

PER L'INTERPRETAZIONE DEL *RUDENS* DI PLAUTO

Già il Leo aveva collocato il *Rudens* fra le commedie nelle quali Plauto avrebbe rispettato fedelmente la forma dell'originale greco. Dello stesso avviso erano stati il Fränkel e il Wilamowitz, pur con qualche riserva. Codesta specie di *communis opinio* fu contestata dal Jachmann il quale con analisi acuta, talvolta esasperata, giunse alla conclusione opposta, individuando interventi plautini in gran numero, e spesso a danno della coerenza dell'azione, miranti tutti a facile ricerca di effetti, a una sorta di ridanciano imbarbarimento del modello attico. Sulla via della rivelazione degli interventi plautini andò ancora oltre il Drexler, giungendo involontariamente, e paradossalmente, alla conclusione che gl'interventi stessi eran tali e tanti da oscurare quasi del tutto la forma della fonte. Ma, allora, come parlare ancora di "Difilo in Plauto"? Di analisi in analisi si giungeva ad un'aporia più difficoltosa di quelle che si volevano eliminare o perlomeno giustificare.

Il punto morto fu rilevato dal Friedrich. Constatato che nessuna delle ricostruzioni proposte eliminava ogni difficoltà, il dotto si chiedeva se non fosse già il poeta greco responsabile di aporie delle quali si fa carico al poeta romano. Si chiedeva: dove termina dunque la critica plautina e dove ha inizio quella difilea? E introduceva così un nuovo tipo di analisi, sulla base del confronto del presunto originale difileo con i suoi modelli attici, a loro volta variamente adattati, arricchiti, fusi. La drammaturgia difilea nel *Rudens* è stata dall'indagine del Friedrich notevolmente illuminata. Si può dire che del pari sia stata promossa la comprensione del significato del dramma plautino? E' qui il punto e il dubbio. In ogni caso sembra possibile qualche risultato anche sulla base di una rilettura del dramma condotta da punto di vista diverso.

* * *

Che nel *Rudens* vi siano aporie compositive è innegabile. Non si sa, ad esempio, quando avvengano i fidanzamenti di Palestra con Pleusidippo e di Tracalione con Ampelisca (1218-1220); come si scopra la parentela fra Pleusidippo e Demone (1198.1214); come vada esattamente a finire, in termini giuridici, il processo di Labrace (1200.1282); ecc. Per quanto possa esser legittimo e stimolante continuare a discutere

su di esse, è chiaro che ogni ipotesi che tenti di spiegarle cessera di essere tale solo il giorno in cui sia possibile metter le mani sull'originale difileo per un confronto diretto. D'altra parte, ed è ciò che spesso si dimentica, altrettanto legittima è ogni discussione del testo plautino tal quale esso è nel suo complesso. Una lettura del dramma che si tenga alle linee maestre del suo insieme sarebbe vana solo ove le aporie fossero tali da nascondere, come per sovrapposizione, ogni traccia di disegno continuo. Ma un lavoro teatrale di tal fatta avrebbe potuto veramente esser presentato al pubblico, foss'anche stato di più che facile contentatura? Il Plauto ridanciano, semplicista, « barbaro », sul quale talora tanto s'insiste, ha anche e sempre rinunciato a ogni tentativo di discorso articolato, di impegnato colloquio col suo pubblico? Anche questi sono interrogativi che, a mio avviso, contano quando ci si accosti al poeta di Sarsina.

Si dirà: ma quel che sembra discorso plautino non è altro che trasposizione dall'originale greco! Se ciò è vero in linea di massima, non è vero sempre e non è vero in tutto e per tutto. La critica plautina degli ultimi decenni ha segnato indubbiamente alcuni punti fermi. E fra questi, a proposito del *Rudens*, è la convizione che fra il positivismo estremista e ingenuo alla Kakridis e il dogmatismo ingenuo e conservatore alla Marx una terza via sia possibile, più aderente alla realtà di vita sociale e teatrale nella quale il dramma plautino fu concepito. In altri termini, se è inconcepibile un Plauto che in perpetuo giuoca a scomporre e rimestare funambolescamente i suoi originali, parimenti inconcepibile è un Plauto che codesti originali riproduca *verbum de verbo*. Il suo commercio col teatro greco non fu mai, se non nei momenti di stanchezza, passivo e senza problemi. E se la sua personalità si lascia cogliere là dove cangia e innova, non tace neanche là dove riprende e traspone. Egli è uomo di teatro nell'un caso e nell'altro. Parla al suo pubblico con linguaggio di volta in volta diverso, ma consapevolmente, poiché ne conosce le reazioni.

* * *

Il *Rudens* è, per usare una definizione già impiegata per alcuni drammi euripidei, un dramma a struttura « paratattica ». Due azioni giustapposte: salvataggio di Palestra e Ampelisca e riconoscimento della prima sono condotte a unità tecnica da un evento fortuito quale l'incontro di Tracalione e Gripo. Se Pleusidippo non si fosse ricordato degli *advocati*, non avrebbe inviato Tracalione alla spiaggia per far dir loro di precederlo al posto, dove si recava con Labrace (855-59). E dal canto suo Gripo, ritornando a casa con la valigia pescata, non sarebbe stato sorpreso da Tracalione; né si

sarebbero avuti il contrasto fra i due, l'arbitrato di Demone, la scoperta della *cistellula* e tutto il resto. L'andata di Tracalione alla spiaggia ha la stessa funzione tecnica che nell'*Ecuba* di Euripide ha il particolare dell'ancella che si reca sul lito ad attinger l'acqua e scopre il cadavere di Polidoro. Grazie alla scoperta del cadavere la seconda azione del dramma prende avvio e l'unità tecnica è in esso assicurata. Trattasi ovviamente di un'unità diversa da quella che s'incontra, per esempio, nella *Medea* (o in drammi quali l'*Agamennone* di Eschilo o l'*Antigone* di Sofocle); e un'unità intesa in senso nuovo (v. anche l'*Ippolito*, l'*Andromaca*), come ancora nuova sarà l'unità di un dramma a trittico quale le *Troadi*. Il carattere «sperimentale» del teatro euripideo da codesto punto di vista è stato già messo in luce dalla critica. E d'altra parte è troppo generalmente riconosciuta l'influenza di Euripide sulla *véz* per meravigliarsi che procedimenti euripidei si ritrovino in Menandro o in Difilo.

Piuttosto un'altra considerazione s'impone. Come Euripide, per quanto uomo di teatro, non fu mai esclusivamente un « tecnico » della scena, così i poeti della *véz* ebbero sempre presente la nozione che alla scena si dovesse affidare non, o non soltanto, il fine del divertimento e dell'evasione, ma anche un preciso messaggio di ordine morale. Onde il concetto di « unità » va approfondito proprio in questa direzione. E se il « barbaro » Plauto talvolta manifestamente non trascura sotto codesto aspetto i suoi modelli, è segno che neanch'egli fu, o non fu sempre, il guitto scanzonato e agnostico, pronto soltanto a far risonare la sua risata obliosa, nella cui esistenza taluni veramente credono.

Ritornando al problema dell'unità del *Rudens*, diremo che, se fu merito del Leo averne individuato i termini dal punto di vista tecnico (e il discorso è stato poi notevolmente approfondito dal Friedrich), se si deve all'Arnaldi l'aver messo in luce l'incidenza sul disegno d'insieme dell'elemento ritmico e di taluni toni costanti di poesia (la presenza suggestiva del mare, come sfondo e nell'animo dei personaggi; « die Poesie des Meeres » alla quale accennava anche Jachmann, p. 98), occorre anche recuperare nel *Rudens*, oltre a quella tecnica e a quella estetica, un'altra dimensione, non meno incisiva e non meno evidente: quella fornita dal suo unitario disegno morale.

* * *

Nel *Rudens* la definizione dei personaggi sotto il profilo morale è perseguita con attenta cura. A primo incontro ci viene Demone che nel prologo è descritto come *hau malus*, come alieno da malizia, anzi come troppo proclive a bontà, al punto che *dum alios servat se impeditit interim* (v. 37) e *rem bene paratam comitate perdidit* (38). Alla sua franca divisa di onestà egli tien fermo, coerente anche nella miseria e

nonostante ogni allettamento. Lo comprende bene Gripo quando gli dice: *Isto tu pauper es, quom nimis sancte piu's.* (1234). Demone è un vero carattere, non è un manichino. Lo provano persino certe note come discordanti che talora si sorprendono in lui: la « saggezza » un po' interessata della quale dà prova quando procede alla divisione del talento, che spettava a Gripo, a metà (1408/ss.), e dell'una metà si serve per riscattare Ampelisca, che darà in isposa a Tracalione, dell'altra come prezzo per allancare Gripo; il suo sospettoso risentimento nei riguardi della *uxor scelestā* (891/ss.), forse gelosa, che forse ha fatto consumare al Jachmann piú inchiostro di quanto non meritasse; certi suoi scatti un po' crudi; apparentemente impietosi (177/s. 181-83, sulla cui portata si è però esagerato, non essendosi tenuto conto della loro effettiva e circoscritta motivazione; cfr. nostra n. *ad l.*). I *senes* della *vex* sono in genere aspri, arcigni, spietati con i giovani: *duri*; non mancano, in gruppo piú ristretto, i *boni*. Demone è di questi. Non è contro l'*adolescens*, ma dalla sua parte. Ma v'è di piú. Mentre di solito i *senes boni* sono al margine dell'azione (Periplecomeno nel *Miles*, Callicle nel *Triumimus*), Demone, e non a caso, vi ha posto di primo piano.

Il contrapposto di Demone è Labrace. Il lenone è caratterizzato a piú riprese nel corso della commedia secondo il *cliché* tradizionale, con l'abituale enfiamento dei tratti, fisici e morali, a scopo di riso (125/s. 316/ss. 651/ss.), ecc. Ma la sua malvagità, non per il fatto di esser denunciata a piene lettere, rimane nell'indistinto generico (cfr. *Poen.* 89/s. *homini, si leno est homo, quantum hominum terra sustinet, sacerrumo*). Egli si macchia nel *Rudens* di una colpa precisa: *leno, ut se aequom est, flocci non fecit fidem* (47). Spregia la *fides*. E spreghia il giuramento: *ius iurandum rei servandae, non perdendae conditum est* (1374; cfr. 1353/ss. 1371). Egli è solo con la sua malizia fedifraga, a parte la trista compagnia che gli fa Carmide, *hospes par sui* (49), e non sino in fondo. Gli altri personaggi gli si oppongono, non sul terreno della onestà generica, ma proprio su quello della *pietas* e della *fides* (v. p. es. 190. 622). La contrapposizione è ben rilevata già nel prologo e per tutto il corso dell'azione. E anche questo non è a caso.

Nessun altro personaggio ha la stessa centralità di Demone e Labrace. Ma una nota che ne rilevi la sostanza morale non è assente neanche nelle figure tratteggiate piú rapidamente. Palestra ha vivo il senso della giustizia, del destino che talvolta sembra accanirsi contro gl'*innoxii* e favorire gl'*impii* (191/ss.); ha viva la consapevolezza della propria *pietas* (190), dell'*erus* teme soprattutto l'*impietas* (198 *eius me impietas male habet*). Non è soltanto un'innocente, ha anche una spiccata coscienza morale. Figura evanescente è Ampelisca, ma pia (256 *quisquis est deus, veneror...*); commovente umanità rivela, nel suo viver gramo, Ptolemocrazia (281 *misericiordior nulla me est feminarum*). Eva-

nescente nei tratti è anche Pleusidippo, come i più degli *adulescentes* della *νέξ* (il ritratto convenzionale è un po' accennato a 313/s.), ma non ha di quelli gli abbattimenti e i languori (per « mal d'amore »: Donat. ad Ter., *eun.* 225 *excusatio amoris, quando non culpa est, sed morbus*): s'inquadra a suo modo nella temperie morale del dramma per la sua virile energia (839/ss. 853/ss.).

Posto a sé nella commedia hanno gli schiavi, con caratteri fissi e ben noti, quasi sempre ai margini dell'onestà. Gli schiavi del *Rudens* non si sottraggono del tutto agli schemi tradizionali, ma hanno nel contempo fisionomia propria. Sceparnione ha la battuta pronta (I 1, II 7), è invadente (prima parte di I 2), quasi sentimentale (162/ss.) impertinente (II 4); è un miscuglio d'intelligenza e di volgarità, ma è incapace di malizia, ha fondo buono. Lo stesso fondo ha Tracalione che, dal canto suo, è meno effervescente di Sceparnione; è più serio, meditativo, delicato, capace di un sentimento profondo nei riguardi di Ampelisca; è, un po' per intenderci, della stessa famiglia del Davo innamorato dell'*Heros* menandro. La sua maturità spirituale gli permette di formulare in termini di morale generale e di religiosità il contrasto fra bene e male del quale è spettatore. Il suo linguaggio richiama quello di Palestra: *vindicate, ne impiorum potior sit polelntia quam innocentum* (618/s.).

Ma ancora più fine è la concezione poetica del terzo schiavo della commedia. Gripo sottolinea col suo cantico (IV 2) tutto di sogni, di castelli in aria, e amaro nonostante tutto, l'avvio lirico-musicale della seconda azione della commedia, in simmetria con il cantico di Palestra (I 4) e un po' anche con la parodo dei pescatori (II 1), con i suoi toni trasognati e patetici. Il significato psicologico e lirico di IV 2 è stato ben messo in luce dall'Arnaldi. C'è da aggiungere che come nel cantico di Palestra è affrontata, in tono tragico, la tematica morale ch'è alla base del dramma, alla stessa tematica, in tono diverso, comico, si richiama anche Gripo. A un punto del suo assolo egli si sofferma sui doveri dello schiavo buono e laborioso (*τόπος*; plautino, come sembra; v. nostra n. a 920 ss.); quindi, parlando di sé, dice che il ritrovamento del *vidulus* dal fondo del mare non è un capriccio del caso, ma una giusta ricompensa ai suoi sacrifici (924 s. *ego nunc mihi, qui impiger fui, repperi ut piger si velim siem*). Lo stesso concetto aveva esposto già Arturo nel prologo, lo stesso ritorna costante in tutto il dramma. Gripo non è soltanto una creazione felice per la poesia dell'illusione sua, e poi della delusione, pateticamente sofferte. E' anche, col suo linguaggio umile, uno dei cardini della struttura ideale del dramma; la prova della centralità della tematica morale, presente com'essa è anche alla coscienza dei personaggi più semplici.

E' ormai chiaro che nel *Rudens* si dibatte il problema della sofferenza dell'innocente e della sua ricompensa dopo l'affanno; dell'ingiustizia vittoriosa e della sua sconfitta dopo la vittoria. Tutti i personaggi, nessuno escluso, sono, a livelli e da punti di vista diversi, interpretabili sotto codesta luce. La vicenda ch'essi vivono è presente, come s'è veduto, alla loro coscienza. Essi presentano, qua e là, come accade, che un radicale cangiamento della mala nella buona sorte può giungere all'improvviso, ma sanno, ed è quel che conta, che, nonostante tutto, è ai buoni ch'esso suole giungere. Dice Tracalione: *nam multa praeter spem scio multis bona evenisse* (400): è un luogo comune, ma, nel quadro che abbiamo delineato, non è senza significato. Lo stesso *Leit-motiv* ritorna in più luoghi (1161 *spes*, 1174 *insperate*, 1191s. *ex improvviso*, 1195/s.). E non è lo stesso sogno di Demone, con i suoi noti precedenti tragici, una premonizione della futura metabola? Siamo in presenza dell'antico tema dell' *ἐλπὶς σωτηρίας* (non esclama Palestra, al veder Tracalione, 680a, *O salutis meae spes!*, come un'eroina tragica?), una delle chiavi della drammaturgia euripidea, congiunto, come in Euripide, con quello della *pietas* (33.189).

Appunto come nel dramma euripideo, il prologo, detto da una divinità, prefigura chiaramente le tesi e le idee morali dell'insieme: punizione del malvagio, e in particolare dello spergiuro, ricompensa del buono meritevole. Alla prefigurazione del prologo risponde puntualmente, passo per passo, lo sviluppo dell'azione e dal suo sviluppo essa riceve unità.

Aristotele, nel noto capitolo XI della *Poetica*, definisce il concetto di peripezia nella tragedia e dei suoi due tipi fondamentali: dal bene al male, dal male al bene. Il secondo tipo, connesso strettamente col tema del riconoscimento, si ricava storicamente dal dramma euripideo, dal quale passa nella *vez*. In questa si stilizzano o si accentuano alcuni temi presenti in Euripide solo per eccezione o marginalmente. Tale quello della così detta giustizia poetica, la quale peraltro, per concessione alla sensibilità morale del pubblico, subisce qualche correttivo. Si ha cura, per esempio, di ottenere con qualche accorgimento che la punizione finale del colpevole venga alquanto attenuata, non sia una vera e propria rovina. Così accade nel *Rudens*. Il lenone, nonostante la sua malizia di spergiuro e la sua *hybris*, mostra alla fine un'aurora di sentimento nuovo, scopre la gratitudine (1412 *gratiam habeo...*), una nota caratteristica dei personaggi euripidei 'buoni'. Questo avvia la riconciliazione finale e generale, nella quale non solo ciascuna delle sue vittime, dirette e indirette, ma anche lui — il meno sospettato — giunge al porto insperato del lieto fine.

Il v. 1194 *aliquo illud pacto optingit optatum piis* (cfr. 34. 189. 1176. 1206. 1234), mostri esso o no il *plautinisches Gepräge* del quale parla il Jachmann, racchiude come motto la lezione morale del *Rudens*. L'intima genesi ideale dell'originale difileo non sarà un mistero, ove si tengano presenti i precedenti euripidei ai quali abbiám fatto cenno. E da questo punto di vista può restare confermata l'intuizione del Wilamowitz, che dei poeti della *véz* Difilo fosse il piú vicino a Menandro (*Schiedsgericht* 167). Ma alla ricca tematica morale si accompagnano nel *Rudens* il tema dell'avventuroso, il colore del paesaggio, uno scenario inusitato (I 2 è un *unicum* nel teatro antico), una varia e sorprendente ricerca di effetti, un fuoco d'artificio di trovate che al Menandro a noi noto furono estranei. Quanto in tutto ciò è difileo e quanto plautino? Una risposta esauriente non è possibile. Se la mano di Plauto sembra riconoscibile, oltre che nell'elaborazione ritmico-musicale, in taluni ampliamenti del dialogo additati dal Fränkel (104-109 e sim.) o in talune esasperazioni del comico come occorrono in IV 6 e IV 8, le due scene della gioia ritmate rispettivamente dai ricorrenti *licet* e *censeo*, altrove si resta nel dubbio. Ma quel che conta è il fatto che Plauto abbia concepito la creazione del *Rudens* sulla scena romana; abbia potuto apprestare un copione di tale ricchezza di motivi, suscitatore di riso e di pianto, di sdegno e di sollievo, di sbigottimento e di speranza, atto soprattutto a far meditare gli spettatori, precludendo un effimera evasione dalla umana realtà. Come siamo lontani, non solo nel tempo (il *Rudens* è databile al 194/191 a.C.), nell'ultimo decennio della carriera di Plauto, dal farsesco dell'*Asinaria*! E come sembrano inadeguati anche gli sporadici tentativi di approfondimento di una tematica morale non del tutto assenti in altri drammi (si ricordino, per esempio, nel *Poenulus* i vv. 1251 ss. *advortite animum mulieres: primum si id fieri posset, Ne indigna indignis dei darent id ego evenisset vellem: Nunc quod boni mihi dei danunt vobeis vostraeque matri Eas deis est aequom gratias nos agere sempiternas, Quom nostram pietate adprobant decorantque dei immortales...*)! Con il *Rudens* Plauto si è rivolto alla parte piú provveduta del suo pubblico. Forte della sua fama e del suo prestigio ormai saldo ha voluto uscire dagli schemi abituali del facile riso per proporre una lezione piú austera.

Gli anni del pericolo punico erano ormai lontani. Pur in quegli anni di « patriottismo » scipionico Plauto, almeno in un'occasione, non s'era peritato di andare contro corrente, spezzando una lancia in favore del vecchio Nevio, un altro *poeta barbarus* (*mil.* 210ss.), languente in prigione. Dopo un decennio, passato il pericolo e passata l'euforia della vittoria, gli umori dei cittadiniolgevano ormai in direzioni diverse e, se non erano spariti i sedicenti patrioti pronti solo a profittare di tutto, da altre parti emergeva l'esigenza di una riforma del costume, di un controllo attento dei modi dell'attività politica. E' appunto nel primo decennio del secolo che si affermano i primi magistrati di parte cato-

niana (Gneo Bebio, L. Terenzio Massaliota, Publio e Marco Giunio Bruto). Allusioni alla loro attività nel teatro di Plauto sono già state rilevate dai dotti. Non sarà temerario supporre che non soltanto l'estro del poeta, ma anche la particolare condizione dei tempi abbiano permesso la creazione del *Rudens*, un *unicum* nel teatro plautino.

C'è un momento del colloquio fra Gripo e Demone in IV 7 in cui, a mio avviso, il poeta discopre volutamente e chiaramente il suo pensiero. Il vecchio a conclusione del suo sdegnoso rifiuto di profittare del bene altrui afferma: *minime istuc faciet noster Daemones. Semper cavere hoc sapientis aequissimumst, Ne conscii sint ipsi maleficiis suis* (1245ss.). Al che Gripo: *Spectavi ego pridem comicos ad istunc modum Sapienter dicta dicere atque is plaudier, Cum illos sapientis mores monstrabant poplo. Sed cum inde suam quisque ibant divorsi domum, Nullus erat illo pacto ut illi iusserant* (1249ss.). Amaro scetticismo di Gripo? No, o non soltanto. Qui è Plauto che, col suo linguaggio ammiccante, si rivolge direttamente al suo pubblico e gli dice: vi affido un messaggio che vuole farvi pensare e vuole andare al di là dello spettacolo di questa sera (1).

ANTONIO GARZYA

(1) Nel corso della trattazione è stata fatta allusione alle opere seguenti: F. LEO, *Plautinische Forschungen*, Berlin, 1912; E. FRÄNKEL, *Plautinisches im Plautus*, Berlin, 1922 (trad. it., Firenze, 1960); U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, *Menander. Das Schiedsgericht*, Berlin, 1925; G. JACHMANN, *Plautinisches und Attisches*, Berlin, 1931; H. DREXLER, *Die Komposition von Terenz'Adelphoe und Plautus' Rudens*, *Philologus*, Supplb. XXVI, 1934; W.-H. FRIEDRICH, *Euripides und Diphilos*, München, 1953; TH. KAKRIDIS, *Barbara Plautina*, Atene, 1904; FR. MARX, *Plautus. Rudens*, Leipzig, 1928; A. GARZYA, *Studi su Euripide e Menandro*, Napoli, 1961 (a proposito di «struttura paratattica» in Euripide); F. ARNALDI, *Da Plauto a Terenzio*, I, Napoli, 1946; A. GARZYA, *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide* [«Collana di studi greci», 36], Napoli, 1962 (per il disegno morale del dramma euripideo e il suo influsso sulla *véα*; cfr. anche *Studi* cit.; voce «Menandro» nella *Enciclopedia dello spettacolo*, VII, Roma, 1960; *La comédie de Ménandre*, in *Le parole e le idee*, VI, 1964, p. 31; *La «Tosata» di Menandro*, in *Pallas*, XIII, 1966, p. 73; *Technische Neuerung und moralisches Anliegen im Theaterwerk des Euripides*, in *Das Altertum*, XIII, 1967); M. NEUMANN, *Die poetische Gerechtigkeit in der neuen Komödie*, Diss. Mainz, Speyer, 1958; F. DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma*, Firenze, 1967² (per l'attività politica in Plauto). Si è anche fatto rimando, per l'esegesi di qualche luogo, alle nostre *Note al Rudens di Plauto*, [«Quaderni di *Le parole e le idee*», 7], Napoli, 1967; cfr. anche *Essai d'interprétation du Rudens de Plaute*, in *Hommages Marcel Renard*, Bruxelles, 1968.