



Cadoni, Enzo (1991) *Il Tema del viaggio nella commedia di Plauto*. In: Camassa, Giorgio; Fasce, Silvana (a cura di). *Idea e realtà del viaggio: il viaggio nel mondo antico*. Genova, ECIG. p. 271-331. (Nuova Atlantide). ISBN 88-7545-457-4.

<http://eprints.uniss.it/6229/>

IDEA E REALTÀ DEL VIAGGIO

Il viaggio nel mondo antico

A CURA DI
GIORGIO CAMASSÀ - SILVANA FASCE



ECIG

Collana
NUOVA ATLANTIDE

IN COPERTINA:
CORNUS, SANTA CATERINA DI PITTINURI (Cagliari).
NAVE A VELE SPIEGATE NELLA LASTRA TOMBALE
A COPERTURA DEL SARCOFAGO DI MAXIMUS

ISBN - 88-7545-457-4

© ECIG - EDIZIONI CULTURALI INTERNAZIONALI GENOVA
S.a.S. di G.L. BLENGINO & C.
VIA CAFFARO 19/10 - 16124 GENOVA
1ª EDIZIONE 1991

ENZO CADONI

IL TEMA DEL VIAGGIO NELLA COMMEDIA DI PLAUTO

1.1. Nella commedia di Plauto¹, non diversamente da quanto accade per molti altri autori di teatro, la vicenda narrata in genere si sviluppa su due diversi livelli: o come sovrapposizione dell'immaginario sul reale oppure, talvolta, come rappresentazione anche caricaturale della realtà che permette allo spettatore di cogliere, attraverso le vicende dei personaggi che agiscono sulla scena, taluni aspetti di vita quotidiana nei quali chiunque potrebbe verisimilmente essere coinvolto. Perciò, la vicenda che si snoda sul palcoscenico si collega direttamente ad aspetti del vissuto che coinvolgono lo spettatore nell'evento teatrale al quale egli assiste, sino a farlo identificare nel personaggio o negli avvenimenti messi in scena: questa può essere considerata una delle più felici realizzazioni dell'arte e del teatro plautini, nei quali si esprime la più genuina comicità del Sarsinate².

Lo svolgersi degli eventi sulla scena plautina segue — è cosa nota — un *iter* narrativo ed uno sviluppo tematico predeterminati dal modello al quale il poeta latino si è ispirato³: ciò che — ed anche questo è traguardo da molto raggiunto — non limita e non sminuisce la sua grandezza artistica né la sua originalità⁴. Il fatto poi che noi oggi non conosciamo, né più possediamo, e neppure siamo sempre in grado di identificare l'originale greco al quale il Nostro attinge, nulla toglie né aggiunge alla possibilità di giudicare correttamente della sua poesia. Sembra tuttavia possibile affer-

mare con una qualche sicurezza che non tutti i momenti narrativi ora rilevabili (e rilevanti) nella *palliat*a fossero presenti anche nella *véa*, seppure quelli basilari — *conditio sine qua non* della prosecuzione e dello scioglimento dell'intreccio — dovevano necessariamente offrire al più tardo imitatore la piattaforma sulla quale basarsi e dalla quale partire.

1.2. Il movimento scenico è condizione essenziale ad evitare la staticità dell'azione drammatica che nel corso della commedia potrebbe ingenerare nello spettatore noia, disinteresse, disaffezione. Sarebbe troppo lungo e complesso enumerare attraverso quali procedimenti Plauto riesce a catalizzare l'attenzione del suo pubblico sulla vicenda che racconta: ci limitiamo a richiamare l'attenzione su due punti fondamentali, e cioè la capacità che Plauto dimostra nel fare muovere sulla scena i suoi personaggi e, di contro, quella di trasportarli, improvvisamente quanto metaforicamente, da un luogo all'altro, da una città all'altra, da un posto a tutti noto ad un altro che talvolta solo autore e personaggio paiono conoscere. In altre parole si tratta, nel primo caso, dell'enorme versatilità tecnica di Plauto che fa incontrare, a prima vista casualmente, ma in realtà alla luce di una raffinata ricerca drammatica, i suoi personaggi sul palcoscenico e, insieme, dell'affascinante scoperta di poter trasportare improvvisamente, dentro e fuori di esso, facendoli muovere, partire, spostare, viaggiare, ritornare, tutti quei personaggi dei quali, in un determinato momento dell'intreccio, non è necessaria la presenza ed ai quali l'improvvisa lontananza o partenza aggiunge un motivo di interesse, suscita mutamenti di prospettiva, aspettative diverse. Va da sé che tale lontananza del personaggio dalla scena, cagionata dall'unica motivazione possibile, almeno per i mezzi tecnici dell'arte drammatica antica, e cioè il viaggio, può essere preliminare all'azione, intervenire successivamente durante lo sviluppo dell'intreccio narrativo oppure — ma ciò accade assai raramente⁵ — costituirne lo scioglimento o una delle sue cause. Ciò che a noi

qui interessa rilevare è che il viaggio, l'arrivo improvviso o l'altrettanto improvvisa partenza, non costituiscono mai una motivazione casuale, ma s'innestano nel contesto di un'azione scenica ben meditata, strutturata e realizzata dall'autore, con o senza l'ausilio ed il supporto del modello greco.

Ma nella strutturazione della *palliata* plautina risalta particolarmente una condizione essenziale: Plauto, poeta e scrittore latino (e soltanto latino), lontano e quasi completamente estraneo a qualsiasi convergenza con altri mondi e con altre culture (a parte, naturalmente, quella greca), palesa un primo, importante, o addirittura fondamentale trapasso fra due mondi del tutto diversi, quello greco e quello latino. Nel senso che per la prima volta il Nostro attua un primo e fondamentale «viaggio» della letteratura nel trasportare il genere drammatico dalla Grecia a Roma⁶. È, questo, l'avvio di un cammino che porterà lo spettatore alla consapevolezza, crediamo basilare, che egli assiste a Roma ad un processo narrativo, descrittivo e letterario capace di trasportare un evento che si immagina svolgersi nel lontano, meraviglioso ed immaginifico Oriente, sino al mondo occidentale, sicuramente più rozzo e meno vivace, nel quale i fatti di una società sicuramente più elaborata e raffinata, di una civiltà impostata secondo schemi estranei o quasi al mondo latino, si presentano come un importante punto di riferimento e di confronto, un «faro» culturale con il quale rapportare le proprie strutture (letterarie o civili o sociali esse siano).

Il primo viaggio della commedia plautina, dunque, quello che costituisce il vero e proprio sostrato di ciascuna *palliata*, ha la funzione di trasportare scena, intreccio, personaggi e situazioni dalla Grecia a Roma, in un ambiente nel quale essi devono essere adattati alla comprensione di un mondo e di un pubblico diversi, più ingenui, meno culturalmente formati e strutturati: quindi tale situazione crea un trapasso improvviso, un mutamento di prospettiva, un «salto» culturale, per cui si rendono necessari non solo l'adattamento del modello originario, ma anche un'importante serie di trasformazioni e di modifiche (strutturali o non).

Non ci si vuole riferire qui soltanto ai processi più apparenti e, mi si scusi il termine, anche più banalmente percepibili, quali la repentina intrusione del riferimento politico, economico, culturale, religioso, linguistico e via discorrendo dal campo greco a quello latino: si tratta invece di una più sottile, ma anche più radicale, trasformazione dei personaggi della *palliata* plautina i quali, non riuscendo ad imporsi all'attenzione del nuovo pubblico soltanto attraverso la suggestione del riferimento culturale o l'impostazione secondo un modello etico, perfettamente delineato anche per quanto riguarda l'aspetto psicologico, meglio vi riescono attuando un concitato movimento scenico, un continuo trapasso da una situazione ad un'altra⁷, sino a costituire una sorta di «movimento perpetuo» capace di mantenere sempre desta l'attenzione dello spettatore (e del moderno lettore).

In quest'ottica credo che due — e non uno solo —⁸ debbano considerarsi i «sostrati» delle commedie plautine, sui quali si basano non solo la comicità, bensì tutto l'intreccio e, in definitiva, l'intero giuoco scenico: essi sono, cioè, la beffa ed il motivo del viaggio. Nel senso che, come accennato già sopra, non soltanto un grande viaggio ideale sta alla base di ogni intrigo in tutte le commedie di Plauto, ma anche un viaggio reale e concreto (per quanto possano esserlo quelli descritti nel teatro) è presente — o talora appena accennato o sotteso — in ognuna di esse⁹ a connotare e mettere in rilievo l'assenza di un personaggio, il suo improvviso ritorno, un repentino accadimento, una diversione del racconto e così via.

All'interno di questa — ci si passi il termine — categoria generale, si innestano poi tutta una tipologia di varianti particolari che costituiscono la spia della quasi infinita capacità che Plauto estrinseca nella *variatio* di uno stesso tema o motivo.

Non sappiamo e — a meno di fortunate quanto improbabili nuove acquisizioni di esemplari sinora sconosciuti della *vêta* — non sapremo quanti e quali spunti offersero a Plauto i varî modelli originari per quanto riguarda il tema dei viaggi: possiamo tutta-

via intuire, attraverso l'analisi e la comparazione anche di quel poco che ora possediamo della Commedia Nuova, che diverse appaiono, in essa, le motivazioni, le finalità e la funzione del viaggio.

Prendiamo ad esempio il caso di una commedia, l'*Aspis* di Menandro¹⁰, nella quale tale componente parrebbe rivestire una funzione molto importante sia per quanto concerne l'antefatto, sia lo stesso intrigo, sia lo scioglimento della intera vicenda drammatica. Alla base della trama dell'*Aspis* stanno dunque la partenza (e, quindi, il viaggio) di Cleostrato per la Licia, viaggio che riveste una doppia funzione, quella cioè di allontanare dalla scena il protagonista ideale¹¹ e, in secondo luogo, di indurre nello spettatore la «suspence» relativa all'esito del viaggio stesso: anche se entrambi questi dubbi saranno presto risolti (nella stessa prima scena della commedia) dallo schiavo Davo il quale racconta che il padrone Cleostrato è caduto in battaglia — come prova egli riporta il suo scudo tutto ammaccato — e che lui stesso consegna all'erede (la sorella di Cleostrato) un ingente bottino costituito dalla preda di guerra del soldato.

Sarà tuttavia subito dopo Tyche — divinità che recita un prologo posticipato dopo il primo atto — a rivelare che Cleostrato non è morto, che si è trattato di uno scambio di persona e che egli stesso ritornerà felicemente in patria... alla fine della commedia. Con ciò vanificando, almeno dal punto di vista delle possibili aspettative del pubblico nei confronti della vicenda narrativa, la funzione finale del ritorno definitivo dal viaggio, ritorno ormai non più improvviso, né inaspettato, né atto a risolvere a lieto fine una trama che chi assiste allo spettacolo sa già che si scioglierà in una determinata maniera. Nulla di tutto questo sarebbe mai possibile in una commedia di Plauto¹² proprio perché ben diversa è, in quel caso, la funzione drammatica affidata alla descrizione o alla narrazione del viaggio e perché, in definitiva, l'arte plautina non ama prevedere anticipazioni programmate dell'esito di una vicenda¹³. Anche in questo caso si tratta di un giuoco sottile del Sarsinate: egli stesso, Autore che conosce alla perfezio-

ne le aspettative del suo pubblico, sa che deve far concludere *in melius* la finzione scenica, e questo stesso sa e conosce anche lo spettatore; allo stesso tempo però né chi scrive la commedia, né chi ad essa assiste, vogliono risolvere anticipatamente l'esito di una storia che pure sanno si concluderà felicemente.

Ma ritorniamo all'accostamento che ci eravamo proposti fra un esemplare della *véa* e la *palliata* plautina per quanto riguarda il tema del viaggio: nel primo caso, quello del (possibile) modello greco, esso riveste una funzione per così dire esclusivamente narrativo-descrittiva, non introduce improvvise diversioni o mutamenti repentini nella vicenda drammatica e viene (o può venire) totalmente annullata da un'anticipazione che cancella qualsiasi suo influsso sul prosieguo dell'azione scenica: si potrebbe quasi dire che la partenza per la guerra di Cleostrato nell'*Aspis* costituisce un'importante premessa (comporterà infatti un notevole mutamento dello *status* economico in quanto si procurerà un ingente bottino di guerra) mentre invece il suo ritorno, dopo le anticipazioni di Tyche, non solo è atteso, ma addirittura scontato, seppure prevede lo scioglimento dell'intera vicenda attraverso un duplice matrimonio, quello tra il figlio di primo letto del *senex* Cherestrato e la sorella di Cleostrato e quello dello stesso Cleostrato con la figlia di Cherestrato.

Nella *palliata* plautina invece, come avremo ampiamente modo di vedere, nessuna delle due situazioni ora contemplate si può ritenere frequente o prevedibile: nel senso che, seppure talvolta la partenza del protagonista avviene *lucris causa* (è quanto accade nello *Stichus* e, seppure in misura minore e meno determinante, nel *Mercator*) tuttavia il ritorno del personaggio divenuto ricco non determina lo scioglimento dell'intrigo né, tanto meno, viene mai clamorosamente anticipato (o, più precisamente, può venire anticipato solo negli *argumenta* che, come noto, oltre a non essere plautini, hanno soltanto una funzione letteraria e mai drammatica).

Con questo parallelo istituito fra un esemplare della *véa* e le vicende dei viaggi relativi alla *palliata* plautina non si vuole — è

evidente — sostenere che il modello originario non potesse offrire, anche sul tema del viaggio, argomenti e suggerimenti al più tardo autore latino, ma soltanto che lo spunto drammatico e narrativo del viaggio doveva essere adattato (se e quando già presente nel modello) a seconda delle necessità sceniche dell'imitatore latino: e, ci pare di intendere e poter quindi sostenere, che la funzione di tale «metaforico» spostarsi dei personaggi da un luogo all'altro, fosse obiettivamente diversa nell'originale greco rispetto a quella del suo epigono latino.

1.3. Raramente, o forse mai, nella *palliata* plautina il tema del viaggio viene esposto e sviluppato in forma di «Reisetagebuch» o in quella, più o meno classica, più o meno antica, del racconto di luoghi visitati, di gente incontrata, di eventi accaduti: anche quando sembra che ciò avvenga, in realtà si tratta di ben altro ed il poeta vuole evidenziare una situazione diversa e perseguire un fine differente. Penso, ad esempio, alla scena dell'*Amphitruo* nella quale Sosia interroga Mercurio su quanto era accaduto durante la battaglia fra Tebani e Teleboi e su quello che egli stesso faceva nel frattempo¹⁴: il racconto di Mercurio ed il conseguente dialogo tra il dio e Sosia ha la funzione di indurre nel servo stupore e sbalordimento ancora maggiori e non certamente quella di informare gli spettatori su quanto era avvenuto nel campo di battaglia o Sosia stesso aveva fatto (il che, evidentemente, non interessava nessuno). O quando, nel *Persa*, Sagaristione e la *virgo* inscenano la superba «recita»¹⁵ ai danni del lenone Dordalo¹⁶ ed evocano esotiche plaghe e luoghi e città dal tono di favola, ecco che non si tratta, ancora una volta, di un espediente plautino teso a destare meraviglia nello spettatore attraverso la descrizione di località lontane o di paesi da sogno, ma di un'ulteriore trovata attraverso la quale meglio ingannare e beffare il povero Dordalo, ormai conquistato dall'abile retorica di Sagaristione e dai modi raffinati della *virgo* e divenuto quindi, fatalmente, vittima designata.

Ogni volta che nella *palliata* di Plauto si incontrano riferimenti a viaggi (e questo, come vedremo, accade molto più spesso di quanto si pensi) è del tutto o quasi del tutto assente l'intento unicamente descrittivo o, meglio, lo scopo esclusivo del poeta di intervenire soltanto con un diversivo sull'attenzione dello spettatore o con l'intento di trasportarlo d'un tratto altrove, in un mondo diverso o in una situazione improvvisamente estranea alla vicenda sino ad allora narrata. Vogliamo cioè rimarcare che il viaggio — a meno che non si tratti soltanto di un accenno, il che capita del resto abbastanza spesso¹⁷ — non interviene mai come elemento estraneo o come variante al racconto ed alla trama, ma si inserisce in un disegno ordinato ed organico e secondo uno schema che, in quel preciso momento, prevede proprio quel determinato elemento.

Le funzioni primarie del viaggio in Plauto — oltre, naturalmente, quella del *topos* letterario — consistono nell'allontanare un personaggio dalla scena teatrale, o nel farlo improvvisamente ritornare a seconda dell'esigenza scenica, della necessità di movimentare una situazione divenuta troppo statica o, al contrario, di ridare ordine ad eventi che, senza un accadimento improvviso, rischierebbero di divenire troppo caotici oppure di impedire la soluzione finale della trama.

È ovvio che una corretta strutturazione narratologica richiede che un personaggio, per poter ritornare, si sia precedentemente allontanato e che questo sia stato portato a conoscenza dello spettatore: e quando ciò sia noto, il personaggio potrà:

- ritornare «tout court» nel luogo in cui si svolge l'azione senza ulteriori complicazioni e senza interferire nel corretto proseguimento della trama¹⁸;
- ritornare ricco, da povero che era partito (è il caso di Epignomo e Panfilippo nello *Stichus*) o dopo aver splendidamente condotto i suoi affari (come ad esempio succede a Carino nel *Mercator*: ma questo non interferirà affatto sulla trama e sull'azione);

- ritornare improvvisamente per sorprendere le malefatte dell'*adulescens amans* (e questo è il caso, ad esempio, del *senex* Teopropide nella *Mostellaria*);
- ritornare per sorprendere in flagrante adulterio la propria donna (questo accade, tra le commedie di Plauto, soltanto nell'*Amphitruo*);
- ritornare con il denaro necessario per riscattare la fanciulla amata (questo accade a Crisalo che, nelle *Bacchides*, ritorna da Efeso con 1200 filippi d'oro che destinerà all'*adulescens* Mnesiloco invece che al *senex* Nicobulo che ne è il legittimo proprietario);
- ritornare, infine, quasi a sciogliere l'azione: ma è un caso, questo, che mi sembra del tutto secondario e collegato piuttosto al mutamento di *status* conseguente all'arricchimento (ad esempio, ancora nello *Stichus*).

2.1. Nell'elencare le tipologie attraverso le quali si possono classificare i vari riferimenti alle tematiche del viaggio nella *palliata* di Plauto, partiremo da quelle che presentano semplici accenni per concludere con altre che invece risultano più complesse sia sotto l'aspetto narrativo, sia sotto quello scenico e drammatico.

In tutte le commedie di Plauto (e, forse, in tutto il teatro d'ogni tempo) non possono mancare accenni a personaggi che vanno (o giungono da) lontano, che partono, che arrivano: non potendo e non volendo includerli fra i *loci* relativi ai viaggi nella *palliata*¹⁹, non ne terremo conto in questa sede, anche per non infoltire eccessivamente ed inutilmente le ricorrenze e le citazioni da Plauto.

Iniziamo con quella che ci è parsa la tipologia più semplice, ove il viaggio è visto — sia riguardo all'antefatto della commedia, sia nel prosieguo di essa — come mero pretesto, pura finzione scenica, giuoco letterario o espediente metateatrale.

Il caso più interessante ci sembra quello presente nel prologo

della *Casina*: nel dare notizia dell'antefatto, si racconta come un servo del *senex* Lisidamo abbia raccolto e consegnato alla moglie del padrone una neonata che era appena stata esposta: proprio di lei, Casina, sedici anni dopo si incapricciano sia Lisidamo che il suo giovane figlio e nasce così una sorta di rivalità amorosa fra i due (non diversamente che nel *Mercator* e, in parte, nell'*Asinaria*); il figlio naturalmente verrà spalleggiato da sua madre:

Egli però s'accorge che suo figlio
n'è innamorato, e ostacola i suoi piani:
perciò spedisce all'estero il ragazzo.
La madre scopre tutto, ed a suo figlio,
sapendo, porge aiuto [...] ²⁰

Quindi il poeta, strizzando l'occhio, si rivolge direttamente ai suoi spettatori e, come per un cenno d'intesa, spiega loro:

Nella commedia voi non lo vedrete:
Plauto non vuole che in città ritorni;
distrusse il ponte che può qui condurlo! ²¹

È un divergente «escamotage» per allontanare dal giuoco scenico quello che virtualmente potrebbe diventare il protagonista della commedia, l'*adulescens* che, nella maggior parte dei casi, lo è veramente: ma, forse, un confronto erotico troppo aperto e palese tra padre e figlio avrebbe posto in grave imbarazzo e Plauto, e il suo pubblico di non troppo larghe vedute: di qui la ragione dell'intervento del poeta *ad excludendum adulescentem*.

Spesso la frase «è all'estero», *it peregre*, risolve le più imbarazzanti situazioni, libera la scena da un personaggio non necessario, talora ingombrante.

Non molto diverso (come funzione drammatica, non tematica) il caso del monologo del dio Ausilio nella *Cistellaria* ²²: egli racconta come Demifone, giunto a Sicione durante le feste in onore di Dioniso, ebbro, a notte fonda, abusò di Fanostrata che, rimasta incinta, farà esporre la neonata. Il ragazzo però, conscio della

sua mala azione, *in Lemnum aufugit / ubi habitabat*²³, «fuggì a Lemno / ove rimase ad abitare». Esigenze sceniche vogliono però, in questo caso, che dopo tanti anni e dopo la morte della moglie che nel frattempo aveva sposato a Lemno, Demifone torni a Sicione ove sposerà in seconde nozze proprio Fanostrata e, saputo che era stato reso padre da lei e che la bimba era stata esposta, farà cercare sua figlia e la ritroverà.

La fuga di Demifone ancora *adulescens* ed il suo ritorno da *senex*²⁴ rispondono a ben precise esigenze sceniche e narrative, ma costituiscono in realtà un pretesto del tutto esteriore al racconto ed alla trama: si può dire infatti che la partenza — il viaggio — ed il conseguente ritorno si incasellano perfettamente nel mosaico narrativo, ma non ne sono parte essenziale, nel senso che Plauto avrebbe potuto tranquillamente far sparire per tutti quegli anni (oppure farlo abitare in un'altra parte della stessa città) Demifone senza che tale particolare potesse far modificare in nulla la vicenda narrata: perciò, anche in questo caso, viaggio e ritorno del personaggio altro non saranno se non un mero pretesto, una sorta di «arricchimento» della trama²⁵.

Cade incidentalmente — e perciò ad esso è dedicato soltanto un brevissimo accenno — anche il viaggio all'estero di Stratippocle nell'*Epidicus*²⁶, giusto un pretesto che gli permette di conquistare come preda di guerra una prigioniera che si rivelerà poi essere sua sorella. Null'altro giustifica questa partenza del giovane se non la necessità scenica e del racconto, per cui il *servus callidus* Epidico potrà risolvere l'imbroglio da lui stesso creato (aveva comprato a nome del *senex* Perifane la donna di cui Stratippocle era innamorato e non quella che il vecchio pensava fosse una sua figlia da tempo perduta) solo attraverso questo indovinato e certo non casuale intervento dell'*adulescens*. Si noti fra l'altro che noi veniamo a conoscenza di questo viaggio all'estero (forse *belli causa?*) di Stratippocle unicamente attraverso una breve battuta di Epidico il quale, salutandolo, dice:

Lo schiavo Epidico porge il benvenuto al padrone Stratippocle che dall'esterno torna...²⁷

Di natura più scherzosa e simile a quella su accennata della *Casina* è ancora la frase di Messenione nei *Menaechmi*: il servo, giunto ad Epidamno insieme al suo padrone Sosicle (= Menecmo II) alla ricerca del di lui fratello pronuncia una battuta tipicamente plautina, bizzarra, ma allo stesso tempo efficace: stanco del lungo peregrinare alla ricerca di una persona che non si riesce mai a trovare, sbotta ad un tratto:

[...] Perché non ritorniamo a casa?

O dobbiam far la relazion del viaggio?²⁸

con ciò riferendosi, forse, ad una sua precedente battuta con la quale lamentava il lungo vagare per tutte le regioni marittime del Mediterraneo.

Infine, per concludere con questa prima tipologia esemplificativa, possiamo ricordare una parte del lungo prologo del *Poenulus*²⁹, recitata dall'omonimo *Prologus* che, nel riassumere l'antefatto, trasporta improvvisamente l'azione da Cartagine a Calidone, da Cartagine a Megara, Anattorio e Calidone e, attraverso il lungo resoconto dei viaggi del *senex* Annone, in lungo e in largo per tutto il Mediterraneo. È il giovane Agorastocle a venire trasportato da Cartagine a Calidone, mentre invece le due figlie del vecchio, che erano state rapite ancora bambine, vengono fatte muovere tra Cartagine, luogo del rapimento, Megara, Anattorio e Calidone. Naturalmente è solo quest'ultima la città nella quale si sviluppa la finzione scenica della commedia e si muove tutta l'azione.

Quanto abbiamo fin qui raccontato costituisce soltanto l'avventuroso antefatto del *Penulus* del quale si deve necessariamente informare il pubblico (e il lettore): agli «ideali» viaggi³⁰ dei vari Agorastocle, Annone e delle sue figlie Adelfasia ed Anterastile è legata tutta la conseguente vicenda scenica che si concluderà — c'era da dubitarne? — con l'incontro fra Agorastocle e Adelfasia,

il riconoscimento delle figlie perdute da parte di Annone ed il conseguente matrimonio finale.

Anche in quest'ultimo caso ci preme rilevare come la pur elaborata vicenda narrativa del *Poenulus* che riguarda i viaggi dei vari personaggi della commedia non entra mai nel vivo della trama e tanto meno del tessuto drammatico e scenico, ma costituisce unicamente un supporto esterno, seppure si dimostri poi un importante punto di partenza e di riferimento per lo spettatore, affinché esso possa riuscire ad orientarsi rispetto all'azione che si sviluppa sul palcoscenico e che — lo si sa bene — non può prevedere due livelli contemporanei di informazione.

2.2. Situazioni sostanzialmente analoghe a quelle sinora descritte compaiono anche in tutti quei luoghi della *palliata* plautina nei quali la menzione del viaggio compiuto da uno o più personaggi è data per inciso, come semplice informazione per gli spettatori, quale che sia poi la sua funzione strutturale in seno alla commedia.

È il caso, per esempio, della *Mostellaria*³¹, nel famosissimo alterco³² fra Grumione e Tranione, i due servi del *senex* Teopropide, il primo fedele al vecchio padrone, il secondo all'*adulescens amans* Filolachete. È la situazione classica, spesso presente nella *palliata* plautina e forse altrettanto nel modello greco, secondo la quale il viaggio per affari del vecchio padre, all'estero, permette al figlio di darsi alla bella vita e di sciacquare il patrimonio di famiglia (*rem familiarem*) mentre, di contro, il suo ritorno interrompe bruscamente i bagordi del giovanotto — e, quindi, anche i suoi amori — e lo fa tornare bruscamente alla realtà.

Nella *Mostellaria*, dunque, Grumione rinfaccia a Tranione, già in apertura della prima scena, il suo appoggio incondizionato a Filolachete:

Questo, partendo all'estero, ti chiese
il tuo vecchio padrone?³³

Il servo fedele rimprovera la tolleranza riservata nei confronti del padroncino, tolleranza che gli permette di darsi agli amori, ai banchetti ed allo sperpero.

Su questa stessa linea, sempre in questa commedia, più e più volte si fa menzione, e sempre per inciso, del viaggio e del soggiorno all'estero del vecchio padrone: dapprima quando l'usuraio che aveva prestato il denaro a Filolachete per il riscatto della sua amica si avvicina a Tranione per chiederlo indietro³⁴; poi quando il *senex*, ritornato in città ma ancora all'oscuro di quanto è stato tramato alle sue spalle, incontra due schiavetti di Callidamate, amico e compagno di bagordi di suo figlio, mentre commentano la vita scioperata alla quale si è abbandonato il giovane³⁵; quindi, infine, all'atto dello scioglimento dell'intrigo quando lo stesso Callidamate, ancora ottenebrato dai fumi del vino, vedendosi davanti all'improvviso Teopropide, esclama:

Dopo che, con il sonno, ho smaltito quel po' po' di cibo
mi racconta Filolachete che suo padre è tornato dall'estero
e mi rivela come il servo l'ha ben ben gabbato³⁶.

[.....]

Oh salve, Teopropide! sono davvero contento che dall'estero
ritorni sano e salvo!³⁷

Si può notare come quest'ultimo accenno ai viaggi nella *Mo-stellaria* sia stato finemente e sapientemente costruito da Plauto su due livelli espressivi e narrativi, il primo (vv. 1122-24) ad esclusiva informazione dello spettatore (può essere considerato un «tra sé») e per fargli sapere che Callidamate si è appena destato dallo stordimento della sbornia, il secondo inserendosi direttamente nel dialogo scenico con il suo antagonista³⁸.

Su un'altra notizia — data brevissimamente ed incidentalmente nell'*argumentum* che, come noto, non è attribuibile a Plauto — si baserà gran parte dello sviluppo del tema dei viaggi ampiamente trattato nel *Persa*³⁹: non fa conto, tuttavia, di sviluppare tali accenni prima di tutto perché non plautini, quindi perché essi risultano tanto sintetici quanto banali⁴⁰.

Altre volte però, come ad esempio nello *Pseudolus*, l'accento al viaggio, seppure fugace, offre un'informazione importante per il prosieguo dell'azione. Pseudolo, lo schiavo scaltro, vero motore della scena, intercetta Arpace, schiavo del soldato che lo ha incaricato di recarsi ad Atene (là si svolge la commedia) per farsi consegnare, esibendo un contrassegno, la *meretrix* Fenicia. Di essa è però innamorato Calidoro il cui servo Pseudolo, approfittando dell'occasione, inganna Arpace facendosi credere il tesoriere del lenone Ballione, padrone della fanciulla. Arpace, vedendosi riconosciuto, esclama:

[...] Ma come riconoscere mi puoi
se mai prima d'ora ero stato ad Atene
né di persona mai ti vidi?⁴¹

Così più avanti, quando Pseudolo-Arpace si è già fatta consegnare la fanciulla ed il vero Arpace giunge da Ballione a richiederla, questi non lo riconosce e, deridendolo, lo apostrofa in questo modo:

BA. Ed in che giorno
sei giunto da Sicione? AR. Al pomeriggio
di ieri! BA. Ma che svelto! SI. È assai
veloce!⁴²

Questa tuttavia è l'irrisione finale del beffato che però ben presto si accorgerà, a suo totale danno, di dover pagare soltanto lui tutto lo scotto.

Un'altra notizia data per inciso su un viaggio riguarda il prologo della *Rudens*, recitato dalla stella Arturo: in un passo che ricostruisce parte dell'antefatto⁴³ si racconta come il *senex* Démone abiti a Cirene e vi sia giunto esule da Atene, città nella quale era stata rapita sua figlia e portata appunto laggiù:

[...] e qui che abita Démone,
[.....]
buon vecchio che da Atene esule venne.
[.....]
Ancor giovane perse una figliola
che un uomo poi comprò dal rapitore
e a Cirene il lenone la condusse⁴⁴.

Il viaggio e l'avventura, non assenti dalla *Rudens*⁴⁵, si basano inizialmente su queste succinte allusioni che offrono, tra l'altro, allo spettatore una prima informazione ed un orientamento circa i personaggi che compariranno sulla scena.

Anche nel *Trinummus* un'improvvisa partenza ed un altrettanto inaspettato ritorno⁴⁶ da un viaggio costituiscono i punti di riferimento — iniziale e finale — dell'intera trama anche se con essa non interferiscono se non in misura marginale ma, al massimo, offrono lo spunto per una diversione che lascia aperta la possibilità per soluzioni diverse dell'intrigo.

Il vecchio Carmide, costretto ad emigrare in cerca di fortuna a causa della scioperataggine di suo figlio, consegna la sua unica figlia ed i pochi averi che gli sono rimasti all'amico Callicle il quale cercherà di conservare in tutti i modi quel che resta del patrimonio e, nel contempo, di sistemare la fanciulla senza intaccare il piccolo gruzzolo che sa essere stato nascosto nella casa dell'amico lontano. Soprattutto il suo ritorno, però, ed il suo mutato *status* economico, risolveranno la situazione in questa commedia tanto densa di colpi di scena quanto aliena dal vero spirito che anima tutte le altre «pièces» plautine. In tutto il *Trinummus* — lo si vedrà più oltre — il tema del viaggio sarà trattato ampiamente e con diverso intendimento, mentre invece i due luoghi ora ricordati costituiscono due semplici accenni (anche se sapientemente collocati all'inizio e fine dell'opera) che tendono esclusivamente a fissare e a rimarcare una situazione, non a descriverla e a svilupparla.

Un doppio viaggio ed un duplice ritorno fungono da abile pretesto nel *Truculentus*, ove la cortigiana Fronesia intriga (o tenta di intrigare) l'*adulescens* Dinarco ed il soldato Stratofane (*nomen omen*): proprio in ragione della loro assenza ella vorrà far credere — soprattutto al soldato, ché Dinarco sembra non cascarci — di aver partorito un bimbo il quale, invece, è un trovatello.

È quasi a ribadire il concetto della fattibilità dell'inganno, mi sembra, che viene poi ripetuto per ben quattro volte nel corso

della commedia (ma sempre per inciso e quasi a rimarcarlo sempre più nettamente) lo stesso dato della assenza e poi del fresco ritorno dei due amanti e contendenti nell'amore di Fronesia: dapprima è Dinarco che, nel monologo iniziale in cui stigmatizza la propensione delle donne a depredare i loro amanti, offre la doppia informazione del suo recente ritorno e del contemporaneo soggiorno all'estero di Stratofane⁴⁷; quindi è Astafia, servetta di Fronesia, a dare per due volte nel corso della stessa scena e con motivazioni e tono diversi, il benvenuto a Dinarco⁴⁸; poi è ancora Fronesia che, accogliendo nella sua casa Dinarco, s'informa del suo viaggio⁴⁹ e, infine, il soldato Stratofane, entrando per la prima volta in scena, afferma di tornare proprio allora ad Atene dopo ben dieci mesi di assenza (e quindi giustificando in qualche modo, il poveretto, una possibilità di coinvolgimento circa la paternità del bimbo che Fronesia, «colei che sa pensare», vuole attribuirgli)⁵⁰.

In questi quattro luoghi del *Truculentus*⁵¹ il riferimento al viaggio (che pure deve intendersi avvenuto, almeno nella finzione teatrale, proprio perché deve giustificare l'intero periodo della gestazione di Fronesia) appare, in misura maggiore che altrove, particolarmente distaccato dalla trama e dal contesto e si rivela come elemento fittizio collegato al resto del racconto soltanto — mi si passi l'espressione — per linee esterne.

Ci si può chiedere perché ciò avvenga, sia qui che in tutti gli altri casi esaminati in questo paragrafo: e la motivazione, a nostro avviso, va ricercata nel genere dell'arte plautina, sempre alla ricerca della *variatio* e dell'alternanza della scena *stataria* con quella *motoria*⁵², della ricerca di un movimento scenico che eviti al suo spettatore non dico un attimo di pausa, ma almeno troppi momenti di rilassamento o, peggio, di noia.

Così quando l'estro del Nostro o l'apporto dell'originale o la capacità di burattinaio che Plauto possiede in sommo grado non sono più sufficienti o non possono intervenire, ecco che il poeta comico si limita (si fa per dire) a far partire, tornare, scomparire

e ricomparire il suo personaggio facendolo viaggiare, talvolta, anche con motivazioni che si possono tranquillamente definire fragili.

2.3. Un momento tipico che la *palliata* mutua della tragedia è quello del saluto alla patria che l'esule esprime all'atto di ritornare nella sua terra: ad esso si aggiunge quasi sempre il sollievo per lo scampato pericolo durante il viaggio per mare, espresso con le più varie sfumature e tonalità.

Si può iniziare con la punta di malizia con la quale il servo Crisalo, nelle *Bacchides*, saluta non tanto la patria quanto il tempio di Apollo al quale, non appena arrivato, deve chiedere la grazia di non incontrare il *senex* Nicobulo, destinatario del denaro che egli porta con sé, prima del giovane Pistoclero che lo userà per riscattare la sua amica:

Del mio padron la patria io saluto:
non la vedevo da due anni, quando
per Efeso salpai. Tempio di Apollo,
anche te, accanto a casa, io saluto,
e ti vénero, e chiedo di non farmi
incontrare Nicobulo, quel vecchio,
prima che abbia Pistoclero trovato⁵³.

Il saluto alla patria è indissolubilmente collegato con quello al dio, il saluto al dio con la grazia che il *servus callidus* chiede non appena ritornato in patria, quella cioè di poter condurre a buon termine i suoi inganni.

Un altro mero *tópos* è quello che si legge nei *Menaechmi*: Sosicle (= Menecmo II), giunto da Siracusa ad Epidamno insieme al servo Messenione, al momento di sbarcare sbotta in questa fiera rampogna contro i viaggi:

MEN. Messenione, a viaggiar non c'è piacere
per me nessun, se non quando dall'alto
si vede terra. MES. Ancor più grande, io credo,
se questa terra è la tua cara patria.
Ma perché, allora, siamo ad Epidamno?
Per girar tutte le isole del mare?⁵⁴

Il saluto alla terra assume qui la forma — quasi un *hysteron-proteron* — di una *optata spes* giacché i due personaggi, viene da pensare, tornano qui con la mente e la speranza al momento in cui il viaggio si dovrà definitivamente concludere. E se almeno Sosicle riesce a sobbarcarsene la fatica nella speranza di ritrovare il fratello perduto, Messenione invece non avrà veramente pace se non quando sarà definitivamente sbarcato in patria. Al di là del *tópos* letterario mi sembra che tale atteggiamento possa ricalcare l'ancor minima familiarità dei romani — malgrado le vicende e le vittorie anche marittime delle due prime guerre puniche — con l'elemento marino.

Non rifiuto, ma addirittura ripugnanza esprime nella Mostellaria il *senex* Teopropide per il viaggio appena compiuto, con le seguenti parole:

Ti ringrazio, o Nettuno, per avermi
fatto giungere a casa sano e salvo!
Ma se, d'ora in avanti, avrai saputo
che ho messo un piede in mare, ti concedo
che mi faccia pagar ciò che ora sfuggo.
I nostri conti ormai li abbiamo fatti:
mi dovevo fidar, mi son fidato!⁵⁵

Più che un saluto alla patria ed un ringraziamento al dio del mare per lo scampato pericolo, qui viene espressa con forza la profonda ripulsa e la conseguente promessa di non affidarsi mai più all'infido elemento acquatico⁵⁶.

Un tono un poco ampolloso e retorico assume nello *Stichus*⁵⁷ il ringraziamento di Epignomo agli dèi quando egli ritorna ad Atene non solo sano e salvo, ma anche carico di ricchezze: il suo discorso perciò risulta enfatico e fors'anche un poco tronfio; nel ringraziamento infatti egli coinvolge non solo il solito Nettuno, ma anche le tempeste, né dimentica Mercurio, sotto i cui buoni auspici... *quadruplicavit rem meam*⁵⁸, «mi ha fatto quadruplicare il capitale». C'è, questa volta, anche una sorta di orgoglio da parte di chi, andato all'estero povero, è riuscito là a realizzare le pro-

prie aspirazioni, mentre nel contempo il *tópos* letterario del saluto alla patria ed agli dèi protettori passa del tutto in seconda linea. Ben diverso, invece, da un altro breve passo parallelo dello stesso *Stichus*⁵⁹ ove Sagarino, schiavo di Panfilippo (che poi è fratello di quell'Epignomo citato sopra) saluta con una bella espressione, che trascende quello che, in genere, è l'*animus* ed il carattere del servo plautino, la sua patria Atene.

Felice, te saluto, Atene, patria
del mio padrone, e della Grecia cuna⁶⁰.

Ma anche questa volta il saluto del servo non costituisce una pura effusione lirica, perché subito dopo egli menziona... i piaceri che si attende dall'amica Stefania e da una lauta cena.

Ci piace chiudere l'esemplificazione di questa tipologia legata al viaggio con un passo tratto dal *Trinummus*⁶¹ nel quale il vecchio Carmide, al ritorno dal suo forzato viaggio con il quale si proponeva di salvare il patrimonio di famiglia, innalza un solenne *canticum* di ringraziamento (reso ancor più prezioso dal metro prescelto, di sicuro non fra i più usati nei *cantica* plautini, il tetrametro anapestico) agli dèi tutti del mare: in questi versi si può rilevare un'accurata scelta lessicale paratragica ma, allo stesso tempo, non assolutamente parodistica. Ne riportiamo un breve stralcio:

Al signor del salato elemento, di Giove potente fratello e Nereo, a
[Nettuno
lieto io levo lodi, grato le grazie innalzo, e ai salsi flutti:
essi, di me padroni, e pur potendo — a me, ai miei averi —
fare ogni male, pur scampato mi hanno, reduce in patria [...]⁶².

E prosegue, questa parte lirica (si estende tra i vv. 820 e 840), con le lodi del dio Nettuno al quale viene attribuita la facoltà di salvare gli umili e di umiliare i potenti e di esser benevolo con chi cerca fortuna: se infatti proprio lui non fosse intervenuto mandando bonaccia quando venti, mare e cielo cospiravano per far

nafragare la nave, spezzare l'albero e lacerare le vele, rompere le antenne... egli non avrebbe potuto scampare. A questi ricordi della furia degli elementi anche il buon Carmide-Plauto dismette il suo tono paratragico (e paraepico) e conclude, non diversamente da tanti altri personaggi a lui affini, con un gagliardo sberleffo:

Ma ora basta, lontano, o mare, da me! Starò queto, ho abbastanza da parte, con fatica ottenuto, ricchezza per dare a mio figlio⁶³.

È una repentina caduta di tono, ma forse assai opportuna: lunghi brani paratragici o paraeroici non dovevano essere molto graditi allo spettatore medio di Plauto, così come anche oggi non paiono esserlo neppure al lettore moderno.

2.4. Un altro gruppo, in verità non molto numeroso, di luoghi vede, come pretesto del viaggio, la guerra: il primo caso è costituito da alcuni passi dell'*Amphitruo*⁶⁴ ove l'intera vicenda degli amori tra Giove ed Alcmena si giustifica proprio con la lontananza di Anfitrione, re dei Tebani, partito per portare guerra ai Teleboi⁶⁵. La situazione viene evocata a più riprese e con effetti scenici di volta in volta diversi, ora puramente descrittivi ed informativi, ora invece più specificamente comici.

Si può affermare comunque che su tutta la *palliata* incombe la presenza/assenza di Anfitrione/Giove (o viceversa) e che tutta la vicenda, con le diverse circostanze che via via si snodano e si intrecciano, si rivela prima di tutto imprescindibilmente collegata alla occasione scatenante (la partenza del re per la guerra) e, quindi, alla presenza alternativa sulla scena della *uxor* o del divino *moechus*.

Iniziamo con il primo accenno presente nella commedia: già nel prologo Mercurio, ad esclusiva informazione del pubblico, racconta come Anfitrione

prima ancor di partire per la guerra
sua moglie Alcmena pregna avea lasciata⁶⁶.

poi Giove — così si esprime, non senza una vena sottile di malizioso umorismo, l'anonimo autore del primo *argumentum* — la *cepit usurariam*, vale a dire «la continuò... ad usare».

Il racconto di Mercurio nel prologo⁶⁷ si articola su un duplice livello narrativo ed è teso ad indirizzare lo spettatore/lettore verso un doppio schema interpretativo: da una parte, infatti, esprime un malcelato orgoglio per le «imprese» erotiche del genitore ma anche, insieme, una maligna vena di umorismo divertito per le sue frequenti caldane; dall'altra invece si può cogliere un moto quasi spontaneo — starei per dire naturale — di ironia e quasi di condiscendenza verso il povero Anfitrione al quale è toccata la disavventura di avere una moglie che ha destato l'interesse nientemeno che di Giove...

Più movimentato il secondo accenno al viaggio-guerra⁶⁸: durante l'incontro iniziale tra Mercurio e Sosia quest'ultimo, vendendosi di fronte il suo doppio, perde inizialmente la bussola anche se subito dopo, quasi a ricordare anche a se stesso chi è, da dove viene e cosa ha fatto, pare rinfrancarsi al suo stesso racconto di quegli avvenimenti ai quali ha (e sa di avere) partecipato: sciorina quindi un'agile, veloce ed ordinata descrizione di quel che è accaduto durante la spedizione militare guidata dal suo padrone, con ciò stesso credendo di poter contrastare e rintuzzare il suo avversario. Il racconto di Sosia si snoda in maniera continua, senza interruzioni, e prende avvio dalla parte finale della vicenda per ripercorrere tutte le tappe della spedizione, dall'arrivo nel paese dei Teleboi alle trattative per evitare la guerra e poi sino alla battaglia, alla vittoria sui Teleboi, alle ambascerie inviate per impetrare la pace ai Tebani.

Il linguaggio e la terminologia messi in bocca a Sosia sono volutamente altisonanti ed hanno un'evidente intonazione parodica, soprattutto là dove la solenne risonanza di un lessico eroico ed evocativo contrasta troppo fortemente e volutamente con la frivola e ludicra occasione teatrale, con il luogo ove avviene la rievocazione. Ancora una volta l'elemento avventuroso (viaggio

e guerra) mal si adatta alla struttura narrativa e drammatica della *palliata* di Plauto, e rivela di essere unicamente teso al raggiungimento di una *vis comica* che è sempre l'obiettivo finale del Sarsinate.

L'ultima menzione della guerra si trova, nell'*Amphitruo*, allorché Sosia, per mettere alla prova la reale identità di Mercurio-Sosia, lo interroga circa quanto avvenuto nel corso della spedizione militare e, in particolare, al culmine della battaglia quando il servo cercava scampo dai pericoli nascondendosi nella tenda ed attingendo abbondantemente, per prendere coraggio, ad un orciolo di vino⁶⁹. Egli però non sa che il suo doppio è un dio e come tale tutto conosce e tutto vede, e deve perciò cedere di fronte all'evidenza ed alla (falsa) veridicità del suo più forte e scaltro avversario. Anche in questo caso, crediamo, l'evocazione sulla scena della battaglia per bocca di Mercurio rivela finalità che trascendono la descrizione ed il racconto in sé per innestare, invece, una più acuta ricerca della vena comica che confluisce in quella tipologia che F. Della Corte ha definito dei «simillimi»⁷⁰: si tratta del solito giuoco artificioso attraverso il cui ricorso Plauto non si lascia sfuggire l'occasione di strizzare l'occhio al suo spettatore, stringendo con lui una sorta di tacita intesa. Mercurio infatti, sul finir del prologo, riferendosi alla assoluta identità fisica tra lui stesso e Sosia e tra Giove e Anfitrione, avverte tuttavia che le due divinità saranno riconoscibili attraverso alcuni segni distintivi (due alucce sul petaso l'uno, una treccia d'oro l'altro) e poi, rivolto agli spettatori conclude così:

Segni che solo voi veder potrete
ma nessun altro della sua famiglia⁷¹.

È ovvio che a questo punto il giuoco dei «simillimi» la «commedia degli errori», perde per gli spettatori gran parte del suo mistero e del suo fascino: essi però potranno in questo modo seguire più agevolmente la trama, poiché sono messi in grado di riconoscere i «simillimi». Si innesta comunque in questo momento

— svelate le confondibili identità e le possibilità di scambio di persona — un più sottile giuoco comico che consiste nel mettere a confronto non più due persone esteriormente uguali tra loro, bensì due capacità dialettiche, due caratteri, due personalità diverse, una delle quali dovrà necessariamente soccombere all'altra. Sparisce dunque l'ambiguità collegata al possibile scambio di persona (paradossalmente soltanto Sosia, nella finzione teatrale, non sa più chi esso sia) e trionfano il fascino e la capacità persuasiva della parola.

Mi sembra a questo punto addirittura inutile aggiungere che, ancora una volta, la funzione riservata al viaggio, al mutar di luogo lungi dall'immobile fissità della scena del teatro antico, riveste un ruolo assolutamente marginale e viene interamente assorbito nell'ambito dell'azione scenica generale.

Un'altra *palliat*a nella quale la motivazione del viaggio si nasconde dietro una spedizione militare — anche se combattuta solamente come iperbolica finzione — è il *Miles gloriosus*, che ha reso celebre la figura del soldato vanaglorioso, tronfio e fanfarone. Già nella prima scena della «pièce» il parassita Artotrogo, pur di procacciarsi un invito a pranzo, esalta le imprese guerresche del soldato Pìrgopolinice con un'adulazione talmente smaccata ed enfaticamente esagerata da risultare credibile soltanto a colui al quale viene indirizzata. Ma questi, invece, accetta con assoluta impasibilità, come cosa dovuta, anche l'assurda sfilza di incredibili imprese, il numero roboante di morti ammazzati, lo svolgersi di imprese belliche in località ora reali, ora inventate lì lì sul momento dall'estro dell'adulatore (e del poeta).

ART. Gli uomini che uccidesti in un sol giorno
centocinquanta furono in Cilicia,
cento nella region di Ladroscizia,
trenta in Sardegna e in Macedonia il doppio⁷².

e poi ancora, in una *climax* di esagerata iperbole,

ART. E in Cappadocia, se non si guastava
l'arma, tu ne uccidevi cinquecento!⁷³

Non sembra si possa evincere un criterio logico nell'enumerazione delle località che sarebbero state il teatro delle avventure belliche di Pirgopolinice: lo strafalcione del v. 43, *Scytholatronia*, costituisce soltanto una furfantasca deformazione plautina e non una concessione all'esotico⁷⁴.

In nessuno dei casi ora enumerati, nei quali la menzione del viaggio è inserita nel quadro di un'evocazione di guerra, tale tema rivela una funzione importante nell'economia della *palliata*: esso si può, al massimo, definire come uno dei tanti elementi che contribuiscono ad arricchire e a variare la scena. Il motivo del viaggio connesso ad una spedizione di guerra costituisce quindi una tipologia piuttosto limitata nelle commedie plautine e, insieme, scarsamente motivata sia sotto l'aspetto strutturale (e di connessione logico-narrativa), sia sotto quello artistico: esso viene collocato o nell'antefatto, oppure accennato — come nel caso del *Miles gloriosus* — per ottenere un mero effetto comico, ma non riveste, tutto sommato, un effettivo ruolo drammatico né narratologico.

3.1. Strutturalmente più importante, scenicamente più movimentato e basato su motivazioni che determinano (o possono determinare) improvvisi capovolgimenti dell'azione drammatica appare quel motivo incentrato sul viaggio che si rivela in una sola commedia di Plauto, il *Mercator*: si tratta di una trovata degna dell'estro e dell'inventiva di Plauto, ed è capace di stravolgere le tematiche fondamentali sulle quali si basa l'intera trama delle commedie, sia quella greca che quella latina.

È noto che il «motore» dell'azione scenica è costituito, sia nella *vêa* che nella *palliata*, dall'amore dell'*adolescens amans* per il cui soddisfacimento e relativo felice esito si muovono i protagonisti (lo stesso *adolescens*, il *servus callidus* ed altri personaggi di contorno), contrastati dai loro naturali antagonisti, il *senex*, il *leno* e via dicendo. Questa basilare motivazione che sta a fondamento dell'intero intreccio trova, come accennavamo sopra, il suo totale capo-

volgimento nell'antefatto del *Mercator* ove l'*adulescens* Carino parte — l'informazione è data in apertura dalla «pièce»⁷⁵ — per dimenticare un amore e si getta a capofitto nella mercatura proprio per contrastarlo mentre poi, in chiusura⁷⁶, egli esprime nuovamente l'intenzione di un'ulteriore «fuga da amore» o «fuga per amore». La trama è abbastanza lineare (seppure, in un secondo momento, complicata — e non poteva esserlo — dall'intervento del vecchio padre che si innamora proprio della donna del figlio): il giovane Carino, invaghitosi di una ragazza, in séguito ai pesanti rimproveri del padre Demifone, decide di partire all'estero per dimenticare (= «fuga da amore»); una volta arrivato a Rodi, però, viene ospitato da un amico di suo padre che gli offre, come dono ospitale, la compagnia di una bellissima fanciulla, Pasicompsa, della quale egli si innamora perdutamente. Decide quindi di rientrare in patria anche perché ha già condotto a termine i suoi affari, e con guadagni insperati; eccolo dunque mentre sbarca dalla nave e ritorna a casa, ignaro del fatto che nel frattempo suo padre si è recato a bordo, ha visto la bellissima schiava e la vuole per sé. Quando dunque Carino gli dice di averla comprata perché diventi la cameriera di sua madre, Demifone si oppone e dice di essere stato incaricato da un amico di comprarla. Avviene a questo punto la gustosissima scena metateatrale dell'asta nella quale è coinvolto — almeno a livello di azione scenica — anche il pubblico. In breve Demifone, aggiudicatosi la ragazza, non potendola portare nella sua casa ove comanda purtroppo una *uxor morosa sed bene dotata*, «una moglie rompiscatole, ma con una ricca dote», la affida all'amico Lisimaco. Carino nel frattempo, disperato perché non riesce più a trovare la ragazza, minaccia di... partire per l'estero⁷⁷, spintovi anche questa volta da una delusione d'amore (= «fuga per amore»). Tutto l'intreccio si concluderà felicemente anche per l'intervento di Eutico — un altro *nomen omen* — e per quello della moglie di Lisimaco che, una volta tanto a torto, accusa il marito di tradimento con la bella Pasicompsa.

Dicevamo sopra che la commedia si basa sul duplice viaggio per amore, l'uno realmente accaduto (mi si passi il termine e, ovviamente, facendo salva la finzione teatrale), l'altro soltanto minacciato: quasi a voler ribadire con forza l'ineluttabilità dell'amore, la sua potenza, l'essere ad esso legate tutte le motivazioni dell'agire dell'uomo-teatrante. Ma in quest'ottica il male (presunto, = amore) ed il suo rimedio (viaggio all'estero = «fuga da amore») vengono alla fine a convergere nella stessa azione teatrale, e cioè la fuga all'estero (reale o solo minacciata). Così in apertura di commedia⁷⁸ Carino riepiloga la sua vita ed i suoi amori, come *amens amansque*, «pazzo d'amore», avesse tuttavia deciso *amorem missum facere me*, «di farla finita per sempre con l'amore», *iturum me mercatum*⁷⁹, «andando (all'estero) ad esercitare il commercio».

Ed il racconto prosegue con l'inizio del viaggio — *his sic confectis navem solvimus*, «finimmo tutti i preparativi e salpammo» — l'arrivo a Rodi — *Rhodum venimus*, «giungemmo a Rodi» — gli ottimi affari conclusi — *lucrum ingens facio*, «guadagnai una barcata di soldi» — e, infine, l'invito a cena da parte dell'ospite paterno, l'incontro con la fanciulla — *mulier, qua mulier alia nullast pulchrior*, «una ragazza, una ragazza che più bella non ne puoi trovare» — l'insorgere di questo nuovo amore e, quindi, il ritorno in patria — *quid verbis opus est? emi / atque advexi heri*⁸⁰, «basta così: l'ho comprata e ieri son ripartito» —.

Il racconto di Carino scorre fluido a rievocare un evento che copre l'antefatto della commedia e costituisce insieme una rapida quanto efficace premessa che riserva interessanti sviluppi dell'azione, basata ancora una volta sull'ineluttabile forza dell'amore. Infatti nel terzo atto⁸¹, dopo che per mezzo della suggestiva «asta» Demifone si è aggiudicata la donna (o, se si vuole, ha finto di aggiudicarla all'amico Lisimaco), il ragazzo, al colmo della disperazione, medita l'esilio ed enumera a casaccio le città e le isole nelle quali vorrebbe fuggire:

Per Polluce, con quelle oblunghe mascelle, mi ha ben macellato!⁸²
 Non ce la faccio più, di fuggirmene all'estero ho deciso:
 questo è il problema, tuttavia: quale città è migliore?
 Megara, Eretria, Corinto, Calcide, Creta, Cipro,
 Sicione, Cnido, Zacinto, l'isola di Lesbo o la Beozia?⁸³

Al che l'amico Eutico, con gran buon senso, ribatte:

E che, se te ne vai, l'amore credi qui di lasciare?⁸⁴

ribadendo così un'altra volta la teoria secondo la quale all'amore non si può sfuggire neppure viaggiando in lungo e in largo per il mondo.

La *climax* si raggiunge però nel quinto atto, nella prima scena del quale compare lo stesso Carino che, ormai deciso a partire e già in tenuta da viaggio, dà l'addio alla casa paterna, alle sue comodità, ai Lari familiari: è una sorta di rovesciamento del *tópos* del personaggio che, ritornando dal viaggio, saluta la sua terra e gli dèi e costituisce — se non andiamo errati — un *hapax* in tutta la produzione plautina. E, nella scena seguente⁸⁵, ecco un lungo dialogo fra Eutico che tenta di dissuadere l'amico dal partire e Carino, deciso invece ad esulare e pronto ad affrontare il viaggio. Si apre a questo punto una scena che si può tranquillamente definire surreale e che vede Eutico intento a ribattere i folli propositi del compagno (egli sa, infatti, che Pasicompsa è ancora in città) e Carino che, finzione nella finzione, attua gli ultimi preparativi per la partenza, deciso a cercare la fanciulla

[...] ovunque sia finita, magari in capo al mondo.
 Nulla mi fermerà, né fiumi, né monti, né mare
 il caldo non temo, né il freddo; né grandine o vento:
 pioggia sopporterò, fatiche, sole e sete [...] ⁸⁶

Abbiamo definito «surreale» questa scena del *Mercator* perché in essa Plauto, con grande finezza e con un'invenzione unica in tutta la sua produzione poetica, mette a confronto i due personaggi collocandoli — anche nel dialogo — su due differenti piani:

Eutico è infatti lucidamente consapevole di quel che fa e dice, anche perché conosce la realtà della situazione (e cioè che Psicompsa non si è allontanata da Atene), mentre invece Carino si trova in preda ad una sorta di *raptus* onirico attraverso il quale trasporta se stesso (e gli spettatori) in un lungo viaggio senza realtà e senza confine, sale sul carro, prende le briglie in mano, vola — novello cocchio del sole — sino a Cipro, poi in Calcide, quindi a Zacinto... per poi ritrovarsi sveglio ad Atene — in un lampo è partito e ritornato — a chiedere informazioni sulla salute dei genitori, dell'amico Eutico, invitarlo a cena e stare con lui.

Abbiamo altresì definito «unica» in Plauto questa stessa scena proprio perché in essa il poeta trasporta il suo personaggio (insieme agli spettatori e a tutto l'apparato teatrale) fuori dal tempo e dallo spazio, in quella dimensione onirica che, insieme, trascende la realtà ed è capace di rispecchiarla e forza le normali leggi del tempo: infatti è in un battibaleno — il tempo, per Carino, di recitare le sue battute — che avviene il lungo viaggio tra il continente e le isole e che, altrettanto rapidamente, il nostro eroe trapassa dallo stato di sogno a quello di veglia.

Tutta la scena è costruita con grande perizia tecnica ed in essa affiorano motivi diversi, improvvise accelerazioni ed altrettanto rapide cadute della tensione drammatica, con qualche «pointe» che si potrebbe definire para-demenziale o almeno alogica soprattutto per quel che riguarda alcune battute pronunziate dal Carino-onirico⁸⁷. Nella *palliata* però, si sa, tutto deve concludersi per il meglio: perciò questo secondo viaggio di Carino, che in qualche modo corrisponde e fa da contrappunto alla sua prima «fuga da amore», si concluderà con un brusco, ma piacevole risveglio ad una realtà che trascende ed addirittura annulla il sogno.

Il tema del viaggio è qui dunque solidamente ancorato alla costruzione drammatica della commedia e ne costituisce una parte non secondaria, che si rivela fondamentale nella costruzione dell'intera vicenda.

3.2. Il *peregre, exulatum ire*, «l'andare all'estero, in esilio» (più o meno volontari essi siano) ha spesso, nell'opera di Plauto, una motivazione fondamentale nella ricerca di guadagno e di arricchimento, con o senza relativo mutamento dello *status* socio-economico: abbastanza spesso avviene che la ricerca di denaro sia collegata all'impellente bisogno della somma da destinarsi al riscatto della ragazza amata dall'*adulescens*. È, questo, il caso delle *Bacchides* ove Lido, pedagogo di Pistoclero, incontrando l'amico di quest'ultimo, lo loda con la seguente espressione:

[...] fu allevato dal padre proprio bene:
viaggia per mare, cura il patrimonio, la casa custodisce;
obbedisce e rispetta, com'è giusto, del padre i desideri⁸⁸.

Ma questo viaggiar per mare si rivelerà, in ultima istanza, finalizzato soltanto agli interessi del ragazzo che sono volti unicamente a far riscattare dal soldato, che in quel momento può vantarne il possesso, l'amata Bacchide II. L'intermediario del giovane Mnesiloco è il *servus callidus* Crisalo il quale, adottando un linguaggio di tipo militaresco, si propone di conquistare Troia (cioè di raggiungere il *senex* Nicobulo padre di Mnesiloco, dal quale pretenderà 200 filippi d'oro) attraverso l'inganno del fatidico cavallo. Ed il vecchio, fidando sul buon carattere sinora mostrato da suo figlio, sulla sua obbedienza e laboriosità, si rivela propenso a sborsare la cifra non senza però sbottare malamente (nel carattere dei *senes* plautini è incluso sempre almeno un pizzico di avarizia) affermando che sarebbe stato assai meglio se Mensiloco, invece di ritornare in patria, se ne fosse rimasto in viaggio a guadagnare denaro con la mercatura:

Era meglio se ad Efeso restava
— ma sano e salvo — che rientrare in patria⁸⁹.

Ancora collegato alla ricerca di denaro per il riscatto della fanciulla amata è il viaggio che l'*adulescens* Fedromo fa compiere al parassita Gorgoglione nel *Curculio*: per poter trovare il denaro

che serve a liberare Planesia, lo ha inviato in Caria alla ricerca di una somma che il parassita all'inizio non riuscirà a farsi prestare, anche se poi riuscirà nel suo intento con un altro espediente — quello dello scambio di persona — tipico della commedia plautina⁹⁰.

Ancora, nel *Persa* (che, come si vedrà più oltre, riserva al tema del viaggio una parte importante della trama) anche Sagaristione, amico e conservo di un insolito *servus amans*, Toxilo, inviato dal suo padrone ad Eretria per comprare buoi, preferisce «prestare» la somma a Toxilo perché egli possa riscattare la sua amante Lemnisenide⁹¹.

Ci si può chiedere perché mai il *dominus* invii Sagaristione proprio ad Eretria (tra l'altro non ci consta che là vi fosse un mercato particolarmente fiorente, né che fosse famosa per la qualità dei suoi buoi) e non, ad esempio, ad un romanissimo... «foro boario»: la spiegazione può trovarsi, crediamo, in due diversi motivi. Il primo implica una motivazione esclusivamente temporale, giacché il viaggio da Atene ad Eretria giustifica — di fronte al padrone — la prolungata assenza di Sagaristione da casa; il secondo presenta invece una ragione più sottile, che vede in questo «viaggio» (o accenno ad esso) uno spostamento della scena, una diversione, un motivo che accenni all'avventura.

Del tutto diversi, invece, seppure collegati *ex contrario* al motivo del guadagno, gli spunti relativi ai viaggi del *Trinummus*: il *senex* Filtone chiede a Lesbonico (in assenza del padre Carmide, partito all'estero) sua sorella come moglie per il proprio figlio Lisitele e dichiara di volerla anche se priva di dote. Lesbonico però, forse perché colpevole, per la sua scioperataggine e prodigalità, di aver dilapidato il patrimonio familiare e di aver costretto il padre Carmide ad esulare *quaestus causa*, offre come dote l'ultima proprietà rimastagli, un podere: a questo punto interviene il servo Stasimo che, per scongiurare questo estremo sacrificio, dichiara che quel campo è maledetto ed è capace di mandare in rovina i suoi proprietari:

Chiunque fosse il padrone di quel campo,
tutto male gli è andato, perché alcuni
all'estero emigrarono, altri morti,
altri ancor s'impiccarono [...] ⁹².

Quindi, ancora nello stesso atto e nella stessa scena della commedia, Stasimo vede la cattiva piega che prende la situazione e temendo che se il campo fosse stato accettato come dote lo avrebbe atteso la condizione di soldato di ventura in Asia o in Cilicia, si lascia andare così:

Se si vende [...] si tratta del mio collo!
Andrò in esilio, scudo, zaino ed elmo
dovrò portare e lui, dopo le nozze
andrà in malora, ma non si sa dove,
farà il soldato, in Asia od in Cilicia ⁹³.

In questo caso il viaggio che Stasimo paventa sarà la conseguenza di un mutamento *in peius* della situazione economica (e non, come molte altre volte, della ricerca di guadagno e di ricostituzione di un patrimonio perduto) per cui si deve cercare il proprio sostentamento fuggendo all'estero.

È quanto prospettato anche nel terzo atto di questa stessa commedia quando Lisitele, che aspira alle nozze con la sorella di Lesbonico, dichiara di aver capito quali sono le vere intenzioni del suo amico:

Fai così perché, appena fra noi vi sarà parentela,
e il tuo campo avrai dato, nulla a te resterà,
povero fuggirai dalla città, profugo lascerai
patria, famiglia, amici, affini, non appena
celebrate le nozze ⁹⁴.

Infine, per concludere con i passi relativi al tema dei viaggi nel *Trinummus*, ecco che, alla fine della commedia, troviamo l'immancabile episodio risolutore della trama che consiste, questa volta, nel ritorno del *pater familias* che in genere, in tutte le altre «pièces» plautine, segna invece uno smacco per l'*adulescens*: Carmide,

ritornato a casa, viene a sapere che il suo amico Callicle, al quale aveva affidato la custodia dei suoi beni, aveva acquistato la casa nella quale era nascosto il tesoro e pensando di essere stato ingannato, si sfoga così:

Io per mille pericoli, nei mar più lontani,
a rischio di perder la vita mi son trascinato
anche incontro ai pirati e, scampato, qui, misero
chi mi costrinse a partir, così vecchio, mi perde!⁹⁵

Il motivo del viaggio, nelle sue varie sfumature, risulta dunque importante, se non fondamentale, in questa *palliat*a che, aperta con la partenza di Carmide alla ricerca di fortuna e denaro, si sviluppa poi attraverso i temi del minacciato esilio di Lesbonico e di Stasimo per chiudersi in fine con il ritorno risolutore del *senex* Carmide (che, lo ribadiamo, è assolutamente anomalo nelle trame del Sarsinate) il quale giunge in patria ricco e risolve felicemente e definitivamente tutto l'intreccio.

Nei *Captivi*, infine, il tema del viaggio si coniuga con quello dello scambio di persona e forma un motivo nuovo ed originale. Il vecchio Egione, da quando gli sono stati rapiti i figli Filopolemo e Tindaro, non fa che comprare prigionieri di guerra nella speranza, un giorno, di poterli scambiare con i suoi ragazzi; questa volta ha comprato il servo Tindaro e l'*adulescens* Filocrate il cui padre, egli scopre, detiene come schiavo proprio suo figlio. I due *captivi* si scambiano i ruoli (Filocrate si fa passare per il servo, Tindaro per il padroncino) di modo che Filocrate (= Tindaro) possa convincere suo padre a riscattare il giovane Filopolemo.

TI. Non chiedo d'esser libero prima che lui ritorni:
ma ti prego, dagli un prezzo, mandalo da mio padre
per liberar tuo figlio [...] ⁹⁶

[.....]

EG. Dice che vuol mandarti da suo padre
per liberar mio figlio: là uno scambio
vi sarà tra noi due dei nostri figli ⁹⁷.

[.....]

TI. Si è convenuto, Tindaro, tra noi
 ch'io in Elide ti mandi da mio padre:
 venti mine tu vali, e se non torni
 le pagherò per te [...] ⁹⁸

Ovviamente lo scioglimento della commedia — di questa anomala *palliata* che è stata definita «la umanissima commedia degli schiavi» ⁹⁹ — sarà lieto, ed il vecchio ritroverà non uno solo, ma entrambi i figli perduti, Filopolemo e quello stesso Tindaro che, creduto schiavo, in realtà altri non era che il secondo dei due fratelli.

L'assenza dell'usuale *vis comica* che consiste, in genere, nella presenza dell'elemento della beffa e degli intrighi del *servus callidus* tesi a spillare quattrini al *senex* per favorire gli amori dell'*adolescens* (l'elemento erotico è del tutto assente, unico caso a noi noto, da questa *palliata*) viene qui rimpiazzata dal tema dello scambio di persona e da quello dell'avventuroso: in quest'ultimo risulta centrale il viaggio del falso Tindaro in Elide, teso alla liberazione del giovane Filopolemo, primo passo verso la soluzione finale dell'intreccio.

3.3. Il trionfo del tema del viaggio nella *palliata* di Plauto si manifesta però in quella commedia ove si coniugano insieme i tre elementi più significativi che concorrono a costituire e a caratterizzare questa tipologia, vale a dire l'avventura, il romanzesco e l'esotismo che, da soli, riescono a trasferire repentinamente la pur fissa scena verso orizzonti nuovi, diversi. Il poeta, attraverso la sua sempre variegata capacità inventiva (e la *variatio* linguistica e lessicale) ha la possibilità di creare situazioni sempre nuove e diverse, capaci di trasportare lo spettatore (e, ma forse un poco meno, il più smaliziato lettore moderno) verso altre mete, senza che ciò, tuttavia, costituisca un motivo «esterno» alla commedia, ma ne diventa anzi un'importante parte costitutiva. Nel senso che, in nessun caso — così almeno ci sembra — gli elementi che concorrono a formare il motivo del viaggio appaiono

come frutto di improvvisazione estemporanea, di un posticcio teso a sanare brusche cadute di interesse scenico o narrativo: si innestano invece in modo magistrale nel tessuto stesso della commedia a fornire allo spettatore altri spunti di attenzione e di interesse, motivi che propongono sempre nuovi e più intricati diversivi alla trama. Si tratta spesso, come avremo occasione di vedere, di mere invenzioni, colossali imbrogli tramati dal *servus callidus* ai danni del *senex*: il viaggio (si vedano più oltre, *exempli gratia*, i brani citati dalle *Bacchides* e dal *Persa*) rappresenta in questo caso una duplice finzione, prima di tutto nella sua qualità di *factio* teatrale e quindi perché il racconto costituisce un puro e semplice inganno, un castello di bugie raccontate con uno scopo ben preciso. Lo spettatore (e il lettore) coglie questo duplice livello narrativo ed inventivo e ne trae una doppia motivazione di interesse.

Prendiamo in considerazione la terza scena del secondo atto delle *Bacchides*¹⁰⁰, nella quale compaiono il servo Crisalo ed il *senex* Nicobulo: quest'ultimo aveva inviato ad Efeso suo figlio Mnesiloco insieme al servo al fine di riscuotere da Archidemide, suo creditore, la somma di 1200 filippi d'oro. Il piano del servo è però del tutto diverso da quello del suo padrone poiché è teso a sottrarre al vecchio l'intera cifra (già riscossa ad Efeso) con il pretesto che non gli è stata consegnata e vuole destinarla al giovane Mnesiloco che deve riscattare da un soldato la sua amante Bacchide II: ed allora il servo ribaldo imbastisce una storia che gli permetterà di condurre il suo piano truffaldino e di carpire la buona fede del padrone. Questi i punti salienti dell'avventuroso racconto del servo:

- arrivo ad Efeso: Archidemide, presso il quale era stato depositato il danaro, nega di averlo mai ricevuto malgrado Mnesiloco escuta i testimoni e mostri il *symbolum*, «il contrassegno, la ricevuta». Si adisce ad un collegio arbitrale che condanna Archidemide alla consegna del denaro;

- Mnesiloco e Crisalo s'imbarcano portando con loro la somma quando, all'uscita dal porto, si accorgono che un *lembus*, «un vascello» di pirati, li insegue con il chiaro intento di derubarli: essi perciò ritornano in porto, sbarcano tutto il denaro e lo affidano in buone mani, a Teotimo, sacerdote del tempio di Diana. Mnesiloco tiene solo una piccola parte della somma (Crisalo dichiara però di non conoscerne la cifra esatta);
- Nicobulo, se vorrà recuperare quanto gli compete, dovrà partire per Efeso ed esibire a Teotimo l'anello di Mnesiloco, così come convenuto.

Quest'ultimo tratto del racconto tende ad allontanare il vecchio in modo che suo figlio possa dedicarsi a suo bell'agio agli amori ed ai bagordi. Il vecchio, che sperava di aver finito con i viaggi per mare, si dispone, suo malgrado, a partire; Crisalo è conscio di quanto rischia (al suo arrivo ad Efeso Nicobulo non potrà non scoprire l'inganno), ma è risoluto a condurre a termine il suo piano.

Infatti non molto tempo dopo Nicobulo, pur senza dover partire, viene a capo dell'imbroglio (anche se alla fine resterà beffato da un'ulteriore macchinazione del servo) e si rivolge in tono ironico a Crisalo:

Salve, buon servo! che ne dici, parto
per Efeso, a riprendermi il denaro?¹⁰¹

Questa lunga e macchinosa ricostruzione del viaggio da parte di Crisalo contiene alcuni elementi degni di nota, ignoti alle altre commedie di Plauto sin qui esaminate, e cioè l'avventura, il pericolo, la fuga, dei quali lo schiavo si serve per rendere più credibile la sua macchinazione e la mancata consegna del denaro: questo conferisce al racconto un'atmosfera di «suspence» e di rischio che serviranno a scuotere il vecchio ed a rendergli verosimile tutta la storia. La quale è costruita, nelle sue singole componenti così

come nell'insieme, con estrema perizia, con dovizia di particolari, con sapiente alternanza di momenti di paura e sollievo, di brivido e di calma: il giusto dosaggio di tali elementi giustifica la costruzione inventiva del servo e, se lo spettatore non sapesse già prima che si tratta di un castello di bugie, egli stesso ci crederebbe. Sta qui — crediamo — uno dei principali elementi costitutivi della comicità plautina, quello di indurre lo spettatore, che pure è al corrente dei veri avvenimenti che si snodano nella trama, a dubitare di quanto è accaduto, accade o sta per accadere proprio perché a ciò lo porta la capacità dialettica di alcuni personaggi; egli stesso perciò viene a trovarsi come immerso nel dubbio, così come gli càpita spesso anche nella vita di ogni giorno.

Ecco perché, se ritorniamo per un momento al racconto di Crisalo nelle *Bacchides*, esso risulta assolutamente verisimile e credibile non solo agli occhi del povero Nicobulo, ma soprattutto a quelli dello spettatore che, almeno per un attimo, viene a trovarsi nell'imbarazzo se credere o meno al suo ben congegnato racconto.

Basato sull'inventiva — seppure di genere diverso e tesa soltanto alla beffa — appare anche il quasi-monologo¹⁰² dell'omonimo personaggio nel *Curculio*¹⁰³, il parassita che Fedromo, *adulescens* innamorato ma, come al solito, squattrinato, ha inviato in Caria alla ricerca del denaro necessario a riscattare Planesia. Naturalmente Gorgogione non trova i soldi ma incontra — c'è sempre da aspettarselo! — proprio il soldato Terapontigono, colui che ha già versato al banchiere Licone di Epidauro la somma di trenta mine richiesta dal lenone Cappadoce per liberare Planesia. Il *miles*, saputo che Gorgogione giunge proprio da Epidauro, gli chiede se conosca i due: il parassita risponde affermativamente e, con un colpo di genio, fa per andarsene, quasi la cosa non lo interessasse affatto, mentre invece ha già ordito la sua tela; l'altro lo richiama, lo invita a cena e quindi giocano a dadi e, prima di un lancio, Terapontigono invoca il nome di Planesia. Gorgogione lo fa quindi ubriacare, gli sottrae l'anello e ritorna immediatamente in patria.

Nel lungo racconto del parassita non si rilevano tracce di vanagloria, né sbruffonerie o forzature, né quel tono vagamente canagliesco che s'accompagna ai resoconti delle avventure dei servi: in ogni caso egli non è uno schiavo, ma un parassita, e ciò risulta manifesto dalla *cupiditas edendi* che esprime sia subito prima¹⁰⁴, sia subito dopo il suo racconto¹⁰⁵.

Lo stesso personaggio si reca, dopo l'arrivo in patria, presso il banchiere Licone e facendosi forte dell'anello sottratto al soldato consegna una lettera — falsa, ma con il sigillo autentico¹⁰⁶ — e alla domanda perché non si sia presentato il soldato Terapontigono così risponde:

GORG. [...] te lo dirò.

Tre giorni or sono noi tornammo in Caria
dall'India: là una statua d'oro vuole
farsi erigere, ma che sia massiccio,
alta ben sette piedi, a sua memoria.

LI. E perché? GORG. Perché Persi e Paflagoni,
Sinopi, Arabi, Carii, Creti, Siri,
Rodi e Licia, Stramagna e poi Stravevi,
Centauromachia e flotta amazzonese,
flotta libica e dei Conterobromi,
gran parte dei paesi, mezzo mondo
da solo ha conquistato, in venti giorni¹⁰⁷.

La sparata di Gorgoglione ha sapore tipicamente plautino, di macroscopica forzatura e di forzata esagerazione; l'invenzione relativa ad alcuni nomi di popoli, la loro buffonesca storpiatura ed i conseguenti neologismi costituiscono una comprensibile concessione al (dubbio) gusto dello spettatore medio che poteva assistere alla rappresentazione delle commedie di Plauto. L'amplificazione coinvolge la figura del soldato fanfarone che facilmente si presta ad essere messo alla berlina proprio attraverso questo stesso strumento: ed è facile — si direbbe esageratamente facile — collegare in questo caso specifico il tema del viaggio a quello

dell'ἄλαζών, del «soldato vanaglorioso», proprio perché l'elencazione dei paesi, per lo più sconosciuti o quasi allo spettatore, ben si adatta a questo genere di forzatura.

Mentre dunque il precedente racconto di Gorgoglione costituisce un tassello importante per la rappresentazione drammatica e per la trama e, attraverso il resoconto del protagonista, contribuisce a caratterizzarne il personaggio, questo secondo brano qui riportato rappresenta soltanto un pezzo di colore, appena esteriormente (e tematicamente) collegato all'argomento del viaggio.

Nel prologo dei *Menaechmi*¹⁰⁸ l'omonimo personaggio riassume la trama della commedia che fonda il suo antefatto nel viaggio da Siracusa a Taranto compiuto dal padre dei due gemelli il quale porta con sé e smarrisce uno dei figli e, subito dopo, muore per il dolore. Il ragazzo viene trovato ed adottato da un mercante che lo conduce con sé ad Epidamno, ove si svolge la commedia. Il secondo fratello (è gemello) a cui è stato dato il nome del primo, dopo svariati anni parte proprio per Epidamno alla ricerca dello scomparso.

La menzione del viaggio ci sembra fondamentale, in questa *palliata*, per un duplice motivo: su di esso, infatti, si basano sia l'antefatto remoto (quando Menecmo primo si perde all'età di sette anni) che quello recente (quando Menecmo II parte alla ricerca del suo «simillimo» è già un giovanotto), per cui costituiscono entrambi la scaturigine dell'azione, quella remota che ne è la motivazione primitiva e quella attuale nella quale si muove e si concentra l'azione scenica della commedia. Il cambio di città risulta essenziale anche per un corretto svolgimento della «commedia degli errori» perché lo scambio di persona, per risultare verisimile, deve necessariamente coinvolgere due personaggi dall'aspetto identico, uno dei quali (nel nostro caso Menecmo II) deve però risultare completamente estraneo all'ambiente (e quindi anche alle persone) nel quale si sviluppa l'azione. Ancora un prologo, quello del *Miles gloriosus* (seppure ritardato¹⁰⁹ — come spesso avveniva nella *véa* — all'inizio del secondo atto) vede il *servus* Palestrione

raccontare l'antefatto nel quale confluiscono tutti gli elementi che caratterizzano il nostro tema e vivacizzano l'interesse per l'intrigo. Essi sono, in particolare:

- l'amore. Pleusicle, innamorato di Filocomasia, è costretto a partire improvvisamente per un'ambasceria da Atene a Naupatto. Durante la sua assenza il soldato Pìrgopolinice ciruisce la madre della ragazza e una volta entrato in confidenza con la *meretrix* la rapisce e la conduce ad Efeso;
- l'avventura, il pericolo. Il servo Palestrione parte senza indugio per Naupatto ad avvertire il suo padrone di quel che è accaduto. Durante il viaggio la sua nave viene assalita e catturata dai pirati ed egli è fatto prigioniero e donato subito dopo, ad Efeso, proprio a Pìrgopolinice;
- l'inganno. Palestrione incontra Filocomasia nella casa del soldato, ma finge di non conoscerla; avverte immediatamente per lettera il suo primo padrone, Pleusicle, il quale si reca subito ad Efeso e va ad abitare in una casa accanto a quella del soldato; di lì, praticato un buco nel muro, i due amanti potranno incontrarsi.

Vi sono in questa *palliata* (e scaturiscono specificamente dal tema del viaggio) tutti gli ingredienti che caratterizzano il romanzesco, l'amore, il continuo spostarsi di luogo in luogo dei protagonisti, l'incontro coi pirati e la cattura, il ricongiungimento finale: tutti elementi che diventeranno in seguito tipici nel romanzo greco¹¹⁰ e che qui vengono enfatizzati, caricaturizzati e mescolati (mi si passi il termine) tra loro. Nel più tardo genere letterario greco, infatti, essi di regola coinvolgono soltanto i due protagonisti, mentre invece in questa commedia plautina riguardano sì l'*adulescens amans* e la *meretrix*, ma anche il *servus* e il *miles* nonché altri personaggi minori. L'intrigo stesso è diversamente finalizzato, poiché nel romanzo greco esso tenderà soprattutto al ricongiungimento finale dei due innamorati, nella *palliata*, invece, alla beffa conclusiva, anche se non viene mai perso di vista

lo scioglimento felice della trama, ma non necessariamente il ri-congiungimento, perché non è detto che sia sempre previsto o presente un precedente distacco.

Si può dire che questo prologo del *Miles* contiene già nell'antefatto un intrigo più ricco, dettagliato e movimentato di quello che poi si svilupperà nell'intera commedia: come dire che l'elemento avventuroso è limitato, *in nuce*, soltanto all'antefatto, mentre invece tutta la commedia tratterà in misura maggiore il tema amoroso e quello dell'introspezione psicologica e della caratterizzazione (soprattutto in funzione caricaturale) di alcuni suoi personaggi.

3.4. La commedia nella quale l'argomento del viaggio, connesso ed intimamente intrecciato con quello dell'avventura e dell'esotismo e teso principalmente all'inganno ed alla beffa si sviluppa in maniera magistrale è il *Persa*¹¹¹, soprattutto nel IV atto che risulta di gran lunga il più esteso fra tutti¹¹² e che, in vista dell'attuazione della solita beffa ai danni del lenone e della sua *ludificatio*, la «presa in giro» finale, si rivela come il fulcro dell'azione.

Nella prima parte della *palliata*, infatti, la trama è tutta finalizzata alla realizzazione della principale aspirazione di Toxilo, quella di riscattare — lui schiavo: questa caratteristica distingue il *Persa* da tutte le altre commedie plautine — l'amante Lemnisenide; una volta attuato tale proposito, l'azione sarà tutta volta a perpetrare l'atroce beffa finale contro il lenone Dordalo al quale saranno sottratti — e con gli interessi — i denari che aveva incassato per liberare la schiava.

In realtà, però, la beffa finale è già stata impostata nella parte iniziale della commedia¹¹³, ma viene attuata soltanto nella seconda, dopo che Toxilo avrà raggiunto il suo obiettivo più importante. È a questo punto che Sagaristione, conservo di Toxilo, si travestirà da persiano e, portando con sé la *virgo* figlia del parassita Saturatione, la farà passare per una preda di guerra che Trimarchide

— il padrone assente che viaggia nelle lontane contrade orientali — avrebbe spedito per venderla (ma senza offrire alcuna garanzia al compratore) accompagnandola con una (falsa) lettera.

Toxilo perciò ha disegnato di cederla proprio a Dordalo, per spillargli il denaro a lui versato per l'acquisto di Lemniselenide. Le nove scene nelle quali si divide questo atto si susseguono con ritmo rapido che non lascia pause nella tensione dello spettatore o del lettore, non offre soluzioni di continuità alla frenetica inventiva dei tre personaggi che agiscono sulla scena (Toxilo, Sagaristione, la *virgo*) ai danni del povero Dordalo. Il quale apre la prima scena vantandosi del suo *credere*, usato con il valore di «far credito» (un lenone che fa credito è personaggio estraneo alla commedia!) che poi non risulterà null'altro se non un sapido giuoco polisemico di Plauto, giacché sarà invece proprio lui a *credere* — ma qui nel senso lato di «credere» — agli astuti inganni intessuti a sue spese da Toxilo e Sagaristione con il fondamentale apporto della *virgo*¹¹⁴. Il viaggio (a partire da quello del sempre assente Trimarchide, per finire con quello, totalmente inventato, di Sagaristione e della fanciulla) occupa una parte rilevante della finzione scenica ed offre insieme un ampio ventaglio di temi ad esso connessi, ossia la guerra, la conquista della mitica, immaginaria ed esotica Crisopoli, «la città dell'oro», l'avventura, il meraviglioso, affascinante Oriente, rappresentato sulla scena dalle vesti orientaleggianti con le quali saranno mascherati Sagaristione e la ragazza, ossia il finto mercante e la finta schiava. Ma il giuoco sottile che trasporta lo spettatore in questa magica atmosfera inizia ancora prima, con la (falsa) lettera che Trimarchide avrebbe scritto a Toxilo per annunziargli l'arrivo del (falso) messaggero e della (falsa) preda di guerra: in essa fanno già capolino i temi capaci di affascinare il pubblico plautino, la guerra di conquista, la presa della città, il bottino, l'esotica bellezza della schiava ammantata nell'alone misterioso dell'Oriente...

Così la rappresentazione va felicemente e sapidamente avanti, tanto più che tutti gli elementi che la compongono si accompa-

gnano — lettore e spettatore lo sanno di già — al sale sottile dell'inganno, alla beffa i cui tasselli vanno man mano componendosi, attraverso l'astuta regia di Toxilo e il sapiente recitare di Sagaristione e della *virgo*. Tanto più che la fanciulla mostra di essere sempre all'altezza della situazione, facendo balenare all'interessato lenone, al di là della bellezza, anche le doti di sagacia e di intelligenza che gli prospettano, se l'acquisto andrà a buon fine, guadagni sempre più lauti, ricchezza sempre maggiore. Così Dordalo, inconsapevolmente, sprofonda vieppiù nella trappola tessagli sino a soggiacere totalmente all'inganno macchinato contro di lui ed a pagarne lo scotto: acquisterà infatti la finta schiava e, secondo la legge, dovrà poi restituirla perché non si può comprare una donna libera.

All'interno di questo lungo episodio il racconto della «presa di Crisopoli» non avrebbe alcun significato — avulso dall'*hic et nunc* della rappresentazione teatrale — se non inserito nel contesto delle trappolerie congegnate dal *servus callidus* che, questa volta, agisce sì in prima persona, ma anche per proprio conto e tornaconto e non come *missus dominicus*. È proprio la «presa di Crisopoli» che, una volta introdotto l'elemento esotico-avventuroso-fantastico (collegato sempre o quasi sempre, come si è visto, al tema dei viaggi) serve ad esercitare una duplice azione nella commedia, azione che risulta allo stesso tempo interna ed esterna allo spettacolo e che è, insieme, di teatro e metateatro. Toxilo, Sagaristione e la *virgo*, infatti, recitano su tre livelli diversi, vale a dire nei confronti di Dordalo, di se stessi (come «teatranti» hanno infatti ampiamente preparato e congegnato la beffa) e, solo per ultimo, del pubblico e cioè dell'elemento esterno al giuoco beffardo che hanno intessuto.

Plauto ha saputo qui abilmente suddividere e separare — se così vogliamo — le competenze e le abilità dei suoi tre personaggi-attori: a Sagaristione ha attribuito le caratteristiche di una figura un poco misteriosa, ma insieme maliziosamente intrigante e furfantasca; alla *virgo* quelle del buon garbo, dell'intelligenza, del-

l'astuzia, unite al fascino della bellezza esotica; Toxilo, infine, viene caratterizzato da una dote superiore, quella «registica» e — mi si passi il termine — di una grande abilità artistica. E Dordalo, il lenone, rimane l'unico destinato ad essere beffato, il bersaglio comune di tutti.

In questa *palliat*a congegnata, almeno secondo una parte della critica moderna che parla di «beffa pura» e di «debolezza della commedia»¹¹⁵, esclusivamente sulla vena di carattere beffardo, si deve notare, a nostro avviso, un vistoso allargamento della *vis comica* che trascende l'aspetto del puro e semplice *Italum acetum* di cui parla Orazio¹¹⁶ per abbracciare motivi più originali ed interessanti e presentare allo spettatore anche il più elaborato tema del viaggio, dell'avventura «tout court», anche se — come appunto in questo caso del *Persa* — finalizzata soprattutto alla beffa¹¹⁷: il fatto che essa, però, veda l'allargarsi della sua sfera peculiare sino a comprendere altre e diverse tematiche, costituisce un notevole ampliamento che comporta (ad esempio rispetto all'*Asinaria*, la cui trama e composizione sono molto più lineari) un indubbio divario artistico *in melius*. Ci sembra infatti¹¹⁸ che, ad esempio, il motivo dell'avventura sia trattato con grande delicatezza, senza giungere mai alle volute storpiature, ai neologismi ed alle strampalate invenzioni lessicali¹¹⁹, tipiche di tanti altri luoghi della produzione plautina; che il linguaggio, anche quello di Sagaristione e Toxilo, ma in particolare della *virgo* sia alieno da forzature e da toni triviali e sboccati¹²⁰ e si sviluppi senza sbavature né concessioni ad una più facile comicità, in modo lineare e godibile. Non vogliamo, con ciò, sostenere che questo sia unicamente l'effetto dell'accostamento del tema dei viaggi e dell'avventuroso-esotico, anche se ciò contribuisce, al di là di ogni ragionevole dubbio, a raggiungere tale obiettivo: sta di fatto che, ogni volta che al motivo della beffa si coniuga quello dell'avventuroso, il tono della commedia si eleva, la trama ne acquista in interesse e scioltatezza, il linguaggio sempre meno indulge alla trivialità e alla sboccatezza.

Ci limitiamo a citare, tra i tanti versi possibili, uno stralcio della (finta) lettera che il padrone assente avrebbe inviato a Toxilo e che questi legge a Dordalo:

Sto bene, faccio affari e ci guadagno,
 ma non posso tornar che fra sei mesi:
 qui mi trattiene un importante impegno.
 I Persiani in Arabia han conquistato
 Crisopoli, città ricca ed antica:
 si raduna il bottino in pro' all'erario
 ed è perciò che mi trattengo ancora.
 [.....]
 Chi costì ti consegna la missiva
 porta seco una nobile fanciulla
 rapita nell'interno dell'Arabia:
 vorrei che tu curassi che si venda,
 ma solo a rischio di chi vuol comprarla¹²¹.

Il resto di questo lungo e fondamentale atto della commedia prosegue su questo stesso tono, ed il senso dell'esotico, appena accennato, promana quasi naturalmente senza troppe forzature; l'allusione a paesi lontani, a viaggi e sfolgoranti conquiste, sembra scaturire senza impaccio dalla lettera confezionata dall'inventiva di Toxilo. Viaggio, conquista, bottino, vendita, guadagno... e beffa vengono così ad essere perfettamente interconnessi in questa scena così come nel prosiegua della narrazione.

3.5. Esclusivamente fondata sul tema dell'avventura e del rischio risulta la *Rudens*, che il Della Corte colloca fra le opere di un «Plauto maggiore», nella categoria che egli definisce come «commedia composita» che costituirebbe il culmine dell'arte del Sarsinate e nella quale si fonderebbero i motivi dominanti della beffa, dell'avventuroso e della caricatura¹²². Anche in questo caso, però, ci pare che il complesso di questa *palliata* possa fondarsi soprattutto sul tema del romanzesco e, in particolare, sul racconto — sviluppato in forma drammatica (nel senso moderno del termine) — di viaggi particolarmente avventurosi e difficili, di

naufrazi e scampati pericoli (ché il pericolo, nella commedia, viene sempre corso, ma mai realmente subìto).

Già nel prologo, recitato dalla stella Arturo¹²³, si racconta come il lenone Labrace, pur avendo incassato dall'*adolescens* Pleusidippo la caparra per il riscatto di Palestra, cedendo alle promesse ed alle lusinghe di un agrigentino, si imbarchi di nascosto per la Sicilia conducendo con sé la fanciulla insieme alla conserva Ampelisca, attratto dal miraggio dei lauti guadagni che laggiù farebbero i lenoni. La stella però, accortasi di tutto, fa scoppiare una violenta tempesta:

Suscitai la tempesta e smossi i flutti:
sono Arturo, fra gli astri il più tremendo,
sia quando sorgo, sia quando tramonto.
Lenone ed ospite son naufragati
su uno scoglio, e la nave è tutta a pezzi.
La fanciulla e l'amica son scampate
al naufragio, calando una scialuppa
e le gettano i flutti dagli scogli
a terra, accanto alla casa d'un vecchio
cui la procella il tetto ha scoperchiato¹²⁴.

Si tratta della casa del vecchio Démone il quale subito dopo s'avvia verso riva insieme al servo Sceparnionè che descrive concitatamente al padrone la tempesta scatenatasi nel mare e la fase finale del naufragio delle due fanciulle:

[...] due povere ragazze
io vedo su una barca, tutte sole
sbattute dalle onde. Oh bene, brave,
dagli scogli le spingon verso riva
i flutti, e sono senza un timoniere!
Sono onde altissime: mai non ne vidi
simili: se le vincono, son salve.
Ma è pericolo ancora! l'una un'onda
la getta sugli scogli; nuota, evviva!
Vedi, ecco il flutto adesso sbalza fuori
l'altra, ma si alza, viene avanti, è salva.

Scende a terra la prima, dalla barca
cade, per la paura, coi ginocchi
in acqua: è salva, è sulla riva ormai¹²⁵.

Il viaggio trova qui il suo culmine nell'avventura, l'avventura nel rischio supremo del naufragio. Non sappiamo, o possiamo solo a mala pena a immaginare, come lo «scenografo» antico sia riuscito a realizzare la prospettiva sul mare in quel tratto della spiaggia di Cirene (a monte la casa di Démone, dall'altro lato il tempio di Venere Cirenaica) ove si svolge la scena: immaginiamo però nitidamente lo schiavo Sceparnion che, forse situato in una parte sopraelevata del palcoscenico, scruta con tutta la sua attenzione in mare per descrivere e riferire al padrone (ed agli spettatori) quanto egli solo riesce a vedere, suscitando la «suspence» e la trepidazione di chi assiste allo spettacolo.

Ci richiama — se ci è permesso il paragone e *si parva licet componere magnis* — quel brano della *τειχοσκοπία* omerica nel quale, da lontano, dall'alto delle mura di Troia, la bellissima Elena indica e descrive ai vecchi troiani gli eroi del campo greco¹²⁶.

Segue immediatamente dopo, nella commedia, un *canticum* lirico della fanciulla Palestra¹²⁷ che compiangere se stessa e la propria sorte ed accenna alla vicenda del naufragio e dello scampato pericolo. E poco più oltre (le due ragazze scampate al naufragio si sono incontrate e rifugiate nel tempio di Venere) è la volta di Ampeliska la quale si imbatte in Tracalione (è il servo dell'*adulescens* Pleusidippo, innamorato di Palestra) e riprende ed amplia lo stesso tema, rievocando la partenza, il viaggio, il naufragio e il miracoloso salvataggio¹²⁸.

Si tratta — per usare una metafora musicale — di tre variazioni su uno stesso tema, ognuna delle quali è modulata con timbro e registro diversi e caratterizzata dal grado di propensione all'avventura di chi la narra. Perciò, ad esempio, il tono del racconto di Sceparnion — anche perché il servo è uno spettatore «esterno» che assiste soltanto, dalla riva, al naufragio¹²⁹ — rivela

sì un'adesione al dramma che si sta svolgendo tra i flutti, ma anche, nel contempo, un intento informativo-descrittivo che si sviluppa attraverso il ritmo serrato e rapido del racconto ed assume un accento drammatico, ma non emotivamente coinvolto.

La vicenda, non vissuta in prima persona, viene ad assumere un ruolo rilevante nella trama (si ricordi comunque che lo spettatore ne era stato informato da Arturo¹³⁰): il racconto per così dire più «oggettivo» di Sceparnion serve dunque ad introdurre l'aspetto e l'atmosfera drammatica e avventurosa del viaggio che si conclude con un disastroso naufragio.

In séguito questo stesso tema compare con un'intonazione più specificamente emotiva (e soggettiva) nelle parole di Palestra e poi di Ampelisca; il primo, un *canticum*, poteva contare anche sulla suggestione creata dalla musica, ed insiste non tanto sulla descrizione del viaggio e del naufragio, quanto sulle sue conseguenze: la ragazza è rimasta sola, senza aiuto né possibilità di chiedere consiglio, il mare è in tempesta e quindi anche gli elementi naturali contribuiscono ad accentuare solitudine ed atmosfera drammatica. La terza «variazione», infine, è meno emotivamente coinvolgente, più specificamente narrativa (non dimentichiamo che Ampelisca deve anche informare il suo interlocutore, appena arrivato, di quanto è avvenuto in precedenza) ed accenna all'aspetto «miracoloso» dell'intera vicenda, a quel *quid* di quasi sovrannaturale che ha permesso alle due naufraghe di scampare al pericolo.

Ci troviamo dunque di fronte non ad un aspetto meramente ripetitivo dello stesso evento, ma ad una caratterizzazione, quasi ad una serie di personali interpretazioni di esso da parte di tre diversi personaggi e con tre differenti angolature.

Il racconto di viaggio, descritto nella sua evoluzione più catastrofica, viene ad assumere nella *Rudens* un ruolo basilare per quanto concerne sia la trama, sia — come abbiamo accennato sopra circa le «variazioni» sul tema — la caratterizzazione dei personaggi ed il tono del racconto. Per quel che attiene la trama,

esso è fondamentale non solo nell'antefatto, ma anche in rapporto allo scioglimento dell'intrigo, ch  senza il viaggio ed il conseguente naufragio il vecchio Démone non potrebbe venire in possesso del baule che contiene la cassetina dei giocattoli e permetter  l'*anagnorisis*, «il riconoscimento» della condizione di donna libera di Palestra che risulter  figlia del *senex* e potr  cos  sposare il suo Pleusidippo.

Per quanto invece riguarda il carattere del racconto e dei personaggi, si   visto sopra come Plauto si misuri con l'«impasse» costituito dalla necessaria ripresa di uno stesso evento, il naufragio (fra l'altro sarebbe risultato *vix credibile* se, affrontato e superato un evento tanto straordinario, nessuna delle due ragazze ne avesse accennato) e riesca a superarlo senza risultare noioso n  ripetitivo.

4.1. L'ultima espressione del motivo del viaggio — da noi lasciata volutamente per ultima proprio per l'elemento fantastico ed immaginario che la caratterizza¹³¹ —   costituita da pochi esempi che incontriamo nella *Rudens* e nel *Trinummus*.

Nel primo caso Gripo, servo-pescatore del vecchio Démone, uscito nel mare in bufera a tirare le reti, vi trova incagliato un baule nel quale spera possa essere nascosto un tesoro, il che lo fa sognare: con quell'oro potr  riscattarsi dalla schiavit , comprare ... *agrum, atque aedis, mancipia*, «poderi, case, schiavi»; e, ancora,

e navi, per darmi al commercio, e sar  un re tra i re:
poi, per mio gusto, come Stratonico un panfilo mi compro
e andr  di porto in porto [...] ¹³².

La pesca miracolosa o, quanto meno, inusitata ha eccitato mirabilmente l'immaginazione del povero servo il quale non si accontenta pi  solo di riscattare se stesso dalla schiavit , ma corre, corre sulle ali della fantasia e, quasi il (supposto) oro conte-

nuto nel baule possa per incanto moltiplicarsi all'infinito, acquista già navi e beni, viaggia per puro diporto, diviene re alla pari dei veri re. Qui la fantasia (mezzo usato da pochissimi tra gli Autori antichi) scioglie la briglia a tutti i più reconditi desideri, ma purtroppo ben presto il poveretto si vedrà ricondotto alla dura realtà quotidiana. Così anche lo schiavo ritornerà coi piedi per terra, ch  il baule non contiene oro, ma soltanto alcuni giocattoli senza nessun valore venale.

Non molto diversamente accade nel *Trinummus*: il vecchio Carmide, costretto a partire all'estero, rivela all'amico Callicle il nascondiglio di un piccolo tesoro. Dopo varie vicende quest'ultimo, per giustificare l'attribuzione della dote alla figlia di Carmide che nel frattempo   stata chiesta in moglie, contraff  due lettere dell'amico lontano con le quali si d  notizia anche dell'invio di una cifra di denaro ed ingaggia un forestiero che porti i falsi messaggi. Questi per  si rivolge proprio a Carmide, sbarcato appena allora, per chiedergli informazioni e gli racconta di aver ricevuto... proprio da lui, all'estero, le lettere che deve consegnare:

Vengo dalla Seleucide, Macedonia, Asia ed Arabia,
paesi che i miei piedi e gli occhi miei non videro.
[.....]
Se ad una ad una tutto con calma tu mi chiedi
il nome, le mie cose, i viaggi tu saprai¹³³.

Lo sbalordimento di Carmide   totale: egli non si capacita di quali trappolerie siano state macchinate ai suoi danni e, nel sentire che sarebbe stato proprio lui a consegnare le lettere al forestiero, lo sottopone ad uno stringente interrogatorio chiedendo notizie ed informazioni sempre pi  dettagliate: al che il forestiero (nella commedia   definito «sicofante») si abbandona ad una fantasiosa descrizione di viaggi compiuti per consegnare i messaggi dei quali   latore, che lo conduce dalle plaghe del Ponto e dell'Arabia addirittura sino al... cielo da dove — proprio sotto il trono di Giove — nascerebbe un grande fiume:

- CA. Lui¹³⁴ dove è? SIC. L'ho lasciato, per Polluce, a Radamante, delle
[scimmie
nel paese. CA. Ma chi di me è più stolto, che cerca anche se stesso?
Ma ciò non nuoce. E tu, dimmi, rispondi a quel che chiedo:
Quali paesi hai visitati? SIC. Molti, mirabili, meravigliosi!
- CA. Si può saper, se non ti tedia, quali? SIC. Non mi dispiace dirlo.
Dapprima nel Ponto noi giungemmo, nel paese dell'Arabia.
- CA. E che? L'Arabia è in Ponto? SIC. C'è, ma non là dove si produce
l'incenso, ma l'assenzio e pur l'origano dei polli.
[.....]
- CA. [...] E poi dove sei stato? SIC. Attento, te lo dico:
alle foci del fiume che di Giove nasce, nel cielo, sotto il trono.
- CA. Di Giove? SIC. Sì, di Giove! CA. Dal cielo? SIC. Sì, nel mezzo!
- CA. E tu salisti in cielo? SIC. Ci siam saliti su una barca,
contro corrente il corso navigando [...] ¹³⁵.

La descrizione del sicofante non risulta molto dettagliata, ma non manca certo il ricorso all'estro e ad una forzata e forzosa fantasia, sia nel confondere e nel non confondere Ponto ed Arabia, sia nel fare improvvisamente scaturire dal mezzo del cielo, sotto il trono stesso di Giove, un fiume che sgorga copioso come le parole dalla bocca del narratore. L'elemento iperbolico, irrealista, meraviglioso, nasce da quest'ultima invenzione del poeta, invenzione forse non del tutto necessaria, ma capace di infondere al racconto quel *quid* di fiabesco che, piuttosto raro nella *palliatia* di Plauto può costituire, agli occhi di chi assiste allo spettacolo, un'interessante *variatio*.

Si è parlato, a tale proposito di un «racconto fantasioso, se non fantastico»¹³⁶: piuttosto noi diremmo «fiabesco». Si tratta sempre, in effetti, del solito, noto ricorso di Plauto non tanto alla fantasia, quanto all'eccessiva esagerazione fantastica, all'iperbole basata sull'invenzione e sulla costruzione estemporanea: si può dire che il Sarsinate ricorre a questo genere di inventiva allo stesso modo (ma, si badi, non certo con la stessa frequenza) con cui si abbandona all'estro lessicale inventivo. Per nostra fortuna (e per la fortuna dell'arte comica plautina) il Nostro evita il ricorso

a questo genere di invenzioni meramente fantastiche anche se indulge ancora troppo a quello dei giuochi di parole e con le parole.

Al termine di questo *excursus* sul tema dei viaggi nella commedia di Plauto dobbiamo riconoscere che esso costituisce un elemento sinora a torto trascurato dalla critica che ha studiato le componenti più rilevanti dell'arte plautina. Infatti si è potuto vedere e dimostrare come esso non solo risulta il principio essenziale sul quale si basano le commedie dell'«avventuroso», ma addirittura partecipa, intrecciato all'altra componente sempre o quasi sempre rilevabile in ogni *palliata*, e cioè la beffa, a quasi tutti gli intrighi, con funzioni volta per volta diverse. Da quello che abbiamo definito il «primo viaggio», quello del trapasso di ambiente dalla *véa* alla *palliata*, questa componente non smette mai di svolgere un ruolo attivo ed importante nelle commedie di Plauto, seppure in misura diversa dall'una all'altra di esse, ma — vogliamo ribadirlo — non risulta mai tema puramente esornativo o semplice diversivo dell'azione.

Note

¹ Della sterminata bibliografia plautina ci limiteremo a ricordare soltanto alcune opere essenziali.

Sull'aspetto teatrale qui ricordato risultano illuminanti le pagine di M. BARCHIESI, *Plauto e il «metateatro» antico*, in «Il Verri» 31, 1970, pp. 113 ss.; sulla rappresentazione teatrale in genere, si veda, tra tanti, G. CHIARINI, *La rappresentazione teatrale*, in AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica*, Roma 1989, II vol., pp. 127 ss.

² Un'interpretazione interessante del comico in Plauto in F. DELLA CORTE, *L'essenza del comico plautino*, in «Maia» 5, 1953, pp. 81-98, ora in appendice al volume *Da Sarsina a Roma*, Firenze 1967², pp. 273 ss.

³ Il problema dei modelli plautini e la dipendenza da essi o, al contrario, l'originalità, costituisce una *vexata quaestio* che si presta alle più diverse interpretazioni e soluzioni: si vedano, ad es., i lavori dei «capiscuola» della questione: F. LEO, *Plautinische Forschungen*, Berlin 1912²; E. FRAENKEL, *Plautinisches in Plautus*, Berlin 1922 (trad. it., Firenze 1960); G. JACHMANN, *Plautinisches und Attisches*, Berlin 1931.

⁴ Della quale si fa strenuo difensore, fra gli altri, R. PERNA, *L'originalità di Plauto*, Bari 1955. Il Della Corte, nella prefazione alla seconda edizione del suo saggio plautino (*op. cit.*; p. 5) ribadisce che la scoperta di alcune commedie della *vêta* non ha potuto comunque risolvere la *quaestio* relativa al rapporto tra Plauto ed il suo modello.

⁵ Penso, ad esempio, al finale del *Trinummus* che, con il ritorno di Carmide divenuto ricco con la mercatura, risolve il problema della dote da dare alla figliola oppure, ancor meglio, a quello dello *Stichus* ove Epignomo e Panfilippo, ritornati ricchi dal loro viaggio d'affari, fanno pace anche con lo scorbuto suo-cero che consigliava alle figlie di divorziare dai relativi mariti.

⁶ Sul teatro in Grecia e a Roma si veda, *ex. gr.*, H. SANDBACH, *Il teatro comico in Grecia e a Roma* (trad. it.), Roma-Bari 1979; G. CHIARINI, *Le strutture della commedia greca a Roma*, in «Dioniso» 57, 1987, pp. 325 ss.; ID., *Plauto*, in AA.VV., *Dizionario degli scrittori greci e latini*, Milano 1987, III, pp. 1669 ss.

⁷ Cfr. M. BETTINI, *Verso un'antropologia dell'intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto*, in «Mat. Disc.» 7, 1982, pp. 39 ss.

⁸ Come invece F. DELLA CORTE, *op. cit.*, pp. 171 ss. Si veda anche, per un'analisi attenta e particolarmente approfondita di una delle più caratteristiche commedie «della beffa», G. CHIARINI, *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bologna 1979, che tratta gli aspetti «farseschi» (ma non solo quelli) del *Persa* e si può considerare uno dei più acuti contributi apparsi in questi ultimi anni sull'opera del Sarsinate.

⁹ Anche nelle commedie nelle quali uno dei personaggi non parta, arrivi o compia, in qualche modo, un viaggio espressamente menzionato, vi è sempre, tuttavia, qualche indicazione, seppure indiretta, che porta ad altri luoghi, fuori e lontano dalla scena. Ad esempio nell'*Asinaria* (ma potremmo citare anche tutte le altre «pièces» che non compaiono in questo nostro lavoro — e sono ben poche —) il mercante che deve pagare il prezzo degli asini al maggiordomo Saurea giunge da Pella, nel cui mercato essi erano stati venduti.

¹⁰ Mi servo dell'edizione a cura di F. SISTI, Roma 1971.

¹¹ Tale sarebbe infatti, senza dubbio, il soldato Cleostrato se il suo ruolo non fosse quello del *miles* che parte in cerca di fortuna per l'estero. È difficile, in ogni caso, dato anche lo stato molto frammentario in cui ci è giunta questa commedia di Menandro, indicare quale sia il vero protagonista, se Smicrine, compiutamente caratterizzato per la sua avarizia, oppure Cherestrato, delineato nei tratti filantropici e di umana bontà e tolleranza oppure — perché no? — l'umanissima figura del servo Davo.

¹² Seppure infatti vi siano, in qualche prologo di Plauto, alcune anticipazioni (penso, ad esempio, a quello del *Miles gloriosus* in cui è Palestrione a recitare un monologo che in realtà è un prologo posticipato oppure — anche se la situazione appare diversa e questa parte della commedia è situata nella sua collocazione canonica, vale a dire al principio — a quanto anticipato dalla stella Arturo nel prologo della *Rudens*), tuttavia le notizie che Plauto offre circa il

successivo sviluppo della trama nulla tolgono all'aspettativa, alla «suspence» dello spettatore.

¹³ Del tutto diverso il caso del dio Ausilio della *Cistellaria* che, calando sulla scena dall'alto (*Cist.* 149 ss.) informa gli spettatori dell'antefatto e del carattere dei personaggi femminili già comparsi all'atto della sua entrata in scena, ma non offre alcuna notizia sul successivo sviluppo dell'intrigo.

¹⁴ *Amph.* 410-434. Per quanto riguarda la divisione in atti delle commedie plautine (citeremo comunque, qui e di séguito, i brani con l'indicazione dei versi) si veda C. QUESTA, *Plauto diviso in atti prima di G.B. Pio*, in «Riv. Cult. Class. Med.» 4, 1962, pp. 209 ss.; B. BADER, *Szenentitel und Szeneneinteilung bei Plautus*, Tübingen 1970. I passi citati dalle commedie plautine seguono l'edizione di A. ERNOUT, Paris 1932-1961, 7 voll.

¹⁵ Cfr. G. CHIARINI, *La recita*, cit., pp. 131 ss.

¹⁶ *Pers.* 449 ss., e, in particolare, 549-673.

¹⁷ Si vedano più oltre i paragrafi 2.1 e 2.2 (pp. 279 ss.) nei quali verranno esaminati i luoghi plautini che prevedono situazioni di questo genere: si deve in ogni caso ricordare che accenni ai viaggi (si veda supra la nota 9 a p. 323) sono presenti in tutte le opere del Nostro, anche se non sempre sviluppati.

¹⁸ È una delle situazioni più comuni, ma nel contempo più banali: appare evidente che Plauto, non volendo intervenire sulla precedente trama (o non trovandone accenno nel copione che gli fungeva da modello) preferì — un esempio può essere costituito da Teopropide che nella *Mostellaria* ritorna in patria alla fine del suo viaggio, anche se poi avrà la solita funzione affidata al *senex*, quella di sorprendere l'*adulescens* — introdurre questo «ritorno» senza ulteriormente complicare le linee del racconto.

¹⁹ Ad esempio — e come già accennato sopra — abbiamo del tutto trascurato passi o indicazioni del genere che compaiono, ad esempio, in PLAUT. *Asin.* 335 ed in un'altra serie di luoghi che per brevità neppure citeremo.

²⁰ *Cas. prol.* 60-63: le traduzioni, qui e di séguito, sono dell'autore del presente lavoro.

²¹ *Cas. prol.* 64-66: *Is — ne expectetis — hodie in hac comoedia / in urbem non redibit: Plautus noluit; / pontem interrupit, qui erat ei in itinere.*

²² *Cist.* 149 ss.

²³ *Cist.* 161-62.

²⁴ È, questo, il periodo nel quale si svolge l'azione scenica: un intervallo di tempo tanto ampio si rende necessario — così come, del resto, anche nella *Casina* — per le esigenze dell'intrigo della commedia.

²⁵ In questo caso, tuttavia, il viaggio (o, meglio, la fuga) di Demifone ci pare che abbia l'effetto di allontanare nel tempo, quasi «diluire» l'antica colpa del *senex* e di rendere quindi più umana, più toccante la ricerca della figlia perduta. A meno che, naturalmente (ma di questo non possiamo averne certezza) tale particolare non comparisse anche nel modello di cui il Nostro si serviva.

²⁶ Siamo nella seconda scena del primo atto, ove compaiono i personaggi dei due *adulescentes* Strattippocle e Cheribulo ed il *servus callidus* Epidico il quale saluta il padrone reduce dal viaggio.

²⁷ *Epid.* 126-27: [...] *Advenientem peregre erum [suum] Strattippoclem / [salva] impertit salute servus Epidicus [...]*

²⁸ *Men.* 247-48: [...] *Quin nos hinc domum / redimus, nisi si historias scripturi sumus?*

²⁹ *Poen. prol.* 60-128.

³⁰ «Ideali» perché essi avvengono, in realtà, fuori dalla scena e risultano del tutto avulsi anche dall'intrigo.

³¹ *Most.* 25.

³² Il DELLA CORTE, *op. cit.*, pp. 128 ss. pensa che il contrasto fra Tranione e Grumione della *Mostellaria* possa addirittura risalire all'originale greco che egli crede di individuare nel *Fasma* di Teogneto, autore che «...aveva una particolare simpatia per la filosofia stoica...» (p. 129): Plauto, non potendo riprodurre una situazione culturale analoga in quanto il suo spettatore medio non si interessava (né poteva interessarsi) di filosofia, trasformerebbe questo tratto originario in un antagonismo fra cittadini (Tranione) e contadini (Grumione).

³³ *Most.* 25: *Haecine mandavit tibi, quom peregre hinc it, senex?*

³⁴ *Most.* 611-12.

³⁵ *Most.* 971-72; 975-76.

³⁶ *Most.* 1122-24: *Ubi (s)omno sepeliui omnem atque edormiui crapulam / Philolaches uenisse dixit mihi suum peregre huc patrem, / quaeque hominem ad(venientem) servos ludificatus sit.*

³⁷ *Most.* 1128-29: *Iubeo te saluere, et saluos cum aduenis. Theopropides, / peregre, gaudeo [...]*

³⁸ Anche se non mancano, in tutta la *Mostellaria* frequenti accenni al viaggio del vecchio, che pare costituire il «Leitmotiv» di tutta la commedia (forse tutto questo era già nel modello plautino?): cfr. *ex. gr.*, *Most.* 353, 374, 381, 805 etc.

³⁹ Non consideriamo in questa sede gli accenni ai viaggi presenti negli *argumenta* perché, come noto, essi non sono plautini e, ancora e soprattutto, perché riprendono, riassumendoli, spunti più ampiamente trattati nel corso della commedia stessa. È da ricordare in ogni caso che in quasi tutti gli *argumenta* delle *palliatae* plautine ricorre l'accenno al viaggio.

⁴⁰ Si possono vedere, ad esempio, gli *argumenta* di *Poenulus*, *Stichus*, *Trinummus* e *Truculentus* per avere un'idea della estrema sinteticità (e non poteva essere se non così) degli accenni al tema da noi considerato: in genere ci si limita, di un personaggio assente, a ricordare che è *peregre*, «all'estero», o in viaggio.

⁴¹ *Pseud.* 619-21: [...] *Sed ubi tu me nouisti gentium / aut uidisti aut collocutus's? Nam equidem Athenas antidhac / numquam adueni [...]*

⁴² *Pseud.* 1173-75: [...] BA. *Quotumo die / ex Syconie huc peruenisti?* HA. *Altero ad meridiem.* BA. *Strenue mehercle iisti.* SI. *Quamuis pernix est hic homo.*

⁴³ *Rud. prol.* 33-35 e 39-41.

⁴⁴ *Ibid.*, ll. *citt.*: [...] *Illic habitat Daemones* / [...] / *senex qui huc Athenis exul uenit, hau malus* / [...] / *Huic filiola uirgo periit paruola. / Eam de praedone uir mercatur pessumus; / is eam huc Cyrenas leno aduexit uirginem* / [...]

⁴⁵ Soprattutto nella parte iniziale, ove l'astro Arturo rievoca, con tinte abbastanza fosche ed avventurose, il naufragio e lo scampato pericolo e, quindi, nella prima scena del primo atto: si veda però *infra*, pp. 315 ss.

⁴⁶ *Trin.* 112-13 e 149-50; 1120-21; 1178.

⁴⁷ *Truc.* 84-92.

⁴⁸ *Ibid.* 126-27 e 185-86.

⁴⁹ *Ibid.* 369.

⁵⁰ *Ibid.* 497-515.

⁵¹ Oltre ai passi sin qui elencati se ne potrebbero aggiungere altri, che tuttavia poco contribuirebbero — soprattutto a causa dello stato frammentario in cui ci sono pervenuti — ad illustrare ulteriormente il nostro tema. Si tratta di un passo lacunoso della *Vidularia* (72: *Illic est adulescens quem tempe(st)as e mari / [...]*) e di un frammento riportato da Char. 275 B. (dal *Caecus vel praedones*: il testo, brevissimo è *In peregre est*). Nel primo si tratta evidentemente di una scena di tempesta (forse un naufragio come nella *Rudens*?), nel secondo compare l'accento ad un personaggio che si trova all'estero.

⁵² Utili indicazioni su questo (ed altri aspetti) della commedia plautina in M. BARCHIESI, *Due capitoli sul comico*, in «Maia» 12, 1960, pp. 247 ss.; si veda anche G. CHIARINI - R. TESSARI, *Teatro del corpo, teatro della parola*, Pisa 1983.

⁵³ *Bacch.* 170-76: *Erlis patria salue, quam ego biennio / posquam hinc in Ephesus abii conspicio lubens. / Saluto te, uicine Apollo, qui aedibus / propinquus nostris accolis ueneroque te, / ne Nicobulum me sinas nostrum senem / prius conuenire quam sodalem uiderim / Mnesilochi Pistoclerum [...]*

⁵⁴ *Men.* 226-31: ME. *Voluptas nullast nauitis, Messenio, / maior meo animo, quam quom ex alto procul / terram conspiciunt. MES. Maior, non dicam dolo / si adueniens terram uideas, quae fuerit tua. / Sed quaesso, quamobrem Epidamnum uenimus? / An quasi mare omnis circumimus insulas?*

⁵⁵ *Most.* 431-36: TH. *Habeo, Neptune, gratiam magnam tibi, / quom me (d) amissisti a te uix uiuom domum. / Verum si posthac me pedem latum modo / s(c)ies inposisse in undam, hau causast ilico / quod nunc uoluisti facere quin facias mihi. / Apage, apage te a me nunciam post hunc diem! / Quod crediturus tibi jui, omne credici.*

⁵⁶ Una ripresa scherzosa di questo *topos* letterario (ma, poi, con la voluta violazione della promessa fatta) in Hor. *carm.* I 1,15-18: il mercante, colto dalla tempesta, promette agli dèi di mai più rimetter piede in mare ma subito dopo, attratto dall'amore per il guadagno, [...] *mox reficit rates / quassas indocilis pauperum pati*, «subito le navi ripara / ché la miseria sopportar non riesce».

⁵⁷ *Stich.* 402-05.

- ⁵⁸ *Ibid.* 405.
- ⁵⁹ *Stich.* 649-54.
- ⁶⁰ *Stich.* 649-50: *Saluete Athenae, quae nutrices Graeciae: / † terra erilis patria, te uideo libens.*
- ⁶¹ *Trin.* 819-40.
- ⁶² *Trin.* 820-23: *Salsipotenti et multipotenti Iouis fratri et Nerei Neptuno / laetus lubens laudes ago et grates gratiasque habeo et fluctibus salsis, / quos penes me (i) potestas bonis mis quid foret et meae uitae, / quom suis me (d) ex locis in patriam † urbis cummam † reducem faciunt.*
- ⁶³ *Ibid.* 837-38: *Apage a me sis; dehinc iam certumst otio dare me. Satis partum habeo / quibus aerumnis deluctaui, filio dum diuitias quaero.*
- ⁶⁴ Evitiamo di prendere in considerazione, come già detto sopra, i versi relativi all'*argumentum* che accennano al viaggio di Anfritrone *belli causa*.
- ⁶⁵ Sul ruolo di Giove-don Giovanni si veda ora il lavoro di G. CHIARINI, *Amori eruditi. Le metamorfosi del seduttore da Giove a don Giovanni*, in *Seminari Sassaresi* II, Sassari 1990, pp. 35-46.
- ⁶⁶ *Amph. prol.* 102-03: *Is prius quam hinc abiit ipsemet in exercitum / gravidam Alcumenam / uxorem fecit suam.*
- ⁶⁷ Si vedano in particolare i vv. 97-141, nei quali il dio riepiloga sia l'an-
tefatto, sia quanto accade in quel momento, vale a dire all'arrivo di Anfritrone e Sosia dalla guerra.
- ⁶⁸ *Amph.* 186-262.
- ⁶⁹ *Ibid.* 430-32.
- ⁷⁰ F. DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma*, *cit.*, pp. 213 ss.; 219 ss.
- ⁷¹ *Amph. prol.* 146-47: *Ea signa nemo | horum familiarium / uidere poterit, ue- rum uos uidebitis.*
- ⁷² *Mil.* 42-45: [...] *Memini: centum in Cilicia / et quinquaginta, centum in Scytholatronia, / triginta Sardis, sexaginta Macedones / sunt homines quos tu occidisti uno die.*
- ⁷³ *Ibid.* 52-53: *Quid in Cappadocia, ubi tu quingentos simul / ni hebes machaera foret, uno ictu occideras?*
- ⁷⁴ Difficile da interpretare il frammento della *Cornicula* (= 63-64 Ernout), «Egli che per dieci anni militò nell'esercito del re Demetrio» (*Qui regi latrocina- tu's decem annos Demetrio*): ne accenniamo solo a titolo informativo, visto che è impossibile sia inserirlo in un preciso contesto, sia (e tanto meno) tentare alcuna ricostruzione del brano cui apparteneva. La *Cornicula* è una delle *palliatas* giunteci in frammenti sicuramente attribuibile al Sarsinate.
- ⁷⁵ *Merc.* 80-110.
- ⁷⁶ *Merc.* 644-57 e 858-960.
- ⁷⁷ *Ibid.*, *ll. citt.*

⁷⁸ Si tratta di un lungo monologo dell'*adulescens* nel quale egli riassume non soltanto la sua vita trascorsa e le sue scappatelle, ma anche il suo ravvedimento in séguito alle paternali del *senex*, il viaggio a Rodi e, alla fine, il nuovo innamoramento.

⁷⁹ *Merc.* 82-84.

⁸⁰ *Ibid.* 92, 93, 95, 101 e 106.

⁸¹ Che risulta sicuramente il più vivace dell'intera commedia, sia per i tentativi — neppure tanto coperti — del vecchio Lisimaco nei confronti di Pasicompsa, la fanciulla alla quale rivolge insinuanti apprezzamenti, sia perché il *senex* Demifone, padre di Carino, rivela la sua vera natura e le sue intenzioni nei confronti della fanciulla, sia infine perché il giovane Carino, disperato, decide (o finge di decidere?) di partire all'estero spintovi dalla delusione d'amore.

⁸² Cerchiamo di rendere così, con le allitterazioni finali, il giuoco di parole di Plauto *mihi dedit magnum malum*.

⁸³ *Merc.* 643-47; *Edepol ne ille oblongis malis mihi dedit magnum malum. / Non possum durare; certumst exulatum hinc ire me. / Sed quam capiam civitatem cogito potissimum: / Megares, Eretriam, Corinthum, Chalcidem, Cretam, Cyprum, / Sicyonem, Cnidum, Zacynthum, Lesbiam, Boeotiam?*

⁸⁴ *Ibid.* 654: *Cedo, si hac urbe abis, amorem te hic relicturum putas?*

⁸⁵ *Merc.* 842-950.

⁸⁶ *Merc.* 858-61: [...] *quoquo hinc abductast gentium. / Neque mihi ulla obsistet annis nec mons neque adeo mare / nec calor nec frigus metuo neque uentum neque grandinem; / imbrem perpetiar, laborem sufferam, solem, sitim / [...]*

⁸⁷ Ci riferiamo soprattutto ai vv. 943 e 946, nei quali l'*adulescens* pare vaneggiare, come in un dormiveglia, e cita a sproposito i gustosissimi fichi di Corinto (che nulla hanno a che vedere in questo passo) e un non identificato *Calchas Zacynthus*, che sarebbe informato (proprio come un indovino) del fatto che Pasicompsa non si è allontanata da Atene. In ogni caso queste stravaganti battute non hanno altro fine che quello di divertire il pubblico, già esilarato dai vaneggiamenti di Carino.

⁸⁸ *Bacch.* 457-59: [...] *Hic enim rite productust patri; / in mare it, rem familiae curat, custodit domum; / obsequens oboediensque est mori atque imperiis patris.*

⁸⁹ *Bacch.* 1047-48: *Ne ille edepol Ephesi multo mauellem foret / dum saluus esset, quam reuenisset domum.*

⁹⁰ F. DELLA CORTE, *op. cit.*, pp. 213 ss.

⁹¹ *Pers.* 259-62 e 322-23.

⁹² *Trin.* 533-36: *Neque umquam quisquamst quouis ille ager fuit, / quin pessume ei res uorterit. Quouim fuit / alii exulatum abierunt, alii emortui, / alii se suspendere [...]*

⁹³ *Trin.* 595-99: *Sed [id] si alienatur, actumst de collo meo; / gestandust peregre clupeus, galea, sarcina. / Effugiet ex urbe, ubi erunt factae nuptiae; / ibit † istac aliquo in maximam malam crucem / latrocinatum, aut in Asiam, aut in Ciliciam.*

⁹⁴ Trin. 699-702: *Id agis ut, ubi adfinitatem inter nos nostram adstrinxeris / atque eum agrum dederis nec quicquam hic tibi sit qui uitam colas, / effugias ex urbe inanis, profugus patriam deseras, / cognatos, adfinitatem, amicos factis nuptiis.*

⁹⁵ Trin. 1087-90: *Ego miserrumeis periculis sum per maria maxuma / vectus, capitali periculo per praedones plurimos / me seruauī, salu(o)s rediī; nunc hic disperii miser / propter eosdem quorum causa fui hac aetate exercitus.*

⁹⁶ Capt. 339-41: *Ego me amitti donicum ille huc redierit non postulo; / uerum te quaeso, ut aestumatum hunc mihi des, quem mittam ad patrem / ut is homo redimatur illi.*

⁹⁷ Capt. 365-67: *Hic autem te ait mittere hinc uelle ad patrem, / meum ut illic redimat filium, mutatio / inter me atque illum ut nostris fiat filiis.*

⁹⁸ Ibid. 378-81: *Nunc ita conuenit inter me atque hunc, Tyndare, / ut te aestumatum in Alidem mittam ad patrem, / si non rebitas huc, ut uiginti minas / dem pro te [...]*

⁹⁹ F. DELLA CORTE, *op. cit.*, p. 251.

¹⁰⁰ Il servo Crisalo è appena arrivato dall'estero ed incontra il *senex* Nicobulo: cfr. *Bacch.* 235-367.

¹⁰¹ *Bacch.* 775-76: *Bone serue salue. Quid fit? quam mox nauigo / in Ephesum, ut aurum repetam [...]*

¹⁰² È infatti interrotto da due brevi battute di Fedromo (vv. 335 e 357) che hanno la sola funzione di spezzare quello che altrimenti diverrebbe — almeno dal punto di vista della recitazione — un monologo troppo lungo.

¹⁰³ *Curc.* 328-63.

¹⁰⁴ *Ibid.* 313-27.

¹⁰⁵ *Ibid.* 366-70.

¹⁰⁶ Il *seruus callidus*, come ulteriore prova dell'autenticità, la consegna direttamente al banchiere Licone che la leggerà di persona: la stessa astuta trovata anche nel *Persa*, 503 ss., ove non sarà Toxilo, ma il lenone Dordalo a leggere la missiva inviata dal *senex* Trimarchide.

¹⁰⁷ *Curc.* 437-48: [...]
Ego dicam tibi: / quia nudiusquartus uenimus in Cariam / ex India; ibi nunc statuam uolūt dare auream / solidam faciendam ex auro Philippo, quae siet / septempedalis, factis monumentum suis. / LY. Quam ob rem istuc? CU. Dicam: quia enim Persas, Paphlagonas, / Sinopas, Arabes, Caras, Cretanos, Syros, / Rhodiam atque Lyciam, Perediam et Perbibesiam, / Centauiromachiam et Classiam Unomammiam / Libyamque oram omnem (et omnem) Conterebromniam / dimidiam partem nationum usque omnium / subegit solus intra uiginti dies.

¹⁰⁸ Cfr. vv. 21-75.

¹⁰⁹ *Mil.* 99-135.

¹¹⁰ Malgrado nella commedia, a differenza di quanto avverrà nel più raro genere letterario greco, tutti questi elementi siano meno marcati e non costituiscano la vera ossatura narrativa dell'intrigo: nel senso che tutti i personaggi della *palliata* ne vengono coinvolti e vi partecipano, ma nessuno di loro è l'esclusivo protagonista di questi momenti narrativi presi nel loro complesso.

¹¹¹ Un'accuratissima analisi, particolarmente ricca di spunti interessanti e di acute osservazioni in G. CHIARINI, *La recita, cit.*, in particolare alle pp. 129 ss. (*La recita, ovvero «La caduta di Crisopoli»*).

¹¹² Occupa infatti ben 304 versi contro i 167 del primo atto, i 160 del secondo, i 121 del terzo e i 106 del quinto.

¹¹³ *Pers.* 127-167 e 329-99.

¹¹⁴ Cfr. G. CHIARINI, *La recita, cit.*, pp. 131 ss.

¹¹⁵ Così F. DELLA CORTE, *op. cit.*, p. 176; *contra* si veda G. CHIARINI, *La recita, cit.*, pp. 17-18 e n. 8.

¹¹⁶ *Hor. Serm.* I 7,32.

¹¹⁷ Vogliamo riferirci sia al IV atto, di cui si è parlato sopra, sia a quello successivo in cui la commedia viene — forse un poco forzatamente — protratta in una *ludificatio*, la «presa in giro» finale del lenone Dorsalo che, oltre ad aver perduto il proprio denaro, dovrà anche sottostare alla pesante ed a tratti arrogante ironia dei suoi compagni.

¹¹⁸ F. DELLA CORTE, *op. cit.*, pp. 176-79 giudica la commedia «di poco impegno artistico...», con «...qualche tratto di esotico che non raggiunge mai il grado dell'avventuroso...» e «... porge il destro a lazzi sboccati...». Non ci pare che, soprattutto per quanto riguarda il quarto atto della «pièce», il giudizio possa essere tanto severo.

¹¹⁹ Cfr., ad es., *Curc.* 444-48.

¹²⁰ Pur presenti, altrove, nella commedia: si veda ad es. tutta la seconda scena del secondo atto (vv. 183-250) e, in particolare, il dialogo tra Pegnio e Sofoclidisca.

¹²¹ *Pers.* 503-09 e 520-24: *Ego ualeo recte, et rem gero, et facio lucrum, / neque istoc redire his octo possum mensibus; / itaque hic est quod me detinet negotium. / Chrysopolim Persae cepere urbem in Arabia, / plenam bonarum rerum atque antiquom oppidum; / ea conportatur praeda, ut fiat auctio / publicitus; ea res me domo expertem facit. [...] Iste qui tabellas adfert adduxit simul / forma expetenda liberalem uirginem, / furtiuam, abductam ex Arabia penitissima. / Eam te uolo curare ut istic ueneat, / ac suo periclo is emat qui eam mercabitur./*

¹²² *Da Sarsina a Roma, cit.*, pp. 241 ss.

¹²³ *Rud.*, *prol.* 56-82.

¹²⁴ *Rud.*, *prol.* vv. 69-78: *Increpui hibernum et fluctus moui maritimos. / Nam Arcturus signum sum omnium (unum) acerrimum; / vehemens sum exoriens, cum occido uehementior. / Nunc ambo in saxo, leno \ atque hospes, simul / sedent eiecti; nauis confracta est eis. / Illa autem uirgo atque altera itidem ancillula / de nauis timidae desuluerunt in scapham. / Nunc eas ab saxo fluctus ad terram ferunt, / ad uillam illius, exul ubi habitat senex, / cuius deturbauit uentus tectum et tegulas.*

¹²⁵ *Rud.* 162-175: [...] *Mulierculas / uideo sedentis in scapha solas duas. / Vi adflictantur miserae! Euge! Euge! perbene! / Ab saxo auortit fluctus ad litus scapham. /*

Neque gubernator umquam potuit (rectius). / Non uidisse undas me maioris censeo. / saluae sunt, si illos fluctus deuitauerint. / Nunc, nunc periculumst: (unda) eiecit alteram. / At in uadost; iam facile enabit. Eugepae! / Viden alteram illam ut fluctus eiecit foras? / Surrexit, horsum se capessit; salua res. / Desiluit haec autem altera in terram e scapha. / Vt prae timore in genua in undas concidit! / Saluast; euasit ex aqua; iam in litore est.

¹²⁶ HOM. *Od.* III 146 ss.

¹²⁷ *Rud.* 199-219.

¹²⁸ *Rud.* 354-74.

¹²⁹ Che ci ricorda, se è lecito l'accostamento, il famosissimo passo lucreziano di II 1-6.

¹³⁰ Cfr. *supra*, p. 316 e nota 124.

¹³¹ È ovvio che, se ci atteniamo alla pura e semplice concretezza, ogni viaggio nel teatro (e nella letteratura) risulterà sempre immaginario. È altresì evidente che gli esempi di viaggi immaginari non si limitano, nelle commedie di Plauto, soltanto a quelli che ora citeremo (si può vedere, ad esempio, quello di Carino nel *Mercator*): ma, per motivi che abbiamo di volta in volta ritenuto validi, abbiamo preferito includerli in altre tipologie che si rivelavano più adatte a raccogliarli.

¹³² *Rud.* 929-31: *Iam ubi liber er(o), igitur demum intruam agrum atque aedis, mancipia; / nauibus magnis mercaturam faciam; apud reges rex perhibebor. / Post animi causa mihi nauem faciam atque imitabor Stratonicum / [...]*

¹³³ *Trin.* 845-46 e 881-82: *Aduenio ex Seleucia, Macedonia, Asia atque Arabia / quas ego nec oculis nec pedibus umquam usurpauis meis. / [...]/ Si unum quiddid singillatim et placide percontabere, / et meum nomen et mea facta et itinera faxo scias. /*

¹³⁴ È Carmide, il *senex*, che parla e chiede al sicofante dove si trovi... lui stesso.

¹³⁵ *Trin.* 928-35 e 939-43.

¹³⁶ *Da Sarsina a Roma, cit.*, p. 185.