sicuramente la beffa, l'inganno riparatore.

Nel caso specifico del *Vantone*, l'inganno perpetrato ai danni del *miles* corrisponde di fatto ad una reintegrazione di una situazione di base alterata ad opera del rapimento della giovane per mano di Pirgopolinice. Le motivazioni del gesto riparatore sono evidenti sin dall'inizio del secondo atto nel prologo della commedia²⁰⁴, che normalmente nel dramma antico ha sempre avuto uno scopo informativo, perché utilizzato prima dell'azione scenica per dare ragguagli al pubblico sulla commedia cui stava per assistere. I prologhi di Plauto invece non hanno come fine esclusivo l'informazione ma si propongono anche l'introduzione²⁰⁵, in forma monologica, del pubblico entro il mondo della commedia, attraverso il racconto di eventi passati e preannuncio di futuri, in modo da rendere subito chiaro, nel caso del *Miles Gloriosus*, che la vittima fosse la donna e che il *miles* meritasse l'inganno. Il personaggio incaricato di recitare il prologo è Palestrione²⁰⁶, prototipo del *servus callidus*, intrigante e poeticamente dotato del beneficio dell'onniscienza²⁰⁷ che gli deriva dall'essere, per la prima

²⁰⁴ Con ogni probabilità, se la datazione delle commedie plautine in nostro possesso è quantomeno esatta, questa è l'ultima volta che Plauto ricorre a questo tipico elemento strutturale della Commedia Nuova: d'ora in poi il prologo, quando ci sarà, sarà sempre posto in sede preliminare, come in *Aulularia*, *Amphitruo*, *Poenulus* o altre commedie.

²⁰⁵ Per questo motivo queste scene sono dette "d'induzione", perché conducono gli spettatori dentro la commedia, preparando la finzione con il coinvolgimento proprio del pubblico, cui viene rivelata la demistificazione della quale sarà vittima il personaggio antagonista.

²⁰⁶ Ricordando *Rosso Malpelo* di Verga, in cui l'artificio della regressione consisteva nella condivisione della credenza che i capelli rossi erano indizio di astuzia e furfanteria, anche il nostro servo-poeta è rappresentato sulla scena con una vistosa parrucca rossa.

²⁰⁷ Dopo una rapida *captatio benevolentiae*, Palestrione riporta il titolo greco della commedia, quello corrispondente latino (o romanesco, nel caso del *Vantone*) e l'ambientazione geografica; successivamente delinea un rapido ritratto del soldato, alle prese con le sue involuzioni da fanfarone alimentate da Artrotogo, ripartite in due sezioni: prima quelle militaresche, vv 9-57, poi quelle erotiche vv. 58-71. Infine Palestrione narra l'antefatto, la situazione attuale e l'esito futuro della vicenda, informandoci delle sue riflessioni in merito alle due beffe da escogitare per ottenere il suo scopo.

volta in Plauto, il rappresentante ufficiale del poeta sulla scena e, perché no, modello dell'intellettuale impegnato per il bene civile cui ambiva essere lo stesso Pasolini.

Strettamente connessa con lo sviluppo tematico della commedia è la coerente metafora edificatoria con la quale viene appellato più volte:

Peripolecomeno:²⁰⁸

Come! Questo è il nostro *ingegnere*!

La sua personalità non potrebbe però realizzarsi se non esistesse la “fanfaronaggine” del soldato, il primo grande eroe negativo della commedia plautina. Si costituisce in questo modo una delle tante coppie *aiutante/oppositore* presenti nel testo, la cui individuazione ci permette di determinare tante macrostrutture, in cui i molti personaggi si scambiano i ruoli. Il funzionamento di questa relazione è infatti tutt'altro che semplice perché è essenzialmente mobile, potendo l'aiutante in alcune tappe del processo diventare ad un tratto oppositore, o per un processo di sdoppiamento essere al tempo stesso aiutante ed oppositore.

La mutazione dipende dalla complessità inerente all'azione stessa, cioè alla coppia fondamentale *soggetto/oggetto*: Pírgopolinice e il suo servo Sceledro inizialmente sono contro Periplecomeno, tutore dei rapporti amorosi tra Pleusicle e Filocomasio; Plaestrione, pur essendo servo del soldato e in precedenza dell'*adulescens* ateniese, svolge a tutti gli effetti in particolare nella prima parte, il ruolo di aiutante del vicino. Il doppio o triplo statuto servile di Palestrione gli consente poi, nella seconda parte, di

²⁰⁸ PASOLINI, Atto III, scena 3, p. 83. Plauto invece adoperava il termine «architetto». Ciò conferma ancora una volta la tendenza di Pier Paolo Pasolini ad attualizzare la commedia plautina ricorrendo alla citazione di oggetti, luoghi geografici, mestieri, feste o altro, decisamente in chiave novecentesca.

sostenere anche il ruolo di servo di fiducia di Pirgopolinice, al posto dell'inetto Sceledro, favorendo i maliziosi schieramenti di Acroteleuzia e Milfidippa contro il *miles* e Palestrione. Tali opposizioni funzionano anche a schema incrociato: non abbiamo cioè solo Periplecomeno contro Pirgopolinice e l'astuto servo a sua volta contro Sceledro, ma anche il vecchio contro Sceledro e soprattutto Palestrione contro Pirgopolinice.

Tutto ciò dimostra come l'analisi semiologia di un personaggio teatrale è un'operazione d'estrema complessità perché è molto difficile analizzarne uno in modo assoluto, slegato dal resto dei personaggi che partecipano all'azione.

Questa mobilità dei modelli, adattati all'analisi del *Vantone*, contribuisce alla centralizzazione del personaggio di Palestrione: ecco perché il prologo della commedia è posto all'inizio del secondo atto: l'averlo posticipato permette all'autore di affidargli la funzione di cerniera tra il primo atto, interamente dedicato alla presentazione del soldato, ed il secondo, dalla scena 2 alla scena 6, occupate dall'*alter ego* del *miles*, Sceledro. Tra questi due punti nodali c'è proprio Palestrione, forza creativa e plasmatrice degli inganni ideati per la soluzione positiva della vicenda, nonostante le iniziali difficoltà nella parte che vede protagonista proprio il doppio degradato del *miles*, Sceledro.

La risoluzione di questa prima difficoltà ad opera di Palestrione conferisce alla struttura della scena un andamento chiastico ad anello, tipico della lirica e della mentalità latina del tempo. L'idea di far precedere alla beffa principale contro Pirgopolinice una minore contro il servo, quasi come se fosse una prova generale della compagnia teatrale guidata da Palestrione, è sicuramente frutto della fantasia plautina, perché non trova riscontri nel modello greco di riferimento.

Inoltre questa beffa preliminare ci consente di individuare nella commedia una situazione apparentemente meta-teatrale attraverso la creazione di una messa in scena vera e propria che procede mediante varie

tappe: si stende il copione, un canovaccio, ad opera del personaggio inventore, il servo astuto, rappresentante del poeta sulla scena, per poi curare la scelta degli attori per l'allestimento e la successiva rappresentazione. Analoga funzione meta teatrale posseggono anche le battute a parte, che contribuiscono ad instaurare un intenso confronto con il pubblico perché impongono un secondo piano di immaginazione che travalica l'azione descritta attraverso il dialogo.

L'uso più semplice ed immediato di questa convenzione adottata da Plauto è quello di rivelare le riflessioni segrete di un personaggio²⁰⁹ in una determinata circostanza: per il pubblico è un privilegio ascoltare gli attori che discutono tra loro la riuscita di una *performance* della beffa²¹⁰ e ciò alimenta in loro la sensazione di partecipare alla creazione della commedia. In questo modo l'attore che parla in scena e il pubblico che assiste in platea diventano alleati nella lotta contro il nemico.

Le battute a parte, intimamente associate all'idea di ruolo²¹¹, sono inoltre per un attore l'ovvio espediente cui ricorrere quando ha bisogno di avvisare il pubblico che ne ha adottato uno o, nel caso di Periplecomeno²¹², per descrivere gli atteggiamenti che assume Palestrione nei panni del *servus callidus*. Ecco perché si dice che il teatro di Plauto è un teatro di ruoli da sostenere, chiaramente definiti e riconoscibili, la cui assunzione è un mezzo ovvio che utilizza il servo astuto per raggiungere i suoi scopi. Se da un lato

²⁰⁹ A questa tipologia appartengono i commenti di Artrotogo, a margine delle sue invenzioni adulatorie, in merito alla falsità degli avvenimenti cui fa riferimento nella prima scena dell'Atto I, nel dialogo con il *miles*, che hanno il solo scopo di rendere palese al pubblico la '*fanfaronaggine*' di Pìrgopoplínice.

²¹⁰ PASOLINI, Atto IV, scena 2, pp. 96-108: Milfidippa e Palestrione prima si accordano sul modo in cui iniziare la loro messa in scena, poi si congratulano reciprocamente sulla loro abilità nel recitare la beffa con cui ingannano il soldato, ricorrendo alla storia della matrona che è pazzamente innamorata di lui, infine commentano divertiti il risultato ottenuto.

²¹¹ La nozione di ruolo rischia di confondersi con quella di attore: il ruolo è, secondo quanto dice Greimas, un attore codificato limitato da una funzione determinata, imposta dal codice, dal genere teatrale in cui esso si realizza. Così ad esempio nella Commedia dell'Arte tutti gli attori sono dei ruoli, determinati da una funzione imposta per la quale Arlecchino e le altre maschere hanno un comportamento prevedibile ed immutabile.

²¹² PASOLINI, Atto II, scena 2, pp. 25-26.

Pasolini ha mantenuto inalterata la *fabula* plautina, dall'altro, nella sua ristrutturazione, egli ha comunque evitato un assetto linguistico monocorde, mediante il ricorso a differenti registri espressivi per ogni tipo di protagonista ed ottenendo la riproduzione in laboratorio (teatrale in questo caso) di uno spaccato di vita verosimile della Roma degli anni '60.

[...] Nel *Vantone* c'è innanzi tutto quello che a me sembra un interessante *pastiche* linguistico italo-romanesco. I servi parlano un romanesco strettissimo, i grossi personaggi e i signori altolocati parlano un italiano con qualche fondo di romanesco, le donne invece [...] si esprimono in un linguaggio comunque molto plebeo, un po' da avanspettacolo²¹³.

I personaggi che nel *Vantone* di Pier Paolo Pasolini hanno subito una minima caratterizzazione linguistica sono sicuramente il vecchio Periplecomeno e la matrona Acroteleuzia, perché il codice linguistico che Pasolini adotta per loro è pressoché il medesimo: un romanesco genuino, caratterizzato da fenomeni fonetici, morfologici e sintattici appartenenti al dialetto della capitale dagli anni dei sonetti belliani²¹⁴. Nonostante questa generalizzazione, è comunque utile ricordare che il traduttore ha predisposto per ciascuno dei due personaggi dei segni linguistici caratteristici, pur nella similarità delle soluzioni: per il vecchio Periplecomeno Pasolini preferisce adottare uno stile lessicale leggermente più elevato, mediante il ricorso ad espressioni o strutture sintattiche ricercate²¹⁵, mentre per la cortigiana

²¹³ Sui caratteri specifici della traduzione, cfr. U. TODINI cit, poi in Id., *Taccuino latino*, Angelo Guerini, Milano 1992, pp. 22-32.

²¹⁴ Per una precisa storia linguistica del dialetto di Roma rimando allo studio curato da TRIFONE, Utet, Roma 1992.

²¹⁵ Ciò è evidente nella scena 2 dell'Atto 1, in cui il vecchio fa la telecronaca dell'atto creativo di Palestrone, intento ad ideare la beffa per Sceledro e il suo padrone. In questa situazione utilizza termini sicuramente non comuni per i parlanti del popolo romano, come "concentrato", "interrogato", "smania". Inoltre fa ricorso a similitudini di un certo livello culturale, in merito all'atteggiamento assunto dallo stesso servo astuto, paragonato ora a quello di un architetto e poi a quello di un poeta intento a cogliere l'ispirazione poetica.

Acroteleuzia il livello lessicale è decisamente più basso, poiché la matrona fa spesso e volentieri ricorso ad espressioni gergali anche volgari e termini del linguaggio più colloquiale.

Acroteleuzia.²¹⁶

'Na puttana è pieghevole!

[...]

Questo non è un dovere! È un piacere *fottuto*!

Il romanesco utilizzato dai due servi, Sceledro e Palestrione appartiene, invece, alla varietà più bassa nell'ipotetica scala di valori esistente tra varietà del romanesco e quella italiana corretta. Essa è la vera espressione linguistica del gergo romanesco delle borgate, poiché presenta contemporaneamente tutti i fenomeni fonetici, morfologici e lessicali tipici del dialetto delle periferie nella capitale. Non è sicuramente un caso, in quanto l'animo carnascialesco delle commedie plautine predisponesse in primissimo piano la figura del servo, per una sua rivincita sociale, pur se ottenuta nella finzione scenica. Pasolini ha avallato l'idea di fondo di Plauto, proprio attraverso questa marcata caratterizzazione linguistica condotta mediante il gergo dialettale dell'avanspettacolo, proprio nei due personaggi più importanti della commedia: il servo Sceledro, che mette alla prova l'abilità registica di Palestrione, che è, invece, l'artefice principale dell'inganno e della sua successiva libertà conquistata. Notiamo così negli strumenti linguistici adoperati dai due alcuni caratteristici esiti fonetici del dialetto romano che riguardano il

²¹⁶ PASOLINI, Atto III, scena 3, p. 82 e Atto IV, scena 4, p. 115.

consonantismo, come frequenti casi di raddoppiamento, in posizione intervocalica, soprattutto della consonante *b*, casi di assimilazione progressiva di gruppi consonantici *ld* in *ll*, *mb* in *mm*, *nd* in *nn*, *sc* in *ss* e casi di indebolimento, come quello del digramma *gl* nel pronome *gli*, che muta per scadimento fonosintattico della laterale palatale in *j*.

Palestrione:²¹⁷

Me sa che il mio padrone, *je* fa qualche frittata

A 'sto caro vecchietto, e lui se l'è legata

Al dito! Disgraziato chi *je* capita sotto!

[...]

Sceledro:²¹⁸

E così *vojo* esse, d'ora in poi: ve lo giuro.

[...]

Periplecomeno:

Vojo esse de core,

Vojo pensà ch'hai fatto tutto in bona fede.

Per quanto riguarda le parti variabili del discorso, ogni personaggio, anche il più acculturato, utilizza il distintivo articolo determinativo romano *er*²¹⁹, ottenuto per rotacismo dell'articolo italiano *il*. Per quanto riguarda i pronomi personali, al posto del *mi* italiano il romanesco utilizza la forma *me*, a causa del mancato passaggio di *e* atona ad *i* utilizzato dai dialetti toscani, dai quali l'area linguistica laziale è divisa dalla linea Roma-Ancona,

²¹⁷ PASOLINI, Atto II, scena 2, p. 22.

²¹⁸ *Ivi*, Atto II, scena 6, p. 61.

²¹⁹ Fenomeno caratteristico del dialetto romanesco, fu merito del maggior testimone della parlata romana, il musicista e letterato Benedetto Micheli, se si colse la caratteristica variabilità del dialetto di Roma, secondo cui l'articolo *il* del nominativo singolare i romani lo pronunciano *el* ed alcune volte *er*. Questa alternanza è giustificata dai particolari contesti linguistici in cui ci si trova, e la forma *er* dell'articolo infatti viene perlopiù usata dai parlanti più rozzi, quando parlano con una notevole veemenza espressiva.

secondo la tesi sostenuta dal Rohlfs²²⁰, a sostituzione della precedente linea di demarcazione linguistica, La Spezia-Rimini, elaborata dal Wartburg.

Sceledro:²²¹

Nun me menà pe'r naso!

Infine, a proposito delle forme verbali, notiamo la tipica soluzione adottata nei verbi in forma infinitiva, che presentano il fenomeno del troncamento delle sillabe atone finali, con successivo fenomeno d'assimilazioni progressiva dei nessi *nd* in *nn*.

[...] Devo proprio *mori*?

[...]

e lei se n'approfitta, *p'annà* coi ragazzetti!

Da questa panoramica sulle varietà linguistiche cui Pasolini fa ricorso per i suoi personaggi, ho escluso la coppia Pirgopolinice-Pleusicle non perché il traduttore ne abbia trascurato le modalità linguistiche d'espressione ma perché nel caso del *miles*, l'interesse è limitato al contenuto semantico dei dialoghi che, come in quello avvenuto nel primo atto tra il capitano e il suo servo Artrotogo, ci danno le connotazioni testuali del personaggio, una serie di significati annessi, non testualmente evidenti, in merito alle sue vanterie militari ed erotiche. Tale aspetto comico è

²²⁰ Riconducibile alle condizioni di sostrato preromano, cioè alla frattura linguistica tra gli etruschi e le popolazioni dell'Italia centrale, più che di una vera e propria demarcazione netta e precisa si tratta di una zona di confine formata da un largo fascio di linee più o meno convergenti.

²²¹ PASOLINI, cit., Atto II, scena 3, pp. 36.

ulteriormente approfondito mediante i commenti fuori dialogo, detti ‘battute a parte’, pronunciati dal servo, che presuppongono chiaramente una concreta comunicazione tra l’attore e il pubblico²²².

Artrotogo:²²³

Ah, niente, padroncino soave,
niente appetto al resto (che hai fatto col cavolo!)
(Se qualcuno conosce uno più lavannaro
de questo, me lo dica! Me vendo paro paro
a lui, me faccio schiavo...certo però c’è un fatto:
da lui c’è ‘na cucina che me piace da matto!).
[...]

Certo, non val la pena
che li racconti a me, li so! (Tutta ‘na scena
pietosa che sto a fa! Colpa la panza: orecchi,
voi dovete ascoltà, perché la lingua lecchi!
E famose la spalla mentre inventa de brutto!).

Nel caso del giovane attico Pleusicle, Pasolini ricorre ad un italiano regionale punteggiato da una serie di lievi tratti fonetici, peculiarità linguistiche locali del tutto involontarie²²⁴; questo strumento linguistico presenta pochissimi tratti romaneschi ed è

²²² La flessibilità del sistema delle connotazioni permette di mostrare come tutta una serie di costruzioni ideologiche, cui giungono lettori e spettatori, possano proiettarsi nel personaggio in questione sia mediante elementi extra testuali, storici o leggendari, sia mediante elementi messi in opera nella rappresentazione, come proprio le battute a parte.

²²³ PASOLINI, cit., Atto I, scena 1, pp. 10-11.

²²⁴ Comprendono fenomeni ben radicati nell’uso cittadino: la conservazione di *-e* in protonia sintattica (*ce*, *me*), l’apocope degli infiniti, l’articolo *li*, fenomeni comunque limitati al piano morfologico e fonetico.

decisamente più elevato rispetto quello adoperato dagli altri personaggi, Palestrione e Sceledro soprattutto.

Pleusicle:²²⁵

Me dispiace di darti tanta preoccupazione!

Non sono grattacapi degni di un signore

vero come sei te: certo non ti fa onore,

anche se lo farai per me, per il mio amore,

affrontare avventure degne di ragazzacci:

da vecchi non convengono certi pasticciacci!

Il registro espressivo di questo personaggio subirà però un improvviso abbassamento tonale, anche se solo provvisorio, alla fine del quarto atto, quando fingerà di essere il capitano di una nave.

Pleusicle:²²⁶

Nun piagne!

[...] L'acqua! E per che fà!

Fatela *respirà*...che *mo'* se ricontrolla!

[...]Sento *er* respiro....

In questo caso però la bassa varietà linguistica adottata è imputabile alla riuscita finale della beffa condotta ai danni del *miles* ed assume quindi delle precise motivazioni ideologiche che sono state esplicitate dalle direttive sceniche che Palestrione demanda ai suoi attori²²⁷.

²²⁵ PASOLINI, Atto III, scena 1, p. 68.

²²⁶ PASOLINI, Atto IV, scena 8, pp. 135-137.

²²⁷ PASOLINI, Atto IV, scena 4, pp. 112-117.

3.9 Lo stile nel Vantone: un esperimento linguistico

Il raffinato esperimento linguistico di Plauto, compiuto mediante l'utilizzo di un latino letterario con il quale tentava di ricalcare il vivo gergo popolare, viene recuperato e riproposto nelle medesime posizioni da Pasolini, mediante la contaminazione tra il volgare romanesco e il colto utilizzo del martelliano, metro strofico del teatro comico ottocentesco di Goldoni.

Il linguaggio impiegato vuol sostituire al latino originale un eloquio moderno con termini resi popolari dalle pagine di *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*. Linguaggio greve, direbbe un romano, era il linguaggio di Plauto: e la versione attuale non ne attenua certo la 'grevità' anche se ai modi della Suburra antica sono subentrati i modi del Predestino moderno, rivissuti in una chiave tra classicheggiante e d'avanguardia, tra filologica e grottesca. [...] La novità consiste proprio nel vocabolario del movimento interiore del linguaggio, nella spregiudicatezza di volgere la vigoria plautina in una versificazione ricca di rime, di assonanze, di *enjambements* che a momenti ricorda, a un orecchio esercitato, certi andamenti della poesia di Pescaraella e Trilussa e ritmi prettamente popolari.

A proposito di questa sua scelta metrica è stato rimproverato a Pasolini di aver adoperato un verso cantilenante, usato prevalentemente in opere tragiche e per questo poco adatto al genere comico. In realtà Pasolini ha adattato questo verso, non adatto al carattere teatrale che richiedeva per la sua commedia, o ricorrendo a procedimenti metrici come l'anacoluto o spezzando continuamente il ritmo bloccato e cantilenante dei doppi

settenari, attraverso il superamento della dieresi mediana mediante l'*enjambement*, soprattutto in corrispondenza di affermazioni spropositate che denotano il personaggio e garantiscono un sicuro effetto comico:

Pirgopolinice:

Guarda che il mio scudo luccichi più del sole
quand'è estate, che spacca i selci e copre di sudore:
se si presenta l'occasione, e ciò da fa a cazzotti

voglio che ai miei nemici, 'sto scudi je cechi l'occhi.
'Sta bajaffa è un bel pezzo che sta ferma, se lamenta,
voglio riconsolarla, voglio farla contenta:
lo sento che je rode, che l'ha presa il capriccio
de riduce i nemici come tante salsicce.
Artrotogo, indò stai?

Artrotogo:

Ecchime, sto accanto a te,
padroncino mio bello, più gajardo de un re!
Manco il Dio della guerra sarebbe tanto gaggio
Da mettere in confronto il suo col tuo coraggio! 289

La scelta metrica di Pasolini non è quindi imputabile ad un tentativo di restaurazione del verso martelliano regolare caratterizzato da un ordine estremamente determinato da precise norme geometriche, metriche e ritmiche. Egli, come aveva fatto Plauto nei confronti dell'eredità comica greca, recupera uno strumento poetico e nobile, svuotandone il contenuto e adattandolo alla spregiudicatezza verbale della commedia plautina e al gergo d'avanspettacolo cui fa ricorso. Il risultato che Pasolini si prefigge di

ottenere in questo modo, in sostituzione del variabile elemento metrico-musicale dei *cantica* plautini, è quello di dotare il verso di un'estrema musicalità interna al testo, ricorrendo a variazioni della struttura originale del martelliano, sia nel calcolo sillabico che nell'accentuazione, mentre la rima scade attraverso tutti i gradi dell'assonanza a puro effetto fonico-musicale.

Sceledro:

Va, va! Mo' vojo vede se, come ho visto io,
l'ho visto proprio, o quello me lo fa *immaginà*,
ch'è in casa. L'occhi *mia*, nun me ponno *ingannà*.
'Sto ruffiano! L'*alliscia*, parapì *parapà*
tutto pappa e *ciccìa*; e è sempre primo a *magnà*.
E manco so' tre mesi, ch'è venuto a sta' *qua*!
Cià messi tutti sotto; *cià* sbaraccati, *cià*!
Ma famme fa la guardia de bona *volontà*:
Mo' je fo vede io, Scelledro che te *fa*.

Nell'esempio qui proposto va osservata la ricorrenza delle rime tronche in -à, ma soprattutto il gioco delle rime e delle assonanze interne, che crea una fitta serie di richiami fonici e concettuali, in occasione soprattutto dei monologhi particolarmente lunghi dei protagonisti, per la verità alquanto rari nel testo, che assumono una particolare valenza concettuale nell'economia dell'inganno finale. In questo caso, tale struttura strofica appena descritta è mirata ad ottenere un passaggio scenico dal sicuro effetto comico, per sottolineare la beffardagine di Sceledro, vittima dell'astuto Palestrione, ma in altre situazioni, proprio quando quest'ultimo è impegnato nelle sue ingegnose macchinazioni, la ricorrenza delle rime e delle assonanze, insieme al linguaggio da lui adoperato, sottolineano ancora

una volta l'astuzia ideativa del servo. Il culmine di questa continua tensione verso l'elemento musicale che permane lungo le pagine della commedia Pasolini lo raggiunge nella battuta finale del *miles* che conclude l'intera rappresentazione: il traduttore reinventa la frase di chiusura di Pirgopolinice «si sic aliis moechis fiat, minus hic moechorum siet: / magis metuant, minus has res studeant. Eamus ad me. Plaudite»²²⁸, ricorrendo ad un'uscita cantante secondo gli esempi dello stornello²²⁹: «fior de le grotte, / auguro a tutti de portà rispetto / alle donne d'altri...e buonanotte»²³⁰. Dopo aver giocato per tutta l'estensione del testo intorno a quest'assetto musicale, raggiunto attraverso il ricorso a fitti richiami di rime ed assonanze tra i martelliani e l'uso di un romanesco popolare, Pasolini conclude la sua traduzione mediante l'ennesima dimostrazione della libertà stilistica con la quale si sente in diritto di modificare la versione originale plautina, ricorrendo ad un genere lirico popolare del quale aveva acquisito già un'ampia conoscenza, maturata in occasione del *Canzoniere Italiano*²³¹.

[...] Anche il dialetto da me introdotto ha quel sapore; sa più di palcoscenico che di trivio. Anche la rima, da me, inaspettatamente riassunta, vuole avere quel tono basso, pirotecnico e nondimeno, di una protezione dell'aristocraticità sostanziale, della letterarietà di Plauto²³².

Questo procedimento pasoliniano appena descritto, in uno stile del tutto inusuale, nobilitato dal gioco straordinario delle rime, permette quindi

²²⁸ «Se capitasse qualcosa di simile anche agli altri adulteri, ce ne sarebbero meno al mondo, avrebbero più paura e non si imbarcherebbero più in simili avventure. Torniamo a casa. Applaudite»; cfr. PLAUTO, *Miles Gloriosus - Aulularia*, cit., p. 149.

²²⁹ Componimento poetico popolare costituito in origine da due versi assonanzati, poi da un terzetto, che comprende un quinario seguito da due endecasillabi legati da un'assonanza tonica. È un metro in genere usato dagli improvvisatori nelle gare poetiche.

²³⁰ PASOLINI, Atto V, scena 1, p. 151.

²³¹ PASOLINI, Parma 1955 (nuova edizione Garzanti, Milano 1992).

²³² Intervista concessa ad CHIESA, 1963. Sui caratteri specifici della traduzione cfr. U. Todini, pp. 22-32.

di preservare la presunta letterarietà del lavoro di traduzione di un'opera dal grande valore artistico quale è il *Miles Gloriosus* di Plauto, attraverso l'utilizzo di un linguaggio creato in laboratorio. La circostanza strana che ha fatto riflettere non poco chi si è dedicato allo studio di quest'operazione è che Pasolini ha proposto un teatro in versi proprio in un periodo in cui l'avanguardia europea faceva sperimentazioni in forme più avanzate ed innovative²³³, lontane da ogni tipo di formalismo; ciò ha alimentato l'errata supposizione, nelle deduzioni che una poco attenta critica ha formulato negli anni '60 e '70, che la scelta del verso compiuta nel lavoro di rifacimento del *Miles* plautino fosse imputabile ad un freddo quanto nostalgico richiamo ideologico verso un mondo teatrale ormai superato e perso per sempre. Niente di più sbagliato!

[...] Lo sperimentalismo stilistico, che non può non caratterizzarci, non ha nulla a che fare con la sperimentalismo novecentesco, aprioristica ricerca di novità collaudate, ma, persistendo in esso quel tanto di filologico, di scientifico o comunque cosciente, che la parallela ricerca non poetica comporta, esso presuppone una lotta innovatrice non nello stile ma nella cultura e nello spirito²³⁴.

Si ripresenta dunque, ancora una volta, il problema dell'ossessione dello stile cui fa riferimento lo stesso Pasolini in occasione della risposta

²³³ Elementi tipici che sottendono alla fondazione dei modi teatrali dell'avanguardia sono: l'autore che si presenta al pubblico come elemento dello spettacolo, la fine del carattere umano e della psicologia a favore della figura marionettistica, mascherata e meccanizzata, l'uso di musiche e strumenti popolari in funzione caricaturale, sono alcuni tra i temi e i modi principali dell'uso avanguardistico del teatro. Cfr. ANGELINI, Bari 1998, pp. 95-149.

²³⁴ PASOLINI, 1957.

alla licenziosa recensione pubblicata da Aggeo Savioli²³⁵ nelle pagine de «L'Unità». La mania della perfezione stilistica, la forma perfetta cui ricorreva anche Plauto nelle sue commedie, percorre come un filo conduttore tutto il lavoro drammaturgico di Pasolini fin nell'ultimo impegno di traduzione, in modi assai complessi, soprattutto nell'affrontare i problemi in merito alla particolare e intollerabile artificiosità della lingua italiana e al suo utilizzo nel genere teatrale. La vera motivazione che ci permette di cogliere l'intima essenza del *Vantone* è rintracciabile nell'impegno intellettuale, condotto in soli tre mesi di lavoro, con cui Pasolini cercò di risolvere la difficile convivenza che nel testo esisteva tra il suo dialetto e la nobile struttura strofica delle commedie del Settecento, attraverso cui si prefiggeva di compiere una reincarnazione dello spirito teatrale plautino, mediante la rivitalizzazione del grande avanspettacolo italiano, genere teatrale che stava vivendo un periodo di grande crisi²³⁶: dopo l'esperimento del *Vantone* Pasolini ha infatti realizzato per la cantante ed amica Laura Betti l'atto unico *Italie Magique*, esemplare ibrido tra cabaret, varietà e balletto.

Entrambe le operazioni sono state testimonianza di un suo nuovo modo di vivere il teatro, inteso come il luogo della finzione artistica, secondo l'esempio che gli perveniva dalla visione del quadro *Las Meniñas* di Velasquez.

Dopo il fallimento del richiamo al mondo antico, l'eco del teatro epico di Brecht diventa in Pasolini l'ultimo strumento ideologico cui ricorrere per realizzare una dettagliata analisi, non certo ottimista, del suo mondo attraverso l'unico mezzo di cui disponeva: il suo teatro.

²³⁵SAVIOLI, 1963, (nell'edizione milanese del quotidiano l'articolo esce con qualche taglio ed un altro titolo: *Pasolini non ha retto al confronto*). La risposta dell'autore bolognese PASOLINI, 1976.

²³⁶ Per una dettagliata analisi della crisi dell'avanspettacolo, consiglio il saggio di QUARGNOLO, Milano 1987.

Nella società capitalistica Pasolini, contrariamente a coloro che si erano rifugiati nella *torre d'avorio* di una poesia formalmente perfetta ma staccata dalla realtà storica, ha dovuto urlare ancora più forte per farsi sentire, nel tentativo di scuotere le coscienze ed opporsi alla cultura di massa, utilizzando tutti i mezzi di comunicazione possibili: carta stampata, teatro e cinema. Pur in tutte le sue contraddizioni di uomo, nel suo guardare a un'età dell'oro mai esistita e nel suo ideare un teatro forse irrealizzabile, Pasolini ci ha mostrato quale è il compito dell'uomo di cultura, dell'artista, dell'intellettuale dei nostri giorni, condizione assai difficile ma che andrebbe affrontata avendo davanti agli occhi il suo esempio, perché, come dice il corvo nel film *Uccellacci e uccellini* «*I maestri sono fatti per essere mangiati in salsa piccante*»: devono essere mangiati e superati, ma se il loro insegnamento ha un valore ci resterà dentro.

CONCLUSIONI

Il lavoro di ricerca è stato focalizzato su nuovi spunti d'indagine e di approfondimento della ricezione di opere classiche nella letteratura moderna, in particolare partendo dalla figura del *MILES GLORIOSUS*, passando per *l'Illusion Comique* di Corneille e giungendo al *Vantone* di Pasolini.

Ciò premesso, va ricordato che per il *Miles Gloriosus* Plauto trasse ispirazione da un originale greco di cui Palestrione si limita, nel prologo, a dare il Titolo senza fare il nome dell'autore: *Alazon Graece huic nomen est comoediae*.

Oltre allo spunto dall'*Ἀλαζών*, Plauto trae ispirazione anche dal *Fantasma* e dall'*Adulatore*, due opere del commediografo greco Menandro.

Fortunati ritrovamenti papiracei hanno consentito di recuperare varie centinaia di versi delle commedie di Menandro, appena citate, in ciascuna delle quali è protagonista un soldato.

Va precisato che i soldati protagonisti di queste commedie non presentano gli elementi fondanti del *miles gloriosus* (e cioè il loro essere fanfaroni e donnaiole) : tant'è che per loro sono state riconosciute altre tipologie di maschera il *miles civilis* e il *miles amatorius*. Ma che il repertorio delle maschere di Menandro includesse anche quella del soldato fanfarone è rigorosamente provato da Terenzio.

Plauto fu uno dei maestri del teatro per il brio straordinario che non teme neppure la trivialità, e per il grande senso dell'osservazione delle tipologie umane che arricchì frequentando mercati, gli schiavi, i soldati, le

prostitute che gli ispirarono gran parte delle commedie. Egli fu maestro del riso, se ne servì in maniera sferzante, usando i mezzi propri del teatro. Fu abile nell'annodare intrecci e nel dipingere i personaggi messi in scena in modo preciso.

Le sue commedie avevano un prologo lunghissimo, sproporzionato, era una vero discorso rivolto al popolo sull'argomento della commedia stessa, i dialoghi erano espressi da parole saporite di pura fonte latina, la musica e il canto erano felicemente integrate.

Da Plauto parte con più forza rispetto ad altri autori l'avventura comica del soldato nella letteratura di tutti i tempi: i suoi contorni si marcano con maggior evidenza si prepara la strada per un soggetto comico multifunzionale, destinato a ibridarsi con la tradizione dell'epica classica e a disperdersi nei rivi complicati dei suoi diversi allotropi.

Da qui la “*contaminatio*” e l'influenza che Plauto ebbe su Terenzio. Il personaggio del *miles* diventa topico all'interno della palliata e si stabilizza sui binari della comicità plautina. Il grande insegnamento del teatro di Plauto perdura, infatti, per più di mezzo secolo dalla sua morte.

Nell'*Eunuchus* Terenzio rappresenta *un miles e un parassita*, classico abbinamento del teatro comico attico e romano.

La figura del soldato e quella del parassita compaiono sempre in un duetto tutto loro, in cui la vanità del soldato viene gestita e irrisa dal parassita.

Terenzio non sottovalutava i robusti colori comici del teatro plautino né conosceva meno di altri l'affezione del pubblico romano per quegli spettacoli, dichiaratamente di parte plebea, che avevano stabilito una certa supremazia fra le rappresentazioni dell'Urbe.

Tuttavia Terenzio è il poeta del realismo dell'animo umano, dell'omogenea integrità fra la dignità dell'uomo (soprattutto quando si toccano i temi dell'amore) e la raffigurazione artistica di caratteri psicologici carichi di una certa linearità morale.

Sebbene l'opera di Corneille differisca nei contenuti e nella trama da quella di Plauto, si possono trovare molti elementi che, singolarmente o organicamente, l'avvicinano ad essa.

Corneille scrive nel 1635 quella che sarà la sua ultima commedia, *L'Illusion Comique*, che, a detta dello stesso autore, si compone dei generi più svariati racchiudendo quindi una mescolanza degli stili più diversi: Corneille la definisce un *étrange monstre* poiché il “primo atto non è che un prologo” ispirato alla pastorale, grazie al mago Alcandre che funge da tramite tra il mondo reale e quello della magia; “i tre seguenti costituiscono una commedia imperfetta”, con il personaggio tipico farsesco Matamore, che però si evolvono poco dopo in tragicommedia, negli episodi, dai toni più profondi, concernenti la rivalità del protagonista con Adraste, la conseguente uccisione di quest'ultimo e l'imprigionamento di Clindor.

Corneille utilizza molte delle maschere tipiche del teatro plautino, a cominciare dalla figura del *miles* stesso, che, da protagonista – o quasi – della commedia di Plauto, diviene una semplice comparsa nell'opera di Corneille, ma ne mantiene i tratti distintivi: caratterizzato da quell'eccessiva ostentazione della propria bravura e gloria che inevitabilmente si tramuta in codardia e viltà; e in egual maniera vengono entrambi ridicolizzati da tutti, specialmente dalla servitù.

Allo stesso modo la figura del *servus arguto* e caparbio viene ripresa da Corneille. Ciò che rende simili le due opere non è soltanto la ripresa delle maggiori figure in esse rappresentate, ma anche e soprattutto il modo di approcciarsi al pubblico dei due autori: entrambi hanno un proprio “alter ego” sulla scena – Plauto si serve di Palestrione e Corneille di Alcandre.

Di contro, il Vantone non è certo un esercizio intellettuale ma assume un preciso ruolo, tenta di far rinascere il genere drammatico, dopo la crisi del dramma borghese. Lungo le pagine dello studio che andrò a presentare ci renderemo conto di quanto Pasolini abbia creduto nel suo

lavoro di traduzione, condotto con un atteggiamento di grande rispetto per il drammaturgo.

Pasolini si confronta con l'autore classico e ne recupera tutti gli elementi della sua commedia, dalla *fabula*, incentrata intorno alla beffa, all'assetto linguistico, nonostante il traduttore ambienta le storie del suo *Miles* nella Roma delle borgate: alla nobiltà del latino plautino corrisponde l'utilizzo del martelliano, il verso del grande teatro del settecento cui rifarsi per la rinascita del dramma borghese, mediante il quale filtrare il romanesco adoperato da Pasolini. Pasolini può essere considerato, a pieno titolo, allievo di Plauto, sa di disporre di un universo linguistico nascente.

Il secondo tratto formale che caratterizza l'*habitus* della traduzione pasoliniana del *Miles gloriosus* è rappresentato dalla metrica: il doppio settenario a rima baciata. La ricerca, dunque, ha messo in risalto la figura del *Miles* nell'arco dei secoli e la sua rappresentazione teatrale.

BIBLIOGRAFIA

AA. VV. *Incontri pasoliniani*, a cura di A. CANZIANI, Bulzoni, Roma 1996.

AA.VV. *Pasolini tra friulano e romanesco*, a cura di M. TEODONIO, Colombo, Roma 1997.

AA.VV., *Per conoscere Pasolini*, Bulzoni e Teatro Tenda, Roma 1978.

AA.VV., *Perchè Pasolini: ideologia e stile di un intellettuale militante*, a cura di G. DE SANTI - M. LENTI - R. ROSSINI, Guaraldi, Firenze 1978.

ALBINI U., *La revisione di Plauto, ad opera di Pier Paolo Pasolini*, «Atene e Roma», n. 12, 1967.

ALLEN R., *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano 1982.

ANGELINI F., *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Laterza, Bari 1998.

ANGELINI F., *Pasolini e lo spettacolo*, Bulzoni, Bologna 2000.

BELLI G., *I sonetti romaneschi*, a cura di G. VIGOLO, Mondadori, Milano 1952.

BELLI G., *Le Lettere*, a cura di G. SPAGNOLETTI, Mondadori, Milano 1961.

BETTI L., *Pier Paolo Pasolini: una vita futura*, Garzanti, Milano 1985.

BETTINI M., *Verso un'antropologia dell'intreccio: le strutture semplici delle commedie plautine*, «Materiali e Discussioni», n. 7, 1982.

BIANCO M.M., *Ridiculi senes. Plauto e i vecchi da commedia*, Palermo 2003.

BRECHT B., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1974.

BREVINI F., *Per conoscere Pasolini*, Mondadori, Milano 1981.

BRUNETTA G., *Forma e parola nel cinema: il film muto di Pasolini e Antonioni*, Liviana, Padova 1970.

BUCCIOLINI G., *Il Vantone*, «Il Dramma», XXXIX, novembre 1963.

CASI S., *Desiderio di Pasolini: omosessualità nelle opere di Pier Paolo Pasolini*, Sonda, Torino 1990.

CASI S., *Pasolini: un'idea di teatro*, Camponotto, Udine 1990.

CHIARINI 1991 = G. CHIARINI, *Introduzione a Plauto*, Bari 1991.

CHIARINI 1979 = G. CHIARINI, *La recita: Plauto, la farsa, la festa*, Bologna 1979.

CIPRIANI G., N. Pice *Il soldato ripieno di sé*, Barbera, Siena, 2009.

CORNEILLE P., *L'Illusion Comique*, publié d'après la première édition (1639) avec les variantes par Robert Garapon, Paris, Librairie Marcel Didier, 1957.

PIERRE CORNEILLE, *L'illusione comica*, traduzione di Edoardo Sanguineti, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2005. Marc Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française au XVII^e siècle*, Parigi e Ginevra, Droz, 1988.

GIANFRANCO CONTINI, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, 1977.

DE CHIARA G., *Il Miles di Pasolini*, «Avanti», 12 novembre 1963.

DE MAURO T. - FERRI F., *Lezioni su Pasolini, Sestante*, Ripatransano 1997.

DE MELO 2009 = W. De Melo, *Scies e Scibis: variazione accidentale?* in, *Lecturae Plautinae Sarsinates XII Miles Gloriosus*, Urbino 2009.

DE MICHELE 1999 = F. De Michele, *Il guerriero ridicolo e la sua storia. Ovvero dal comico sovversivo alla maschera vuota*, Quaderni di italianistica XX, 1-2, 1999, 8-14.

DE SANTI G. - PULIANI M., *Il mistero della parola, Il Cigno, Roma 1995.*

DELLA CORTE F., *Da Sarsina a Roma*, Guaraldi, Firenze 1967.

FERRETTI G., *Pasolini, l'universo orrendo*, Editori Riuniti, Roma 1976.

FORTINI F., *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino 1993.

FUSILLO M., *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, La Nuova Italia, 1996.

GOLINI E., *Pasolini: il sogno di una cosa*, Il Mulino, Bologna 1985.

GROPALI E., *L'ossessione e il fantasma: il teatro di Pasolini e Moravia*, Marsilio, Venezia 1979.

GUASTELLA 2007. _ *Menaechmi e Menechini: Plauto ritorna sulla scena*, in . RAFFAELLI e TONTINI (a cura di), 2007, pp. 69-150.

HANSON 1948 = J. A. Hanson, *The Glorious Military*, in Roman Drama, Basic Books 1948.

LICCIOLI E., *La scena della parola*, Le Lettere, Firenze 1997.

MAGRELLI G., *Con Pier Paolo Pasolini*, Bulzoni, Roma 1977.

MANGO A., *Pasolini, Coop. Laboratorio*, Salerno 1985.

MARTELLINI L., *Pier Paolo Pasolini. Introduzione e guida allo studio dell'opera pasoliniana: storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze 1984.

MEACCI G., *Improvviso il Novecento: Pasolini, professore* Minimum fax, Roma 1999.

PLAUTO T.M , *Tutte le commedie: Il soldato millantatore*, traduzione di M. SCANDOLA, BUR, Milano 1955.

PLAUTO T.M. , *Il militare borioso - La pignatta*, traduzione, introduzione e note di I. RIPAMONTI, Biblioteca moderna Mondadori, Milano 1953.

PLAUTO T.M., *Commedie (Aulularia - Miles Gloriosus)*, testo e versione poetica di G. VITALI, nella collana 'Poeti di Roma', Zanichelli, Bologna 1953.

PLAUTO T.M., *Miles gloriosus - Aulularia*, traduzione di G. FARANDA, Mondadori, Milano 1999.

QUESTA 1980 = C. Questa, *Introduzione*, in T. Maccio Plauto. *Il soldato fanfarone*, Milano 1980, 5-13, 26-46.

QUESTA C. , *Plauto di Sarsina: un profilo*, Quattroventi, 1980. QUESTA, R. RAFFAELLI, *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Bari 1984, 101 ss.

QUESTA, R. RAFFAELLI, *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Bari 1984, 381-397.

RINALDI R., *L'irricoscibile Pasolini*, Marra, Rovito 1990.

RINALDI R., *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano 1982.

SPONZILLI, M. *L'intangibile attualità di Pier Paolo Pasolini*, L'autore libri, Firenze 1995.

TODINI U., *Pasolini e l'antico: i doni della ragione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995.

Ubersfeld A., *Theatrikòn: leggere il teatro*, traduzione italiana di STEFANINI, Roma 1984, pp. 49-95

VANNUCCI S., *Pier Paolo Pasolini, il colore della poesia* Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", Roma 1985.

VOZA P., *Pasolini e la critica: tra continuità e diversità*, Liguori, Napoli 2000.

OPERE DI PIER PAOLO PASOLINI CITATE:

- Poesie a Casarsa, Libreria antiquaria Mario Landi, Bologna 1942.
- Ragazzi di vita, Garzanti, Milano 1955.
- Una vita violenta, Garzanti, Milano 1959.
- Accattone, prefazione di C. LEVI, FM, Roma 1961.
- Mamma Roma, Rizzoli, Milano 1962.
- Ballate della violenza, in AA. VV., La violenza. 24 disegni, Editori Riuniti, Roma 1962.
- Poesie in forma di rosa, Garzanti, Milano 1964.
- Italie magique, in AA.VV., Potentissima Signora, Longanesi, Milano 1965.
- Uccellacci e Uccellini, Garzanti, Milano 1966.
- Poesie, Garzanti, Milano 1970.
- Lettere Luterane, Einaudi, Torino 1976.
- Le belle bandiere. Dialoghi 1960-65, a cura di G. C. FERRETTI, Editori Riuniti, Roma 1977.
- Affabulazione - Pilade, presentazione di A. BERTOLUCCI, Garzanti, Milano 1977.
- La religione del mio tempo, Garzanti, Milano 1982.
- Stroligut di cà da l'aga - Il Stroligut - Quaderno romanzo, riproduzione anastatica delle riviste dell'Academiuta friulana, a cura del Circolo filologico linguistico padovano, Padova 1983.
- Lettere 1940-1954, Einaudi, Torino 1986.
- Lettere 1955-1975, Einaudi, Torino 1988.
- Orestiad, Einaudi, Torino 1988.
- Teatro, Garzanti, Milano 1988.
- Scritti corsari, Garzanti, Milano 1990.
- Canzoniere italiano. Antologia della poesia dialettale, Garzanti, Milano 1992.
- Il Vantone, Garzanti, Milano 1994.

- Tures tal Friül, a cura di A. NOFERI CICERI, Società filologica friulana, Udine 1995.
- Poesia dialettale del Novecento, a cura di M. DELL'ARCO - P. PASOLINI, Einaudi, Torino 1995.
- Romanzi e racconti, a cura di W. SITI – S. DE LAUDE, 2 voll., Mondadori (I Meridiani), Milano 1998.
- Saggi sulla letteratura e sull'arte, a cura di W. SITI - S. DE LAUDE, 2 voll., Mondadori (I Meridiani), Milano 1999.
- Saggi sulla politica e sulla società, a cura di W. SITI – S. DE LAUDE, Mondadori (I Meridiani), Milano 2000.
- Teatro, a cura di W. SITI - S. DE LAUDI, Mondadori (I Meridiani), Milano 2001.
- Per il cinema, a cura di W. SITI – F. ZABAGLI, 2 voll., Mondadori (I Meridiani), Milano 2001.
- Le Poesie, a cura di W. SITI – S. DE LAUDE, 2 voll., Mondadori (I Meridiani), Milano 2002.

Articoli di Pier Paolo Pasolini citati:

- Sulla poesia dialettale, «Poesia: Quaderni Internazionali», VIII 1947.
- Motivi vecchi e nuovi per una poesia friulana non dialettale, «Il Tesaur», II, 1949.
- Roma e il Belli, «Orazio», IV, nn. 6-9, giugno-settembre 1952.
- La Libertà stilistica, «Officina», nn. 9-10 giugno 1957
- Il metodo di lavoro, «Città aperta», nn. 7-8, aprile-maggio 1958.
- Poesie d'oggi, «Le Panarie», maggio-dicembre 1959.
- Nuove questioni linguistiche, «Rinascita», 26 dicembre 1964.
- Lo ripeto: io sono in piena ricerca, «Il Giorno», 6 gennaio 1965.
- Vagisce appena il nuovo italiano, «Il Giorno», 2 febbraio 1965.
- L'Italiano orale e gli attori, «Vie Nuove», 18 marzo 1965.
- Gli scrittori e il teatro, «Sipario», XX, nn. 229, maggio 1965.

- Teatro oggi: funzione e linguaggio, «Sipario», XX, nn. 229- 231, maggio-luglio 1965.

- Pasolini e Plauto, «L'Unità», 16 novembre 1976.

LETTURE METODOLOGICHE:

- ANGELINI F., Letteratura italiana. Le opere, IV, 2, Einaudi, Torino 1996.

- ANTONINI G., Il teatro contemporaneo in Francia, Corbaccio, Milano 1930.

- CAVALLO G. - FEDELI P. - GIARDINA A., Lo spazio letterario di Roma antica, Salerio, Roma, 1991.

- CHIARINI G., La recita: Plauto, la farsa, la festa, Patron, Bologna 1979.

- CHIARINI G. - TESSARI R., Teatro del corpo, teatro della parola: due saggi sul «comico», ETS, Pisa 1987.

Chiarini 1991 = G. CHIARINI, *Introduzione a Plauto*, Bari 1991.

- DA RIF B. – GRIGGIOI C., Dal Tommaseo ai contemporanei, Olschki, Firenze 1991.

- DELLA CORTE F., Da Sarsina a Roma, Guaraldi, Firenze 1967.

- DE NARDIS L., Roma di Belli e Pasolini, Bulzoni, Roma 1977.

- FLAIANO E., Lo spettatore addormentato, Rizzoli, Milano 1983.

- FORTINI F., Traduzione e rifacimento, in Saggi italiani, Laterza, Bari 1972.

- FRANKEL E., Elementi plautini in Plauto, La Nuova Italia, Firenze 1960.

- GREIMAS A. J., Semantica strutturale, Rizzoli, Milano 1969.

- MAZON P., Eschyle, Les belles lettres, Paris 1949.

- METZ C., La significanza nel cinema, Bompiani, Milano 1975.

- MONTALE E., Scritti sulla poesia, Mondadori, Milano 1976.

- PALMER L. R., *La lingua latina*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1977.
- PARATORE E., *Plauto: tutte le commedie*, Newton Compton, Roma 1975.
- PARLANGELI O., *La nuova questione della lingua*, Paideia, Brescia 1971.
- PETRONE G., *Morale e antimorale nelle commedia di Plauto*, Palumbo, Palermo 1977.
- PETRONE G., *Teatro antico: finzioni plautine*, Palumbo, Palermo 1983.
- Pice 2009 = N. Pice, *Introduzione a Plauto. Il soldato ripieno di sé*, traduzione di G. Cipriani, Siena 2009, V-CLXXVII.
- POCETTI P. - POLI D. - SANTINI C., *Una storia della lingua latina*, Carocci, Roma 1999.
- QUARGNOLO M., *Dal tramonto dell'Operetta al tramonto della Rivista*, Pan, Milano 1987.
- QUESTA C. - RAFFAELLI R., *Maschere, prologhi e naufragi nella commedia plautina*, Adriatica, Bari 1984.
- RAVARO F., *Dizionario romanesco*, Newton Compton, Roma 1994.
- RÜEGG R., *Zur Wortgeographie der italienischen Umgangssprache*, Colonia, 1956.
- SZONDI P., *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Einaudi, Torino 1976.
- THOMSON G., *The Oresteia of Aeschylus*, University press, Cambridge 1938.
- THOMSON G., *Eschilo e Atene*, Einaudi, Torino 1949
- TRIFONE P., *Roma e il Lazio*, Utet, Roma 1992.
- UNTERSTEINER M., *Eschilo: le tragedie*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1947.

- UBERSFELD A., Theatrikòn: leggere il teatro, traduzione italiana di P. STEFANINI, La Goliardica, Roma 1984.

- VIGHI R., Belli romanesco, Colombo, Roma 1966.

- VITALE R., Belli romanesco. L'introduzione, gli appunti, le prose, le poesie minori, Colombo, Roma 1966.

ARTICOLI DI RIVISTA:

AA.VV., Galleria, a cura di R. TORDI, XXXV, gennaio-agosto 1985.

AA. VV., Pasolini in Friuli: 1943-1949, «Corriere del Friuli», in collaborazione con il Comune di Casarsa della Delizia, Arti Grafiche Friulane, Udine 1976.

ABRUZZESE A., Il teatro di Pasolini, «Rinascita», L-LI, 23dicembre 1977.

ABRUZZESE A., Pirandello, Pasolini e la borghesia, «Rinascita», L-LI, 23 dicembre 1977.

ABRUZZESE A., Spettacolo frainteso nel Vantone, «Rinascita», 12 novembre 1976.

ALBINI U., La revisione di Plauto, ad opera di Pier Paolo Pasolini, «Atene e Roma», n. 12, 1967.

AUGIAS C., Amo troppo scrivere per il teatro, «Sipario», XXI, n. 247, novembre 1966.

BARILLI R., Un poeta traduttore, «Il Mulino», 12 dicembre 1961.

BERTOLUCCI A., Cose dolci e terribili, «La Repubblica», 11 novembre 1977.

BETTINI M., Verso un'antropologia dell'intreccio: le strutture semplici delle commedie plautine, «Materiali e Discussioni», n. 7, 1982.

BLANDI A., Il Miles di Plauto parla romanesco, «La Stampa», 31 ottobre-1 novembre 1976.

BRUSCHI R., Intorno al romanesco di Pier Paolo Pasolini, «Contributi di dialettologia umbra», I, 1981, pp. 315-371.

BUCCIOLINI G., Il Vantone, «Il Dramma», XXXIX, novembre 1963.

CALENDOLI G., Plauto in romanesco, «La Fiera Letteraria», 26 gennaio 1964.

CASI S., La vocazione teatrale di Pasolini, «Filodiretto», VII, nn. 4-6, maggio-giugno-luglio 1985.

CHIARETTI T., Per me i tempi di Brecht sono finiti, «La Repubblica», 11 novembre 1977.

CHIARETTI T., Attenti, il fantasma di Plauto si aggira tra le borgate romane, «La Repubblica», VIII, n. 153, 1 luglio 1983.

CHIARI F., Il soldato spaccone da Plauto a Pasolini, «Il Tempo», L, n. 162, 31 luglio 1993.

CHIESA A., Un nuovo romanzo di Pier Paolo Pasolini, «Paese Sera», 25-26 maggio 1959.

CHIESA M., Ho tradotto Plauto alla lettera, dice Pasolini, «Paese Sera», 27 dicembre 1963.

CONTINI G., Al limite della poesia dialettale, «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943.

CONTINI G., Dialetto e Poesia in Italia, «L'Approdo Letterario», III, aprile-giugno 1954.

DE CHIARA G., Il Miles di Pasolini, «Avanti», 12 novembre 1963.

DE CHIARA G., Il Vantone di Plauto ieri al Teatro San Quirino, «Avanti», 28 dicembre 1963.

DE FEO S., Plauto delle Borgate, «L'espresso», 12 gennaio 1964.

DE MAURO T., Pier Paolo Pasolini critico dei linguaggi, «Galleria», nn. 1-4, gennaio-agosto 1985.

DE MELIS F., Pasolini: il teatro di parola contro la chiacchera e l'urlo, «Il Manifesto», 19 maggio 1995.

DE MONTICELLI R., Un Vantone sanguigno e popolaresco, «Il Giorno», 12 novembre 1963.

DE MONTICELLI R., *Il Miles Gloriosus è diventato un bullo di Trastevere*, «Epoca», 24 novembre 1963.

DI BELLA N., Per un teatro di idee, «Nuova Antologia», Giugno 1968.

FLAIANO E., L'Avaro, «Europeo», 8 dicembre 1963.

FLAIANO E., Cinque in latino a quel Vantone di Pasolini, «Settimanale Europeo», 12 gennaio 1964.

FRATEILI A., Il Vantone di Plauto ieri al Teatro San Quirino, «Paese Sera», 28 dicembre 1963.

FUCINESE D., Una brutta azione il Vantone di Pier Paolo PASOLINI, «L'Italia che scrive», XLVII, 8 agosto 1964.

GARBARINO G., *Letteratura latina. Storia e antologia con pagine critiche. Excursus sui generi letterari. Per le Scuole superiori – I*, Paravia, Torino 1996 pag. 39.

LOMANTO V., *Il giudizio di Gellio su Plauto* 2008-2009.

LUCIGNANI L., Come nacque questa traduzione in "Il Vantone" nella versione di Pier Paolo Pasolini, programma di Sala del Teatro di Roma, 2 novembre 1976.

LUNETTA M., Le borgate da Pasolini a oggi, «Roma, ieri, oggi, domani», 3 ottobre 1990, pp. 70-73.

MARSAN C., Il Vantone, «La Fiera Letteraria», 24 novembre 1963.

MARZULLO B., Il Plauto delle borgate, «La Stampa», 12 novembre 1976.

MASSERANO T., Plauto-Pasolini: Il Vantone, «La Fiera Letteraria», 28 novembre 1963.

MORAVIA A., La chiacchera a teatro, «Nuovi Argomenti», n. 5, gennaio-marzo 1967.

PERRINI A., Il massacro di Plauto, «Lo Specchio», gennaio 1964.

PIZZUTO A., Il teatro dell'utopia, «L'informatore librario», dicembre 1985.

PROSPERI G., Un Plauto in romanesco nella traslazione di Pasolini, «Il Tempo», 29 dicembre 1963.

POESIO P. E., Plauto impara a parlare come i ragazzi di vita, «La Nazione», 12 novembre 1963

PUCCI P., Lingua e dialetto il Pasolini e Gadda, «Società», 12 marzo 1958.

RAFFAELLI R., *Prologhi, perioche, didascalie nel Terenzio Bembino (e nel Plauto Ambrosiano)*, «Scrittura e Civiltà.», 4 (1980).

RADICE R., Il miles Gloriosus diventa il Vantone e parla il romanesco di Pier Paolo Pasolini, «Il Corriere della Sera», 12 novembre 1963.

RADICE R., Il Vantone di Plauto-Pasolini, «Il Corriere della Sera», 26 febbraio 1964.

- SAMMARTANO G., Gassman ci parla dell'Orestide, «Il Crogiolo», maggio 1960.

- SAVIOLI A., Il Vantone: da Plauto al Sor Capanna, «L'Unità», 13 novembre 1963; Id. nota a Pasolini e Plauto, «L'Unità», 16 novembre 1963.

- SAVIOLI A., La malinconica caduta del soldato smarginato, «L'Unità», 31 ottobre 1976.

SCANDOLA M., QUESTA, TRAD. E NOTE DI MARIO SCANDOLA, *La casa del fantasma / Tito Maccio Plauto* ; Milano Fabbri, 1997

SCANDOLA M., QUESTA, TRAD. E NOTE DI MARIO SCANDOLA, *Pseudolo / Tito Maccio Plauto*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 2003.

- SIMONGINI F., La <terza via> del teatro, «Avanti», 18 gennaio 1968.

- SQUARZINA L., Il Vantone di Pier Paolo Pasolini, Testo del Programma del Teatro di Roma, Stagione 1976-1977.

- SQUARZINA L., L'uomo di Plauto abita in borgata, «Il Giorno», XXI, n. 256, 31 ottobre 1976
- TODINI U., Il latino di Pasolini in "Il Vantone", «Rinascita», XL, 15 luglio 1976.
- TRAINA A., Pasolini traduce Plauto, «Convivium», n. 33, 1965.

RINGRAZIAMENTI

*IL MIO GRAZIE AL DIPARTIMENTO DI STUDI
UMANISTICI A CUI DEDICO QUESTA RICERCA
ELABORATA ATTRAVERSO UN PERCORSO DI STUDIO
CHE HA ARRICCHITO LA MIA CONOSCENZA OLTRE CHE
LA MIA ANIMA.*

*UN PENSIERO DI RINGRAZIAMENTO ALLA MIA
FAMIGLIA CHE MI HA LASCIATA STUDIARE CON
SERENITA'.*

ROSA CICOLELLA