

Annalisa Tugnoli, Nicola Borghesi

*Tradurre e mettere in scena Plauto.
Resoconto a due voci di un'esperienza partecipata
di scuola e teatro
(Liceo Classico "M. Minghetti", Bologna)*

È sul palcoscenico che i drammi plautini producono tutto il loro effetto: se se ne tolgono le vive voci, lo splendore del teatro, la caricatura, l'azione e la magnificenza, perdono moltissimo: anche nell'originale sono poche le scene che ci portano nella vita comune; dappertutto si vedono le maschere buffonesche con cui erano rappresentate
Goethe

Abstract

The present contribution is the report of a workshop on Plautus' theatre that has been held at Liceo Classico "Minghetti" in Bologna in the last years. We started from the idea of investigating themes and forms of the comic in classical theatre and of its later developments, then we studied more in depth Plautus' theatre and performed some comedies. The workshops involved teachers, students, an actor-director, in a double-faced activity, with a single aim: translating a comedy by Plautus from its original Latin text into a live performance. Those who translated the text had to take into account the possibility of performing the voices, sounds and gestures, so that they could transmit those meanings that cannot be transmitted by the written text. Those who created the performance, in their turn, had to find the voices, sounds and gestures to give life to the written text, by re-writing and adapting the text, interpreting the concept of "faithfulness" as accuracy but also as awareness of the communicative potential of the performance. This seemed to us a fruitful way of getting students acquainted with Plautus' art through a study that takes into account different outlooks and different protagonists – the author, the director, the actor, the cultivated audience and the empathic audience – that multiply themselves when there is a gap between language and time. It also seemed to us, more generally, a chance for allowing students to have a direct experience of theatre and of its conventions.

Il nostro è il resoconto di un laboratorio che da qualche anno conduciamo presso il Liceo Classico "Minghetti" di Bologna sul teatro di Plauto. Siamo partiti dall'idea di indagare temi e forme del linguaggio comico nel teatro antico e nei suoi sviluppi nel corso del tempo, poi abbiamo approfondito lo studio del teatro plautino e messo in scena alcune commedie. I laboratori hanno coinvolto insegnanti, studenti, un attore-regista in una attività a due facce, distinte ma interdipendenti, con un unico obiettivo: tradurre una commedia plautina dal testo latino alla sua messinscena. Chi ha tradotto dal latino doveva immaginare la realizzabilità in voci, suoni, gesti, delegando ad essi una parte del senso che la parola scritta non può mai rendere; chi ha curato la messinscena ha cercato voci, suoni, gesti per dare vita alle parole scritte, in un lavoro anche di ri-lettura e adattamento, interpretando il criterio della "fedeltà all'originale" come rispetto, ma anche consapevolezza delle sue potenzialità comunicative. Ci è

sembrato un modo efficace per avvicinare gli studenti di oggi all'arte di Plauto, per vederlo attraverso più sguardi e in tutti i suoi protagonisti, l'autore, il regista, l'attore, lo spettatore colto e lo spettatore empatico, figure che si moltiplicano quando si crea uno scarto fra lingua e tempo. Ci è sembrata, più in generale, una occasione per offrire ai giovani una esperienza diretta di conoscenza del teatro e delle sue convenzioni.

Prima voce, Annalisa Tugnoli

Insegnare i classici coi laboratori

Nel corso degli anni del mio insegnamento del latino e greco nel liceo, mi sono sentita sempre più sola nel mio ruolo esclusivo di mediazione fra i giovani di oggi e i testi antichi, sempre e solo affidato alle mie parole per spiegare, interpretare, avvicinare alla traduzione. Sentivo annullata, nella "percezione" della letteratura da parte dei giovani – aspetto importante e oscurato dal primato dell'attività intellettuale – la dimensione della oralità-auralità delle opere letterarie e anche della visibilità, nel caso del teatro.

Ho cercato allora vie alternative, collaborazioni, esperienze non usuali. Non bastava recuperare, nelle numerose proposte che le stagioni teatrali offrivano, l'ascoltare e il vedere di chi è spettatore; ben più significativo si è dimostrato il fare teatro, dare voce e gesto a opere solitamente chiuse nei libri, pensarle come vive. Così ho deciso di coinvolgere chi nel teatro lavora e di integrare il lavoro curricolare con laboratori, approfittando della possibilità che offre il nostro liceo di organizzare attività sia pomeridiane, sia mattutine, le cosiddette "coloriture"¹. In questo modo sono nate esperienze dedicate sia all'epica omerica e al teatro tragico², con la collaborazione di Enrica Sangiovanni e Gianluca Guidotti dell'Associazione Archivio Zeta, sia al teatro comico, col contributo di Nicola Borghesi, ex studente del nostro liceo, diplomato all'Accademia di Arte Drammatica N. Pepe di Udine.

I laboratori si sono rivelati come una esperienza vissuta di apprendimento, non più semplicemente di cultura trasmessa; purtroppo, per loro stessa natura, non coinvolgono tutta la comunità scolastica e affidano la loro sopravvivenza agli scarsi mezzi finanziari a disposizione.

¹ Il nostro liceo offre come integrazione all'attività curricolare laboratori pomeridiani opzionali e attività laboratoriali mattutine chiamate "coloriture", che per la legge della autonomia e flessibilità oraria occupano venti ore della quota annuale complessiva; sono distribuite in quattro giornate all'inizio del pentamestre, in cui si interrompe la normale attività didattica e si creano nuovi gruppi-classe a seconda delle opzioni espresse dagli studenti; i laboratori coinvolgono tutti gli ambiti disciplinari come approfondimento o ampliamento delle materie di curricolo.

² Sotto la direzione di Archivio Zeta nell'anno scol. 2006/2007 è nato lo spettacolo *Aedi e duelli*, letture di brani dall'*Iliade*; nel 2007/2008 lo spettacolo *Voci al muro*, allestimento dell'*Agamennone* di Eschilo con partecipazione al Festival Internazionale del Teatro Classico dei Giovani organizzato dall'INDA di Siracusa; nel 2008/2009 la rappresentazione delle *Coefore* di Eschilo, con partecipazione alla Rassegna Internazionale di Teatro Classico Antica Città di Padova.

Insegnare Plauto

Ho sempre avuto difficoltà a spiegare Plauto ai miei studenti, disponibili a capire l'aspetto antropologico di tale teatro, non ad apprezzarne l'efficacia drammatica; c'è sempre il pericolo di una lettura istintiva e banale. La critica stessa, che nel tempo si è divisa fra opposti giudizi, lo dimostra.

Le parole scritte dei testi non sono in sé esaurienti a definirne l'arte; ancora e sempre efficace la comicità delle situazioni, in certe commedie, ma enigmatica o evasiva la comicità di parola. Come se esistesse nei testi qualcosa di oggettivo, immutabile a dispetto dello scarto temporale, e qualcosa di impalpabile che solo un lettore-spettatore consapevole può cogliere e un abile traduttore-attore può restituire. Tanti sono gli aspetti che legano strettamente questo teatro ad un'epoca e ad una società distante dalla nostra, ad un mondo che incideva sui testi imponendo un sistema di attese e di censure differenti dal nostro (M. Bettini parla di «inerzia compositiva» dovuta al «destinatario sovrachiaro»). Inoltre non è un caso che M. Barchiesi usi l'espressione «il volto enigmatico della Musa plautina»: il suo concetto di «lirismo comico» e le incongruenze nell'intreccio per gli assemblaggi dalla commedia nuova greca sono aspetti che rendono difficile questo teatro ai lettori di oggi, sia nel significante, sia nel significato.

Sono nate così le “coloriture” sul teatro antico e il progetto *Latinus ludus* per la partecipazione al *Certamen comicum* di Mondaino³. Le prime, di cui si riportano nell'**Appendice 1** i programmi, prevedevano approfondimenti a più voci di tipo storico-antropologico-letterario sul linguaggio comico, poi sono diventate veri e propri laboratori di pratica teatrale. Il progetto *Latinus ludus* si è articolato in due attività diverse, quella per lo studio e la traduzione del testo latino eseguita da un gruppo di insegnanti con le classi prime liceali⁴, quando possibile, e quella per l'allestimento vero e proprio dello spettacolo, condotto da Nicola Borghesi in un laboratorio pomeridiano specifico.

I testi su cui ci siamo cimentati sono *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Rudens*, *Stichus*. Il criterio di scelta previsto dal concorso, per ordine alfabetico, ha imposto lo studio anche di commedie solitamente escluse dalle antologie scolastiche, talora non

³ Il *Latinus ludus* è una manifestazione che si tiene ogni anno presso il Comune di Mondaino in provincia di Rimini, che prevede un concorso di traduzione dal latino e dal greco riservato a studenti e studentesse delle scuole superiori; una delle sue tante articolazioni è il *Certamen comicum*, per la traduzione originale e la messa in scena di una commedia plautina.

⁴ Non sempre è possibile coinvolgere le classi perché dipende dalla conformazione oraria della cattedra; gli insegnanti coinvolti nel progetto non sempre hanno l'insegnamento del latino in prima liceo; quando è stato possibile, gli allievi, divisi in gruppi, hanno fatto la selezione delle scene più significative e discusso una loro proposta di traduzione, rispondendo con entusiasmo ad una pratica scolastica solitamente non amata e dando prova di particolare originalità e inventiva per es. nel rendere gli insulti, come dimostra la traduzione del passo dello *Pseudolus* riportato nell'**Appendice 2**.

entusiasmanti, come nel caso dello *Stichus*, comunque un'occasione per scavare più a fondo nelle insidie del teatro plautino, semplice e complesso insieme.

Tradurre Plauto per la scena

Le attività legate al progetto *Latinus ludus* hanno introdotto nuovi modi di lavorare, nuovi approcci anche verso le pratiche scolastiche più consolidate.

Abbiamo affrontato una pratica del tradurre completamente diversa da quella usuale, anche aperta a libertà e irriverenze che sono sempre un tabù nel mondo della scuola (mi riferisco al primato della traduzione fedele e alla pratica del traduttese); nella traduzione di un testo destinato alla mimesi e all'oralità dovevano prevalere, secondo noi, i criteri dell'urgenza della conversazione e degli usi del parlato, l'anomalia sulla analogia.

Sapevamo comunque di fare un lavoro incompleto; il regista con il gruppo di allievi da lui diretti ha continuato poi quella traduzione, restituendole voce, gesto, corpo, alla ricerca di quello spirito del comico, il *γελῶν* o meglio *risus*, *ludus iocusque*, così difficile da rendere, se non si vuole scadere nel volgare *vaudeville* oggi di moda.

Ne è nato un reciproco scambio, l'esegesi si è fatta teatrale, la regia ha cercato un teatro filologico. Il tradurre è diventata una esperienza nuova, una attività a più voci, fatta di complicità e reciproco affidamento, fra chi traduce da una lingua all'altra e chi traduce il testo in spettacolo; il lavoro del primo presupponeva quello del secondo, che lo completava e a cui si delegava l'intraducibile, il primo doveva evocare ipotetici gesti, suoni, movimenti, il secondo li realizzava; entrambi legati come da un patto, dalla consapevolezza dell'esistenza di un destinatario, il pubblico, e di una finalità, il farlo ridere. Coi problemi che ne conseguivano, data la lontananza temporale fra il pubblico della Roma delle guerre annibaliche e il pubblico di oggi. Fra le mille soluzioni possibili, la scelta è stata quella intermedia fra una trasposizione fedele di Romani-togati-coi-loro-tic-intramontabili e una attualizzazione esasperata; abbiamo scelto di rappresentare un teatro che facesse coesistere elementi del passato e del presente, in una mescolanza non congruente, proprio come avviene nel mondo di Plauto, insieme greco e romano, lontano nello spazio, presente come specchio deformante di certi comportamenti umani.

Il lavoro ci ha messo nella condizione nuova di tradurre l'impalpabile, i personaggi, le situazioni, il ritmo dell'azione, i linguaggi, lo spazio scenico; quello che abbiamo colto, ma non siamo riusciti a rendere con le semplici parole scritte, lo abbiamo affidato a scelte di regia e all'interpretazione.

Tradurre i personaggi

Abbiamo scelto di non tradurre i nomi, per rispettarne il sapore della lontananza e il potere evocativo del significante; attualizzati invece i costumi, usati come maschere; alle parole dei personaggi, sia quelli dotati di un nome, sia quelli anonimi, è stata poi aggiunta dalla recitazione una marca a contraddistinguerne il carattere, come se valesse a dare una identità più la gestualità o il modo di parlare che un nome. I comportamenti ricorrenti nelle diverse commedie ci hanno permesso di individuare quella marca, ad es. nelle smancerie del giovane innamorato, nella violenza e spregiudicatezza dei lenoni, nella vanagloria smargiassa dei soldati.

Protagonista ricorrente il servo; ci sembrava che anche solo per suggestione fonica si addicessero al personaggio del *servus callidus* i nomi di Pseudolo, Milfione, Tossilo, che rispettivamente nello *Pseudolus*, nel *Poenulus*, nel *Persa* ricoprono il ruolo di chi ordisce la beffa ai danni del lenone per liberare la giovane oggetto del desiderio. Queste tre commedie, anzi, ci hanno offerto l'occasione di osservare quella che M. Bettini definisce formularità del teatro plautino, attraverso le variazioni sul tema del servo che inventa l'intreccio, assegna le parti, decide i travestimenti. Il tentativo di rendere la metrica, che con la sticomitia e l'antilabé rende il dialogo incalzante e sincopato, ci è servito per sottolineare appunto quel ruolo di regista che sposta le pedine e dà il la alle battute. Ci siamo dovuti però misurare di continuo con la frammentarietà delle indicazioni esplicite del testo plautino, dove solo didascalie esplicative possono restituire gli sguardi e i cenni di intesa che si scambiano due personaggi quando escludono il terzo. Significativa a questo riguardo è la scena IV 4 del *Persa*, nella quale Tossilo organizza la vendita al lenone Dordalo di una finta schiava con l'aiuto dell'amico Sagaristione, travestito da mercante persiano, una scena in cui molto abbiamo dovuto lavorare a livello di resa gestuale.

La caratterizzazione dei personaggi non si è perduta neppure quando la regia, per ragioni di cast, ha cambiato il loro sesso o li ha sdoppiati, creando, nel doppio, i ruoli della coppia comica. Per es. nello *Pseudolus* Carino, il giovane col ruolo di aiutante, sdoppiato nella coppia di Carini, ha generato ulteriori e nuovi elementi di comicità; i vecchi sono diventati la vecchia zia e la vecchia madre del giovane, Callifona e Simona, per gli intimi Simo (v. **Appendice 2**).

Personaggi minori, pur ininfluenti nel procedere dell'intreccio, si sono rivelati importanti come occasione di virtuosismi e di lirica comicità; in una commedia come lo *Stichus*, esile nella trama (due sorelle aspettano i mariti lontani nonostante il padre le spinga a risposarsi; quando questi ritornano arricchiti, si fa una grande festa per tutti), il parassita Gelasimo diventa centrale e figura tragicomica: l'originale parassita greco che vende *logoi* qui diventa un disperato "disoccupato", perché nessuno più lo invita a pranzo, che cerca di risolvere i morsi della fame mettendo all'asta spiritosaggini (vv.

155-273); il cuoco dello *Pseudolus*, scatenato contro i vegetariani, diventa un *maître* con inflessione francese da *nouvelle cuisine* (v. **Appendice 2**).

Tradurre i virtuosismi del linguaggio

Ci siamo cimentati con la necessità di rendere l'aspetto connotativo della lingua, per sua natura ambigua e aperta a mille soluzioni. Di fronte agli scarti linguistici, al piano aulico che confligge con la situazione prosaica, ai ricorrenti cataloghi, giocati sulle figure di suono, abbiamo cercato di rendere la dissonanza, non necessariamente la lettera del testo, la dissonanza per es. fra la condizione del servo e il suo linguaggio forbito, artefatto, capace di portare gli eventi più banali nella sfera dell'eroico e dell'inaudito, con le frequenti impennate dei *cantica* ad accentuare lo scarto fra realtà e irrealtà. In quest'ottica abbiamo interpretato ad es. Pseudolo che riferisce il contenuto della lettera di Fenicio a Calidoro, per fare la parodia delle smancerie degli innamorati (*Pseudolus*, vv. 62-73).

Altro virtuosismo sono le scene che Plauto chiama *velitationes*, scaramucce verbali esornative, dialoghi a botta e risposta, spesso a incastro con sticomitie, dialoghi fine a se stessi, pause anche incongrue dell'azione, come se il testo fosse «un provetto ballerino che salta piroettando in su e in giù senza tuttavia cambiare mai di posto», secondo l'efficace immagine usata da Fraenkel⁵. Ci siamo confrontati con questo tipo di sequenze ad es. negli scambi di insulti in puro spirito fescennino fra il servo Tossilo e il lenone Dordalo (*Persa* vv. 405-26), il "lenone" che non abbiamo saputo rendere in altro modo che come "ruffiano" e trasformato in figura femminile, come pure nella scena del lenone Ballione, trasformato in Balliona, insultato/a a gara da Pseudolo e Calidoro, il servo e il giovane innamorato (*Pseudolus*, vv. 357-69; v. **Appendice 2**).

Altro caso è quello del bilinguismo utilizzato per caratterizzare il diverso e lo straniero, per rappresentare il gioco dell'incomunicabilità o dell'ambiguità della comunicazione e strumento dell'inganno. Ad es. il servo Sagaristione, travestito da straniero per beffare il lenone Dordalo, è diventato russo nella nostra messinscena (*Persa*, vv. 701-708). Nel *Poenulus*, che presenta il problema dei versi in lingua punica, a proposito del personaggio di Annone, cartaginese bilingue alla ricerca delle figlie rapite bambine, abbiamo evitato il complesso problema del monologo e giocato sul punico maccheronico di Milfione, il servo che si improvvisa interprete nella conversazione fra il suo giovane padrone e lo straniero (per il pubblico di Plauto dovevano esserci allusioni ironiche alla lingua dei nemici vinti, per noi sarebbe possibile una lettura in chiave di parodia del lavoro del traduttore). Così pure abbiamo cercato una soluzione per il bilinguismo del servo Pseudolo: il ritornello in greco con cui risponde annuendo all'interrogatorio di Simone che gli fa domande sulla condotta

⁵ FRAENKEL (1960², 380).

del figlio, lo abbiamo reso con l'interiezione emiliana "oi ben" che porta in sé, oltre al senso affermativo, anche una accezione di scontata normalità (v. **Appendice 2**).

In tutti i casi sopra citati, più che una resa letterale del lessico, c'è stata una ricerca di corrispettivi che potessero creare un effetto comico simile, un tentativo di sostituire un immaginario con un altro.

Tradurre il rapporto spazio-tempo-azione

Il lavoro di traduzione ha cercato di cogliere anche aspetti impliciti nelle parole del testo ma potenti nello spettacolo: il ritmo dell'intreccio scandito in rallentamenti e accelerazioni, in recitazione e musica; lo spazio convenzionale della scena, ristretto ma aperto; l'alternarsi di diegesi e mimesi. Nella commedia *Rudens* il prologo è recitato dalla costellazione Arturo, una specie di *deus ex machina* anticipato che spiega l'antefatto e il luogo; l'uso insistito del deittico ci ha suggerito di affidargli il ruolo di guida turistica che illustra la scena insolita, la casa vicina al mare, e quel mare che non c'è, ma viene sempre evocato e visto attraverso gli occhi dei protagonisti.

Mettere in scena Plauto

La traduzione finale, scritta, è stata poi affidata al regista che insieme al gruppo di studenti-attori ha fatto scelte e adattamenti, restituzioni e aggiunte. Da insegnante – che attraverso questa esperienza ha capito qualcosa di più del teatro di Plauto – posso affermare che è stata una occasione di apprendimento significativa per tutti quelli che vi hanno partecipato. È stato emozionante per i giovani attori dare un proprio contributo alla realizzazione di uno spettacolo, emozione che per la natura stessa del teatro è effimera e destinata a sopravvivere solo nel mondo dei ricordi; ben più duraturo il fatto che sia stata una esperienza vissuta di apprendimento, un percorso per conoscere, vivendolo, il teatro in genere, attraverso le sue convenzioni e i suoi meccanismi e per capire quella letterarietà che è così difficile porgere alle nuove generazioni.

Seconda voce, Nicola Borghesi

La struttura

Il laboratorio da me condotto è articolato in due momenti distinti: uno mattutino, della durata di venti ore, inserito all'interno del più ampio contenitore delle "coloriture" ed uno pomeridiano, di durata variabile. I due momenti hanno fini distinti: il primo, che in genere prevede la partecipazione di un maggior numero di studenti, intende fornire alcuni strumenti generali utili alla comprensione del linguaggio teatrale nella sua

specificità; il secondo, frequentato solitamente da uno “zoccolo duro” di una quindicina di partecipanti, è finalizzato alla messa in scena di un testo plautino.

La “coloritura”

Questa prima fase prevede un coinvolgimento diretto degli studenti attraverso una serie di esercizi che possono essere riassunti in tre categorie:

– Esercizi di improvvisazione: gli studenti vengono coinvolti direttamente nell’esplorazione dei principi della mimesi fisica e vocale. Gli esercizi proposti riguardano principalmente il racconto attraverso il corpo e l’utilizzo del proprio strumento vocale. Ad esempio: tra due persone in scena, una deve inventare in diretta una storia che racconta verbalmente, l’altra deve “assumerla fisicamente”, mimandola. In tal modo vediamo plasticamente rappresentate due possibilità narrative perfettamente alternative ed ugualmente efficaci. Inoltre si comincia ad enucleare uno dei principi fondamentali della comicità plautina: il rapporto tra le battute e l’impianto di espressività fisica che attorno ad esse si crea. In questa fase cerco anche di superare, attraverso lo strumento del comico, le naturali timidezze e riserve che un gruppo di adolescenti percepisce rispetto alla possibilità di mettere in scena il proprio corpo.

– Esercizi di auto-narrazione/auto-espressione: gli studenti vengono invitati a produrre lavori autonomi che, attraverso lo strumento della metafora, mettano in scena parti della loro identità. Tali esercizi, apparentemente lontani dal fine di rappresentare Plauto, hanno la fondamentale funzione di creare un clima di apertura e vicinanza tra gli studenti. Inoltre in questa fase comincio ad osservare ed individuare le peculiarità individuali che emergono nella messa in scena di sé, da impiegare poi nel lavoro di costruzione del personaggio. È notevole rilevare come in questa parte del lavoro emerga una volontà profonda di portare all’attenzione del gruppo (peraltro appena costituito e dalla vita transitoria) una parte della propria storia, un desiderio di depositare nella storia collettiva un proprio individuale segno.

– Esercizi di costruzione del personaggio: questa fase del lavoro si apre con la presentazione da parte mia delle maschere della commedia dell’arte, i cui caratteri fondamentali sono in larga parte simili a quelli plautini (il vecchio avido e perverso, il giovane innamorato, il soldato vanaglorioso etc.). Dopo aver fatto provare a tutti i partecipanti le deformazioni fisiche e vocali di ciascun personaggio, secondo l’iconografia tradizionale della commedia dell’arte, li invito a lavorare su uno di questi a propria scelta e attraverso piccoli gruppi di lavoro a metterlo in scena in una storia di propria invenzione. Le storie nelle quali si muovono i personaggi sono ispirate alla struttura drammaturgica della commedia classica.

La messa in scena del testo plautino

Questa seconda parte del lavoro è finalizzata alla messa in scena dello spettacolo concorrente al *Certamen Comicum* di Mondaino. Il mio tentativo è quello di far nascere i personaggi (e dunque le scene stesse) dalle individualità dei singoli studenti. Quasi sempre accade che il numero dei partecipanti sia superiore a quello dei personaggi previsti dal testo. Inoltre, generalmente, il numero di personaggi maschili e femminili non è corrispondente al numero di partecipanti dei due sessi. Cerco di risolvere queste discrepanze con escamotage che possano giovare all'aspetto comico del lavoro. Così spesso incontriamo personaggi sdoppiati, lenoni in pelliccia, padri che diventano madri e così via. Questi cortocircuiti, la cui soluzione cerco sempre di affrontare insieme agli studenti, creano effetti comici inaspettati. Esempio è il caso dei vecchi Callifone e Simone dello *Pseudolus* che, per esigenze di cast cambiano sesso, dando vita ad una coppia di buffe vecchine bolognesi (la Fona e la Simo) in bocca alle quali il testo del personaggio plautino si arricchisce di nuovi effetti comici. Tali effetti comici non erano in effetti previsti dal testo ma, credo, ne rendono pienamente il senso. Infatti la *vis comica* dei due *senes* nel testo plautino è costituita proprio da una retorica obsoleta e bolsa che, nell'immaginario contemporaneo dei partecipanti al laboratorio e del pubblico presente in sala, mi pare ben rappresentata dall'archetipo leggermente retrò della "azdora", mitica anziana sfoglina bolognese al contempo godereccia e severa nella custodia del *mos maiorum*.

Il mio tentativo, per quanto riguarda la costruzione dei personaggi plautini, si muove insomma tra due direttrici: da una parte la volontà di "strappare" fuori dagli attori qualcosa di totalmente individuale ma ancora inespresso, una sorta di follia personale da esplorare; dall'altra il desiderio di trovare gli archetipi contemporanei dietro quelli plautini, in modo da poter offrire a questi ultimi un profilo fruibile anche da dei quindici-diciottenni. Il risultato ottimale per la messa in scena, per quanto mi riguarda, si ottiene quando le individuali follie dei singoli studenti-attori si scontrano nell'"*aire de jeux*" del conflitto tra i personaggi plautini.

Lo spazio scenico

Per quanto riguarda l'uso dello spazio, mi attengo sempre ad una delimitazione estrema dello stesso, costruendo tutta l'azione all'interno di un rettangolo scenico di tre metri per quattro, la dimensione del palchetto di commedia dell'arte. Tale delimitazione rende immediatamente evidente il concetto di "spazio sintetico", un luogo costruito dall'immaginario dell'attore che attraverso la "scenografia verbale", di cui Plauto è ricco, l'uso del corpo e le geometrie di scena, può rapidamente trasformarsi in una casa, un porto, una piazza. La delimitazione dello spazio avviene attraverso un numero di sedie corrispondente a quello degli attori, in modo che questi ultimi, quando non stanno

recitando, restino comunque in scena per tutta la durata dello spettacolo. Questo impianto tende a sottolineare la funzione meramente narrativa dei personaggi e la finzione della creazione scenica, mostrando al pubblico il momento in cui l'attore comincia a recitare, abbandonando il piano della quotidianità ed entrando in quello dell'espressività. Tale formazione garantisce inoltre una presenza costante degli attori davanti al pubblico, permettendo così a ciascuno di spendere in scena la maggior quantità di tempo possibile.

La regia delle scene e la metateatralità

La regia delle scene è spesso influenzata da elementi completamente aleatori. In sostanza non comincio a lavorare sulla regia partendo da un'idea preconstituita di come debba essere lo spettacolo, ma cerco di lasciarmi influenzare dall'interazione tra i personaggi costruiti, le idee degli studenti-attori e ciò che mi suggerisce il testo in relazione a questi due elementi. Solitamente parto da una macro-immagine emersa dalla lettura della *pièce* che cerco di calare volta per volta nelle singole scene, senza che questa debba necessariamente comparire in ogni momento. La migliore guida rimane comunque il "principio di piacere" delle persone che si trovano in scena in quel momento. Quando, insomma, intorno ad una singola gag o circostanza comica si addensa un livello di divertimento collettivo adeguato, cerco di dare respiro all'iniziativa degli studenti-attori. Mi pare che non ci sia miglior viatico per rendere vivo il testo che affidarlo al suddetto "principio di piacere".

Molto spesso cerco di inserire elementi metateatrali, che tendono a denunciare al pubblico la presenza della finzione, già molto esplicita nell'espressività esasperata dei personaggi. Solitamente il ruolo di mediatore metateatrale viene affidato al *servus callidus*, che tento sempre di rendere una sorta di Alice in un paese delle meraviglie deformato. Cerco insomma di far interagire un personaggio più rispondente a standard di normalità con una variopinta galleria di folli. Il fatto che il *servus callidus* diventi un latore di normalità discende in modo diretto dal suo ruolo drammaturgico: egli è regista interno della commedia e si sobbarca di conseguenza la responsabilità, di fronte al pubblico, di far procedere la storia, istanza alla quale gli altri personaggi si contrappongono continuamente. L'elemento metateatrale generalmente compare quando tale personaggio stringe una sorta di alleanza col pubblico nel denunciare la follia dei singoli personaggi, creando un meccanismo di identificazione con la normalità. Esempio in questo senso è il caso di Pseudolo che, introducendo la commedia, durante una sgangherata pantomima interpretata dagli altri personaggi, furioso per il pressapochismo, la sciatteria e la stupidità di questi ultimi, decide di non continuare lo spettacolo, abbandonando la scena e lasciandoli al proprio destino, per poi tornare, impietosito, pochi istanti dopo.

Come un apriscatole

Il primo problema che mi sono posto quando – su sollecitazione della professoressa Tugnoli – mi sono trovato a lavorare su Plauto è stato quello di fungere da ponte tra un testo percepito come lontano e quasi inaccessibile e l’esperienza quotidiana degli studenti. Si trattava insomma di utilizzare un apriscatole per portare alla luce il tesoro di comicità popolare racchiuso nei testi plautini. Il rischio è che gli studenti trovino “polverosa” la struttura comica dei testi e non riescano a coglierne la parte ancora viva, pulsante, attuale. Il testo teatrale è la forma di notazione artistica più incompleta possibile: tutto ciò che abbiamo a disposizione è ciò che i personaggi *si dicono*. Di tutto il resto sappiamo molto poco, a parte ciò che ci comunicano sporadiche ed incomplete didascalie. Il punto mi sembra quello di riempire tutte le aree incomplete della notazione lasciataci da Plauto con qualcosa che sia esasperatamente aderente all’esperienza del presente, se necessario forzando i confini delle battute, ma mettendo in campo ogni sforzo necessario per l’avvicinamento ad un clima, un mondo, una circostanza apparentemente lontana. L’altra strada possibile è l’avvicinamento pedissequo alla forma di Plauto, che rischia però, paradossalmente, di essere meno aderente allo spirito plautino. Spesso mi chiedo: con che faccia posso mandare in scena un diciassettenne con una toga? La risposta che mi do è che semplicemente non ha senso. In genere la domanda che pongo agli studenti è: che costume ti aiuterebbe di più a recitare, a metterti, per l’appunto, nei panni di un altro? Le risposte spesso riguardano gli archetipi depositati nella loro percezione, dando così vita ad una galleria variopinta di *bauscia* incravattati (Demone nella *Rudens*), *coatti* di periferia (Crocozia nello *Stichus* e Sceparnion nella *Rudens*), pescatori balcanici (*Rudens*), *fighetti* da circolo del tennis (i Carini, sdoppiati, nello *Pseudolus*) e così via. Rispetto a tali caratteri cerco sempre di spingermi oltre l’aspetto del *cliché* e di cercare, in queste maschere contemporanee, i connotati archetipici.

Sin dal primo momento la sfida, per quanto mi riguarda, è quella di rendere tridimensionale il testo scritto in due dimensioni, cercando di capire chi fa cosa a chi. Già dalla prima lettura suggerisco agli studenti di utilizzare le battute come proiettili per raggiungere risultati, piuttosto che come parole che i personaggi dicono. Il concetto che mi preme far passare, fondamentale per sottrarre il testo alla dimensione esclusivamente letteraria e consegnarlo a quella dell’azione, è che le battute di Plauto non sono altro che ciò che i personaggi si dicono per ottenere risultati, perseguire obiettivi, fregare altri personaggi. Il testo insomma non può essere il punto di partenza dell’esperienza teatrale, ma la conseguenza inevitabile di una circostanza che rende necessario l’uso di quelle parole e non altre, illuminandole così di un senso altrimenti difficile da cogliere.

Perché lo facciamo

C'è un dato che è difficilmente misurabile e riportabile, in merito ai laboratori condotti in questi anni: quello umano. Il patrimonio di incontri, confronti, scontri, invenzioni, scoperte è il reale motore dell'intera operazione. Il percorso, dopo cinque anni, ha sicuramente una struttura e dei punti fermi, ma è definito in larghissima parte dall'incontro tra il testo da affrontare, la sua traduzione, chi fa la regia e chi deve andare in scena. Ogni personaggio che nasce non può che essere espressione di un'individualità e di una sensibilità personale. I personaggi, nel loro complesso, costituiscono un *ensemble* che è la linfa stessa della messa in scena. Per quanto mi riguarda, oltre all'obiettivo già enunciato di una diversa fruizione dei classici, ne esiste un altro: la possibilità per gli studenti-attori di vivere un'esperienza diversa all'interno del contesto scolastico. Con diversa intendo varie cose. Prima tra tutte allenare la facoltà di vedere ciò che non c'è, di immaginare gli spazi tra le battute, di figurarsi come può muoversi, parlare, comportarsi un altro essere umano, nella fattispecie il personaggio.

In generale mi pare che l'insegnamento del teatro all'interno di una scuola media superiore possa essere l'occasione per trasmettere, attraverso lo strumento della metafora, conoscenze e valori altrimenti difficili da mettere a fuoco. Farò un esempio per essere più chiaro. Uno dei principi fondamentali della recitazione è ben enucleato da un passo dell'Amleto: "essere pronti è tutto". Shakespeare attraverso questa battuta (e non è un caso isolato, nell'Amleto) fornisce un suggerimento pratico agli attori: è inutile provare a raggiungere alcuni risultati con la volontà, talvolta è più giusto costruire le circostanze ed attendere che ciò che desideriamo accada. Per quanto riguarda l'esperienza dell'attore, in molti casi è inutile recitare una condizione, ad esempio la tristezza, cercando di forzare con la volontà il nostro stato d'animo di partenza, perché il risultato non sarà credibile. Meglio è cercare di costruire sulla scena una condizione in cui, se si è pronti, la tristezza possa arrivare, sorprendendoci, ed essere vissuta e raccontata in un modo credibile. Mi pare che questa circostanza possa essere metafora di una possibilità di approccio a molte delle esperienze che si trova a vivere un adolescente. Un ulteriore esempio. Spesso suggerisco agli studenti-attori, quando sono in scena, di non cercare ciò che serve per recitare *dentro* di sé, ma *fuori*. Di concentrare la propria attenzione sull'esterno, sul compagno di scena, sullo spazio, sul pubblico. In un tempo in cui il punto focale dell'attenzione è sempre più spostato sul sé e sempre meno sull'esterno, anche questo principio mi sembra interessante. Inoltre queste metafore sono esperite direttamente dagli studenti. La possibilità di stare in scena le rende evidenti nella pratica e non astrattamente, facilitandone la comprensione.

C'è un elemento, infine, che più di altri mi sta a cuore: la possibilità di fare un percorso insieme, di mettere in scena un oggetto che sia frutto di un lavoro comune, di incontrarsi in scena all'interno di un'esperienza non quotidiana. Il momento in cui ciò si manifesta con maggior forza è la giornata conclusiva del percorso: la rappresentazione

dello spettacolo al *Latinus Ludus* di Mondaino. Il fatto stesso di partire insieme, preparare insieme la scena e insieme fare lo spettacolo, incontrando altre compagnie di studenti-attori che si sono cimentati nella messa in scena dello stesso testo, dà la possibilità, ancorché per un tempo limitato, di vivere l'idea di una comunità.

Appendice 1

Schede di presentazione dei laboratori- "coloriture" sul comico

Anno scolastico 2007/2008, Liceo Classico "Minghetti"

Coloritura "Il linguaggio comico e i suoi archetipi"

Insegnanti: Annalisa Tugnoli (referente), Carlo Morselli, Fabio Fiorini

Collaboratori esterni: Nicolò Maldina, Valentina Marano, Michele Pancaldi

Il laboratorio si propone di indagare il comico come fenomeno estetico e antropologico, di riflettere attraverso l'analisi di alcune opere significative sulle forme che esso ha avuto nel mondo antico e in epoche successive, per arrivare ad osservare il presente e le sue forme di spettacolo più popolari.

Come in ogni ricerca che si rispetti, sappiamo da dove partiamo, non dove arriveremo; chiari i quesiti da cui inizia la nostra indagine: perché e come si rideva nell'Atene del V secolo, nella Roma di Plauto, nell'Inghilterra elisabettiana, nel teatro di Pirandello ed Eduardo? esistono degli archetipi nel mondo antico che si riproducono e si adattano nelle diverse società? la commedia è un genere disimpegnato o offre uno sguardo anche amaro sulla società? la società, e in particolare chi detiene il potere, tollera o respinge le critiche, a volte anche violente, che i comici muovono? Ma non abbiamo una risposta preconstituita e per questo, anche simbolicamente, nell'organizzazione delle giornate, il programma è aperto:

– lunedì 28 gennaio: "La commedia attica e la società; i meccanismi del comico in Aristofane: il travestimento e la parodia" (A. Tugnoli, F. Fiorini); "Il comico nella commedia di Plauto" (C. Morselli);

– martedì 29 gennaio: "Travestimento e travestitismo nella commedia shakespeariana" (V. Marano), "Lo scambio di persone/identità nel '900, da Pirandello a Eduardo De Filippo alla trasposizione cinematografica" (N. Maldina);

– mercoledì 30 gennaio: "La commedia come strumento di riflessione sulla realtà del 900 nel cinema americano" (M. Pancaldi);

– giovedì 31 gennaio: giornata aperta, per un approfondimento dei temi toccati precedentemente, gestita da chi partecipa al laboratorio.

Il nostro obiettivo però è chiaro: vorremmo riflettere insieme su testi letterari e sulle forme di intrattenimento in generale, per suggerire uno sguardo critico e non assuefatto anche verso prodotti più popolari e d'evasione.

*Nota non marginale: i collaboratori esterni sono ex studenti del Liceo Classico "Minghetti" che si ritrovano coi loro insegnanti sui banchi di scuola per studiare e fare ricerca insieme.

Anno scolastico 2009/2010, Liceo Classico "Minghetti"

Coloritura "La figura del servo nel teatro comico di tutti i tempi"

Insegnanti: Annalisa Tugnoli (referente), Roberto Ballerini, Claudia Colombo, Fabio Fiorini, Carlo Morselli

Attore: Nicola Borghesi (ex studente del nostro liceo)

L'obiettivo del laboratorio è creare lettori attenti e spettatori consapevoli; dimostrare che i testi classici non sono rimasti chiusi nei libri ma che, come modelli, hanno avuto una loro vita che ha lasciato traccia nella produzione letteraria di tutti i tempi.

Il filo conduttore della nostra indagine è la figura del servo; questo sarà occasione per analizzare aspetti della comicità di epoche diverse, il permanere di elementi fissi e il mutare di altri in rapporto al mutare del pubblico, del gusto, della funzione dell'arte nelle diverse società.

Abbiamo "messo insieme" insegnanti e un giovane attore per dimostrare che lo studio del teatro non è un fatto solo intellettuale. Agli insegnanti il compito di trasmettere nozioni sul linguaggio e codice teatrale e sulla storia del teatro; al nostro giovane attore il compito di dimostrare che il teatro non si esaurisce nei testi, ma è sempre mimesi.

«Il corso si propone di coinvolgere gli studenti in maniera attiva, di passare gradualmente dalla frontalità necessaria ad inquadrare l'argomento dal punto di vista storico ad una partecipazione in prima persona. I testi teatrali, soprattutto quelli classici, rischiano spesso di rimanere scrigni chiusi, perché non interviene la chiave dell'azione, l'unica che possa aprirli e dare loro senso. Bisogna allora provare a capovolgere il proprio punto di vista: non più quello di lettore, ma quello di "attore", inteso come colui che agisce un testo. La distanza che spesso gli studenti vivono nei confronti del testo classico nasce proprio dall'assenza del corpo nell'analisi di un testo che per il corpo è stato progettato. Agire, dunque, come chiave per appropriarsi di un altro tempo, un altro spazio, un altro corpo» (Nicola Borghesi).

Programma:

– giovedì 4 febbraio: "Forme teatrali preletterarie nella cultura latina arcaica, la maschera" (F. Fiorini); "La figura del servo dalla Commedia Nuova di Menandro alla palliata di Plauto" (A. Tugnoli);

– venerdì 5 febbraio: "Sociologia della commedia dell'arte" (C. Colombo); "Da Beaumarchais a Rossini" (R. Ballerini);

– martedì 9 febbraio: "Il codice della commedia dell'arte (iperespressività, sfondamento della quarta parete, funzione del corpo, le maschere)" (N. Borghesi);

– mercoledì 10 febbraio: "Il servo nel cinema di Totò e di Losey" (C. Morselli).

Anno scolastico 2010/2011, Liceo Classico "Minghetti"

Coloritura "Il linguaggio comico: dal mondo antico caratteri di perennità"

Insegnanti: Annalisa Tugnoli (referente), Roberto Ballerini, Claudia Giacometti, Carlo Morselli

Attore: Nicola Borghesi (ex studente del nostro liceo)

Il laboratorio intende mostrare la permanenza nel corso dei secoli di aspetti della comicità tipici del teatro antico. Partendo dall'analisi di testi teatrali latini e greci, in particolare di una commedia di Plauto, *Poenulus*, rifletterà sulla caratterizzazione di alcuni personaggi stereotipati (l'innamorato, il soldato e soprattutto lo straniero) e del loro linguaggio, cercando di trovarne le premesse nel teatro greco e gli sviluppi nel teatro occidentale (la commedia dell'arte, Molière e Goldoni). Sarà un'occasione per indagare più in generale la categoria del comico, sia negli aspetti contingenti quali il luogo e il tempo di cui è espressione sia in quelle costanti che sembrano essere connaturate all'uomo; si affronterà anche il problema della traducibilità dei testi, complesso nel caso del teatro, quando è legato a attualità che diventano obsolete e a esuberanza del significante.

Programma:

- martedì 8 febbraio: "Da Plauto ai modelli greci" (A. Tugnoli); "Il cartaginese nel *Poenulus* di Plauto, problemi di traduzione" (C. Giacometti);
- mercoledì 9 febbraio: "Molière, *Il Borghese gentiluomo*, il finto turco" (C. Morselli); "Il finto armeno della *Famiglia dell'antiquario* e altre lingue in gioco nel teatro di Goldoni". (R. Ballerini);
- giovedì 17, venerdì 18 febbraio: gesto e parola nella Commedia dell'arte (N. Borghesi).

Appendice 2

Come dimostrazione delle diverse fasi della nostra traduzione (dal testo latino al testo italiano, dalla sceneggiatura allo spettacolo) riportiamo alcuni passi-scene dallo *Pseudolus*; li consideriamo esempi rappresentativi delle riflessioni fatte e delle tematiche più significative rilevate: 1- le *velitationes* fra Pseudolo, Ballione e Calidoro; 2- il dialogo fra Simone, Callifone e Pseudolo; 3- il dialogo fra Calidoro, Carino e Pseudolo; 4- il monologo del cuoco.

1- Il ruffiano Ballione insultato a gara da Pseudolo e Calidoro, nella messinscena è diventato la ruffiana Balliona (*Pseudolus*, vv. 357-69)⁶

{Cal.} *Pseudole, adsiste altrim secus atque onera hunc maledictis.*
 {Ps.} *Licet.*
Numquam ad praetorem aequae cursim curram, ut emittar manu.
 {Cal.} *Ingere mala multa.*
 {Ps.} *Iam ego te differam dictis meis.*
Impudice.
 {Bal.} *Itast.*
 {Cal.} *Sceleste.*
 {Bal.} *Dicis vera.*
 {Ps.} *Verbero.*
 {Bal.} *Quippini?*
 {Cal.} *Bustirape.*
 {Bal.} *Certo.*
 {Ps.} *Furcifer.*
 {Bal.} *Factum optume.*
 {Cal.} *Sociofraude.*
 {Bal.} *Sunt mea istaec.*
 {Ps.} *Parricida.*
 {Bal.} *Perge tu.*
 {Cal.} *Sacrilege.*
 {Bal.} *Fateor.*
 {Ps.} *Peiure.*
 {Bal.} *Vetera vaticinamini.*
 {Cal.} *Legerupa.*
 {Bal.} *Valide.*
 {Ps.} *Permities adolescentum.*
 {Bal.} *Acerrume.*
 {Cal.} *Fur.*
 {Bal.} *Babae.*
 {Ps.} *Fugitive.*
 {Bal.} *Bombax.*
 {Cal.} *Fraus populi.*
 {Bal.} *Planissume.*
 {Ps.} *Fraudulente.*
 {Cal.} *Impure.*

⁶ L'edizione critica utilizzata per il testo dello *Pseudolus* è quella di W.M. Lindsay, Oxford 1910.

{Ps.} *Leno.*
{Cal.} *Caenum.*
{Bal.} *Cantores probos.*
{Cal.} *Verberavisti patrem atque matrem.*
{Bal.} *Atque occidi quoque,*
potius quam cibum praehiberem: num peccavi quippiam?
{Ps.} *In pertussum ingerimus dicta dolium, operam ludimus.*

CAL. Dai, Pseudolo! Pensaci tu... digliene quattro!
 PS. Sarà un piacere per me! (si scrocchia le nocche e il collo)⁷
 CAL. Dajele!
 PS. Ti farò a pezzi a parole, svergognato!
 BAL. Sono tutto orecchie...
 PS. Fetuso!
 BAL. Sì sì.
 PS. Sei tutto da picchiare!
 BAL. Perché no?
 CAL. Tombarolo!
 BAL. ...solo la domenica!
 PS. Pendaglio da forca!
 BAL. ...precisamente!
 PS. Truffa-soci!
 BAL. ...la mia specialità!
 PS. Sgozza-famiglie!
 BA. (rivolto a Calidoro) Fammene sentire un po' delle tue.
 CAL. Blasfemo!
 BA. ...parole sante!
 CAL. Rompi... patti!
 BA. ...che fantasia!
 CAL. Rompi... leggi!
 BA. Puoi fare di meglio...
 PS. Magnaccia!
 BA. ...è il mio mestiere!
 CAL. Pezzente!
 BA. Bla bla bla
 PS. Cacasotto!
 BA. (rivolto a Calidoro) Prendi esempio!
 CAL. Imbroglione!
 BA. Esattamente!
 PS. Frodo... lento!
 CAL. Porco!
 PS. Ruffiano!
 CAL. Mangia... merda!
 BA. Che bel coro!
 CAL. Hai picchiato tuo padre e tua madre!
 BAL. Anzi... ucciso! Dovevo mantenerli? Ho forse sbagliato?
 PS. È un vaso bucato, perdiamo il nostro tempo.

⁷ La traduzione fatta dagli studenti ha preferito sostituire con una didascalia il v. 358 «non correrei con tanto piacere dal pretore per ottenere la mia libertà».

2- Il dialogo fra Simone, Callifone e Pseudolo; i vecchi trasformati poi in Callifona e Simona (vv. 415-42; 477-503)

*{Sim.} Si de damnosis aut si de amatoribus
dictator fiat nunc Athenis Atticis,
nemo anteveniat filio, credo, meo:
ita nunc per urbem solus sermoni omnibust,
eum velle amicam liberare et quaerere
argentum ad eam rem. Hoc alii mihi renuntiant;
atque id iam pridem sensi et subolebat mihi,
sed dissimulabam.*

{Ps.} Iam illi foetet⁸ filius.

Occisa est haec res, haeret hoc negotium.

*Quo in commeatum volui argentarium
proficisci, ibi nunc oppido opsaeptast via.*

Praesensit: nihil est praedae praedatoribus.

*{Callipho} Homines qui gestant quique auscultant crimina,
si meo arbitrato liceat, omnes pendeant,
gestores linguis, auditores auribus.*

*Nam istaec quae tibi renuntiantur, filium
te velle amantem argento circumducere,
fors fuit an istaec dicta sint mendacia;
sed si sint ea vera, ut nunc mos est, maxime,
quid mirum fecit? Quid novom, adulescens homo
si amat, si amicam liberat?*

{Ps.} Lepidum senem.

{Sim.} Vetus nolo faciat.

*{Cal.} At enim nequiquam nevis;
vel tu ne faceres tale in adulescentia.*

*Probum patrem esse oportet qui gnatum suom
esse probiorem quam ipse fuerit postulet.*

*Nam tu quod damni et quod fecisti flagiti
populo viritim potuit dispertirier.*

Idne tu mirare, si patrissat filius?

...

{Sim.} Iam sic sino;

iratus sit: ego, ne quid noceat, caverò.

Sed quid ais? quid hoc, quod te rogo?

{Ps.} Si quid vis, roga.

Quod scibo, Delphis tibi responsum dicito.

{Sim.} Advorte ergo animum et fac sis promissi memor.

*Quid ais? Ecquam scis filium tibicinam
meum amare?*

{Ps.} Ναὶ γὰρ

{Sim.} Liberare quam velit?

{Ps.} Καὶ τοῦτο ναὶ γάρ

⁸ Adottiamo la congettura proposta da Loewe.

{Sim.} *Ecquas viginti minas
per sycophantiam atque per doctos dolos
paritas ut a me auferas?*
{Ps.} *Abs te ego auferam?*
{Sim.} *Ita, quas meo gnato des, qui amicam liberet?
Fatere, dic. Καὶ τοῦτο ναὶ.*
{Ps.} *Καὶ τοῦτο ναὶ.*
{Cal.} *Fatetur.*
{Sim.} *Dixin, Callipho, dudum tibi?*
{Cal.} *Memini.*
{Sim.} *Quor haec, tu ubi rescivisti ilico,
celata me sunt? quor non rescivi?*
{Ps.} *Eloquar.*
*Quia nolebam ex me morem progigni malum,
erum ut suos servos criminaret apud erum.*
{Sim.} *Iuberes hunc praecipitem in pistrinum trahi.*
{Cal.} *Numquid, Simo, peccatum est?*
{Sim.} *Immo maxume.*
{Ps.} *Desiste, recte ego meam rem sapio, Callipho;
peccata mea sunt. Animum advorte nunciam
quapropter te † expertem amoris nati habuerim †
pistrinum in mundo scibam, si id faxem, mihi.*
{Sim.} *Non a me scibas pistrinum in mundo tibi,
cum ea mussitabas?*
{Ps.} *Scibam.*
{Sim.} *Quin dictumst mihi?*
{Ps.} *Quia illud malum aderat, istuc aberat longius;
illud erat praesens, huic erant dieculae.*

SI. Se ad Atene si dovesse eleggere il capoccia degli sperperatori e dei donnaioli, mio figlio non troverebbe avversari. In città ormai si parla solo di lui, che vuole liberare la sua amica e sta cercando il denaro che gli serve. Qualcuno si è preso la briga di riferirmelo, ma io col mio fiuto l'avevo già capito, anche se facevo finta di non saperlo.

PS. (*fra sé*) A costui il figlio già puzza: il mio piano è spacciato in partenza, tutta la faccenda si blocca. Per arrivare al malloppo che volevo arraffare, la via è del tutto sbarrata. L'ha capita, il vecchio, e i predoni la preda se la possono scordare.

CALL. Se dipendesse da me, quelli che dicono male degli altri e quelli che li ascoltano li farei tutti impiccare: appenderei i maldicenti per la lingua, gli altri per le orecchie. Difatti, quello che ti viene riportato, che tuo figlio ha la morosa e vuole scroccarti dei soldi, può essere semplicemente una calunnia. Ma facciamo conto che sia vero: alla fine, visti i tempi che corrono, è una cosa tanto fuori dal mondo se un giovanotto come lui si è preso una cotta e vuole liberare la sua amica?

PS. (*fra sé*) Simpatico il vecchietto!

SI. Ma io sono vecchio e non voglio che lo faccia.

CALL. Anche se non vuoi, che cosa cambia? E poi, diciamo la verità, certe cose non dovevi farle neanche tu quand'eri giovane: bisogna che un padre sia uno specchio di virtù se pretende che il figlio sia anche più virtuoso di lui. Tu, ai tuoi tempi, hai combinato disastri e schifezze in quantità tale da poterle distribuire al popolo un tanto a testa. E adesso ti stupisci se tuo figlio segue le orme paterne?

[...]

SI. E va bene: gli consento di essere arrabbiato con me; vorrà dire che starò in guardia perché non mi faccia del male. (*a Pseudolo*) Che dici? ti posso fare qualche domanda?

PS: Chiedimi quello che vuoi. Su quello che so, ti risponderò come l'oracolo di Delfi.

SI. E allora ascoltami bene e ricordati di questa promessa. Dimmi: mio figlio si è innamorato di una sporcacciona?

PS. Oi ben!

SI. E la vuole liberare?

PS. Oi ben bene!

SI. E tu stai per spillarmi venti bigliettoni con raggiri e ingannevoli inganni?

PS. Io spillarli a te?

SI. Già, per darli a mio figlio per liberare la sua amichetta. Dai, ripetilo: "Oi ben bene".

PS. Oi ben bene!

CALL. Lo ammette.

SI. Non te l'avevo detto, Callifone?

CALL. Me ne ricordo.

SI. (*a Pseudolo*) Perché allora, quando lo hai scoperto, non me lo hai detto? Perché non l'ho saputo?

PS. Beh, ecco... non volevo far nascere proprio io la cattiva abitudine che uno schiavo denunci un padrone a un altro padrone.

SI. Oh, dovresti trascinarlo per il collo a sgobbare in un mulino!

CALL. Ma in fondo, Simone, che male ha fatto?

SI. Il peggiore possibile.

PS. Lascia stare, Callifone. So io come stanno le cose e quali sono le mie colpe. (*a Simone*) Senti mo', sai perché non te l'ho detto? Sapevo che per me era bell'e pronto il mulino se lo avessi fatto.

SI. E non sapevi che comunque ti ci avrei mandato se non lo avessi fatto?

PS. Sì che lo sapevo!

SI. E quindi?

PS. Il fatto è che quel guaio lì mi stava davanti e quest'altro era più lontano, quello lì era per oggi, questo invece si poteva rimandare a domani.

3- Il dialogo fra Calidoro, Carino e Pseudolo; l'amico poi sdoppiato in Carino e Carina (vv. 711-55)

{Cal.} Attuli hunc.

{Ps.} Quid, attulisti?

{Cal.} "Adduxi" volui dicere.

{Ps.} Quis istic est?

{Cal.} Charinus.

{Ps.} Eugae. Iam χάριν τούτῳ ποιᾷ.

{Char.} Quin tu si quid opust, mi audacter imperas?

{Ps.} Tam gratia.

Bene sit tibi, Charine. Nolo tibi molestos esse nos.

{Ch.} Vos molestos? nihil molestumst mihi quidem.

{Ps.} Tum igitur mane.

{Cal.} Quid istuc est?

{Ps.} Epistulam modo hanc intercepi et sumbolum.

{Cal.} Sumbolum? Quem sumbolum?

{Ps.} Qui a milite allatust modo.

Eius servos qui hunc ferebat et quinque argenti minas,
 tuam qui amicam hinc arcessebat, ei os sublevi modo.
 {Cal.} Quo modo?
 {Ps.} Horum causa haec agitur spectatorum fabula:
 hi sciunt, qui hic adfuerunt; vobis post narravero.
 {Cal.} Quid nunc agimus?
 {Ps.} Liberam hodie tuam amicam amplexabere.
 {Cal.} Egone?
 {Ps.} Tu istic ipsus, inquam, si quidem hoc vivet caput;
 si modo mihi hominem invenietis propere.
 {Char.} Qua facie?
 {Ps.} Malum,
 callidum, doctum, qui quando principium prehenderit,
 porro sua virtute teneat quid se facere oporteat;
 atque qui hic non visitatus saepe sit.
 {Char.} Si servos est,
 numquid refert?
 {Ps.} Immo multo mavolo quam liberum.
 {Char.} Posse opinor me dare hominem tibi malum et doctum, modo
 qui a patre advenit Carysto necdum exiit ex aedibus
 quoquam neque Athenas advenit umquam ante hesternum diem.
 {Ps.} Bene iuvas. Sed quinque inventis opus est argenti minis
 mutuis, quas hodie reddam: nam huius mihi debet pater.
 {Char.} Ego dabo, ne quaere aliunde.
 {Ps.} O hominem opportunum mihi!
 etiam opust chlamyde et machaera et petaso.
 {Char.} Possum a me dare.
 {Ps.} Di immortales, non Charinus mihi hicquidem, sed Copiast.
 Sed iste servos, ex Carysto qui hic adest, ecquid sapit?
 {Char.} Hircum ab alis.
 {Ps.} Manuleatam tunicam habere hominem addecet.
 Ecquid is homo habet aceti in pectore?
 {Char.} Atque acidissimi.
 {Ps.} Quid, si opus sit ut dulce promat indidem, ecquid habet?
 {Ch.} Rogas?
 Murrinam, passum, defrutum, mellam, mel quoivismodi;
 quin in corde instruere quondam coepit pantopolium.
 {Ps.} Eugepae, lepide, Charine, meo me ludo lamberas.
 Sed quid nomen esse dicam ego isti servo?
 {Char.} Simiae.
 {Ps.} Scitne in re advorsa vorsari?
 {Char.} Turbo non aequè citust.
 {Ps.} Ecquid argutust?
 {Char.} Malorum facinorum saepissime⁹.
 {Ps.} Quid quom manifesto tenetur?
 {Char.} Anguillast, elabitur.
 {Ps.} Ecquid is homo scitust?

⁹ Impossibile rendere nella traduzione il gioco di parole su *argutus* aggettivo "abile a parlare" e participio perfetto di *arguo* "condannato"; una ulteriore ipotesi di traduzione potrebbe essere PS. «è esperto di parole?», CH. "di più, di ogni tipo di misfatti».

{Char.} *Plebi scitum non est scitius.*
 {Ps.} *Probus homo est, ut praedicare te audio.*
 {Char.} *Immo si scias,*
ubi te aspexerit, narrabit ultro quid sese velis.
Sed quid es acturus?
 {Ps.} *Dicam. Ubi hominem exornavero,*
subditivom fieri ego illum militis servom volo;
sumbolum hunc ferat lenoni cum quinque argenti minis,
mulierem ab lenone abducat: em tibi omnem fabulam.
Ceterum quo quicque pacto faciat, ipsi dixero.

CAL. Ti ho portato questo mio amico.

PS. Sulle spalle lo hai portato?

CAL. Volevo dire "condotto".

PS. E chi sarebbe?

CAL. Si chiama Carino.

PS. Bene, mi è tanto caro Carino.

CH. Se posso fare qualcosa, dimmelo pure senza paura.

PS. Mille grazie e arrivederci, non vogliamo darti disturbo.

CH. Ma che dici? Voi non mi disturbate affatto.

PS. Resta pure, allora.

CAL. E quello cos'è?

PS. Il contrassegno e la lettera che ho appena intercettato.

CAL. Quale contrassegno?

PS. Quello che il soldato ha mandato poco fa; il suo servo, che portava contrassegno e cinque denari per portare via di qua la tua amica, poco fa io l'ho ripulito per bene.

CAL. E come hai fatto?

PS. È per gli spettatori che recitiamo questa commedia. Loro, che c'erano, lo sanno. A voi lo racconterò dopo.

CAL. E ora che facciamo?

PS. Oggi stesso tu potrai abbracciare la tua amica, libera.

CAL. Io?

PS. Sì, proprio tu, ti dico, a patto che io riesca a salvare la pelle e che mi troviate un uomo.

CAL. All'istante.

CH. Ma come deve essere quest'uomo?

PS. Un malandrino, astuto, esperto, che una volta avviato sappia capire da solo che cosa c'è da fare; e che non si sia visto troppo spesso da queste parti.

CH. È un problema se è uno schiavo?

PS. Anzi, mi va molto meglio che libero.

CH. Credo di poterti procurare proprio il soggetto che fa per te, un briccone matricolato che mio padre mi ha mandato da Caristo; ad Atene è arrivato solo ieri e ancora non ha messo il naso fuori di casa.

PS. Ottimo. Ma ho bisogno anche di cinque denari in prestito; li restituirò prima di sera, dato che suo padre me li deve.

CH. Non stare più a cercarli, te li darò io.

PS. Che uomo simpatico! E poi mi servono un mantello da soldato, una spada e un berretto da viaggio.

CH. Ti darò anche questi.

PS. Per tutti i diavoli, tu non sei Carino, dovresti chiamarti Abbondio. Ma questo schiavo arrivato da Caristo, di che sa?

CH. Puzza come un caprone sotto le ascelle.

PS. Allora è bene che porti un vestito con le maniche lunghe. E di sale in zucca ne ha?

CH. Da vendere.

PS. Se però deve tirar fuori del dolce, ci riesce?

CH. E me lo chiedi? In lui trovi del vino speziato, del vino passito, del vin brulé, dello sciroppo e tutte le qualità di miele. In testa ha un intero negozio di squisitezze.

PS. Accidenti, Carino, sei proprio bravo, mi batti anche nelle battute. Ma si può sapere come si chiama questo tuo servo?

CH. Scimmia.

PS. E quando si mette male sa girare i tacchi?

CH. Più svelto di una trottola.

PS. Ha la lingua sciolta?

CH. Tanto da imbrogliare chiunque.

PS. E se lo prendono sul fatto?

CH. Gli scivola dalle mani come un'anguilla.

PS. È un tipo esperto?

CH. Più di un dottore in legge.

PS. Da quello che mi dici, deve essere proprio una brava persona.

CH. Non te lo immagini neanche! Quando lo incontrerai, ti dirà lui per primo quello che hai in mente di chiedergli. Ma tu cosa pensi di fare?

PS. Ecco: appena lo avrò acconciato per bene, gli dirò di spacciarsi per il servo del soldato, di portare al ruffiano questo contrassegno con i cinque denari d'argento e di ritirare la ragazza. La commedia è tutta qui; poi le singole battute gliele insegnerò di persona.

4- Il cuoco (vv. 804-25)

{Coc.}

Eloquar.

Quia enim, quom extemplo veniunt conductum coquom,

nemo illum quaerit qui optumus et carissumust:

illum conducunt potius qui vilissumust.

Hoc ego fui hodie solus opsessor fori.

Illi drachumissent miseri: me nemo potest

minoris quisquam nummo ut surgam subigere.

Non ego item cenam condio ut alii coqui,

qui mihi condita prata in patinis proferunt,

boves qui convivis faciunt herbasque oggerunt,

eas herbas herbis aliis porro condiunt:

indunt coriandrum, feniculum, alium, atrum holus,

apponunt rumicem, brassicam, betam, blitum,

eo laserpici libram pondo diluont,

teritur sinapis scelera, quae illis qui terunt

prius quam triverunt oculi ut exstillent facit.

Ei homines cenas ubi coquont, quom condiunt,

non condimentis condiunt, sed strigibus,

vivis convivis intestina quae exedint.

*Hoc hic quidem homines tam brevem vitam colunt,
quom hasce herbas huius modi in suom alvom congerunt,
formidolosas dictu, non essu modo.*

Quas herbas pecudes non edunt, homines edunt.

*{Ba.} Quid tu? Divinis condimentis utere,
qui prorogare vitam possis hominibus,
qui ea culpes condimenta?*

{Coc.} Audacter dicito;

*nam vel duceños annos poterunt vivere
meas qui essitabunt escas quas condivero.*

*Nam ego cocilendrum quando in patinas indidi
aut cepolendrum aut maccidem aut saucaptidem,
eaepsae se patinae fervefaciunt ilico.*

*Haec ad Neptuni pecudes condimenta sunt:
terrestris pecudes cicimandro condio aut
hapalopside aut cataractria.*

C. Te lo spiego. Quando la gente vuole affittare un cuoco, non sceglie il migliore, che è il più costoso, ma quello a buon prezzo. Per questo ero rimasto solo io. Vadano pure gli altri a lavorare per pochi spiccioli, io presto la mia arte solo a suon di soldoni. Io non sono di quei *maitres* vegetariani che mettono nei piatti prati conditi, che prendono gli ospiti per dei ruminanti, che preparano erbe e le condiscono con altre erbe, coriandolo e bruscandolo, aglio a spicchio con radicchio, pimpinella e acetosella, peperoncino e finocchietto, cipolla tritata da far lacrimare gli occhi. Cuochi del genere quando condiscono, non usano condimenti ma vampiri mangiabudelle. Per questo la gente campa poco, perché caccia nello stomaco erbe terribili... a parole, figurarsi... a digestione! Le erbe che le bestie rifiutano di mangiare se le mangiano gli uomini!

BA. E tu che critichi tanto, usi condimenti che allungano la vita?

C. Sì, sino a duecento anni, chi mangia i miei piatti. Quando metto in pentola cicilendro e cepolendro, maccide e secaptide, la pentola si mette a bollire. Questi i condimenti per il pesce; per la carne cicimandro, apalopside, catarattia.

riferimenti bibliografici

BARCHIESI 1957

M. Barchiesi, *Problematica e poesia in Plauto*, «Maia» IX 163-200.

BETTINI 1991

M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino.

CANFORA 2002

L. Canfora, *Il fiume si scava il suo letto*, in I. Dionigi (a cura di), *Di fronte ai classici. A colloquio con i Greci e i Latini*, Milano, 47-62.

CONDELLO 2012

F. Condello, *Su qualche caratteristica e qualche effetto del "traduttese" classico*, in L. Canfora – U. Cardinale (a cura di), *Disegnare il futuro con intelligenza antica. L'insegnamento del latino e del greco antico in Italia e nel mondo*, Bologna, 421-39.

CONDELLO – PIERI 2011

F. Condello – B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore. Sofocle, Euripide, Aristofane, Tucidide, Plauto, Catullo, Virgilio, Nonno*, Bologna.

ECO 2003

U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano.

FRAENKEL 1960²

E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze.

NERI – TOSI 2009

C. Neri – R. Tosi (a cura di), *Hermeneuein. Tradurre il greco*, con la coll. di V. Garulli, Bologna.

QUESTA – RAFFAELLI 1984

C. Questa – R. Raffaelli, *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Bari.

QUESTA – RAFFAELLI 2002

C. Questa – R. Raffaelli (a cura di), *Due seminari plautini*, Urbino.

TRAINA 1999

A. Traina, *Forma e suono. Da Plauto a Pascoli*, Bologna.