

## ***A proposito di paratragedia 'al femminile'. Osservazioni al volume di M.M. Bianco sulla commedia plautina.***

Il titolo del volume di Maurizio Massimo Bianco (d'ora in avanti B.), *Interdum vocem comoedia tollit*, citazione del celebre verso oraziano tratto dall'*Epistola ai Pisoni* (v. 93), riassume felicemente la sostanza del *paratragoedare*. Quando la commedia 'alza i toni' non può che trasformarsi in paratragedia, senza per questo perdere, ma anzi forse intensificando, la propria *vis comica*.

Il sottotitolo *Paratragedia 'al femminile' nella commedia plautina* offre al lettore le coordinate cronologiche e drammaturgiche dell'indagine, che privilegia i personaggi femminili delle commedie di Plauto, con particolare attenzione al *Miles gloriosus*, al *Mercator*, al *Rudens*, all'*Amphitruo*, al *Curculio*.

Il volume, che presenta una curata veste grafica e redazionale, è composto da sei capitoli, preceduti da una breve premessa (*Quasi una premessa. Dalla tragedia alla tradizione comica, alla commedia plautina: un breve percorso drammatico al femminile*, pp. 7-21). Nel primo capitolo (*Ut paratragoedat! Tragico a paratragico in Plauto: precisazioni in limine*, pp. 23-58) B. offre una serie di importanti precisazioni metodologiche e in base a queste anticipa – come vedremo più approfonditamente in seguito – i diversi e variegati meccanismi del *paratragoedare* plautino. Tali meccanismi, nei quattro capitoli successivi, vengono evidenziati facendo diretto riferimento ad alcune *pièces* che, meglio di altre, sembrano prestarsi ad esemplificare i diversi modi in cui Plauto rielabora creativamente i propri modelli greci e latini. Vengono, dunque, analizzati i personaggi femminili del *Miles gloriosus* (cap. II, pp. 59-118, Filocomasio, Acroteleuzio, Milfidippa), nel *Mercator* (cap. III, pp. 119-47, Dorippa, Sira e il giovane Carino che – cf. *infra* – risulta un illuminante esempio di applicazioni di stilemi tragico-femminili ad un personaggio maschile), nel *Rudens* (cap. IV, pp. 149-220, Palestra e Ampelisca), nell'*Amphitruo* (cap. V, pp. 221-64, Alcmene e Bromia). Nel VI capitolo (pp. 265-81) viene ripercorsa la lunga tradizione che assimilava la mitica figura di Ecuba ad una 'cagna': tradizione che l'A. pensa di ritrovare anche in un passo del *Curculio*, in cui la vecchia *Leaena* – nella quale è possibile «riconoscere l'iconografia di Ecuba» (p. 273) – viene così definita da Palinuro (v. 112 «Sarebbe stato certamente più naturale che questa [*scil. Leaena*] fosse nata cane; ha un fiuto assai fine»).

Chiudono il lavoro, infine, un assai ricco repertorio bibliografico (pp. 291-311) e un utile indice dei luoghi citati (pp. 313-19).

La tradizione di studi a cui fa riferimento il lavoro di B. è assai ampia. La struttura del volume prevede continui e puntuali rimandi al testo latino (di cui l'A. considera di volta in volta l'aspetto

contenutistico, metrico, formale, linguistico etc.) richiamando non solo edizioni e studi di capitale importanza (quali quelli di Leo, Lindsay, Ernout, Pasquali, Questa etc.), ma anche contributi relativi a questioni particolari (in riferimento a determinate *pièces* o a singole sezioni di commedie, o al pubblico del teatro plautino), ovvero rivolgendosi ad ambiti di studio quali l'antropologia del mondo antico: vengono citate ad esempio le analisi e le riflessioni sul testo di Plauto ad opera di studiosi quali Bettini o Raccanelli.

L'analisi delle figure femminili plautine, dunque, costituisce l'obiettivo dell'indagine di B., che assume quale drammaturgia di riferimento – riprendendo le posizioni di Pohlenz e della Nancy – quella di Euripide, dal cui teatro «la donna 'tragica' esce con una cornice a tutto tondo» (p. 10). E' condivisibile la convinzione dell'A. – forse da sottoporre a vaglio più esteso in riferimento alla ricezione degli autori greci – che esista «il segno di una continuità letteraria che dalla tragedia greca conduce infine alla commedia plautina» (p. 18). Egli ritiene possibile, infatti, intravedere in commedia le eroine tragiche, opportunamente parodiate, già a partire da Aristofane, commediografo innovatore nel recupero e nella rivisitazione della tradizione tragica. Nelle *Tesmofoiazuse*, d'altra parte, i personaggi femminili euripidei diventano «la chiave privilegiata dei meccanismi del *paratragoedare*» (p. 14).

Che le eroine euripidee rivestano nella *pièce* aristofanea un ruolo assai importante è fuor di dubbio. Credo che sia riduttivo, tuttavia, parlare di «chiave privilegiata» del *paratragoedare* in relazione all'operazione del commediografo, il quale schernisce *lato sensu* la nuova cultura che trova il suo esempio più significativo nella 'maniera' di Euripide di far poesia, contraddistinta certamente dalla scelta di peculiari personaggi femminili, ma anche da stile e contenuti innovativi, come dimostrano proprio i versi iniziali delle *Tesmofoiazuse*. Qui il Parente ha infatti modo di ascoltare dalla viva voce di Euripide le sue 'bizzarre' e sofistiche concezioni cosmologiche, oltretutto i versi in stile aulico del servo che annuncia l'entrata in scena del tragediografo Agatone, non a caso allievo di Euripide.

Per evidenziare «i continui processi osmotici tra tragedia e commedia che si verificano all'interno dell'opera plautina» (p. 57), B. prende preliminarmente le mosse da due distinzioni fondamentali: quella tra paratragedia e tragicommedia e quella tra paratragedia e parodia, nozioni che generalmente vengono sovrapposte, talvolta in modo erroneo. In realtà – specifica l'A. – si tratta di modalità drammaturgiche che possono operare contestualmente senza per questo perdere ciascuna la propria autonomia.

La tragicommedia riguarda esclusivamente il *plot*, l'intreccio e, dunque, «un intero 'prodotto', un prodotto definito» (p. 48). Quanto alla parodia, se è un dato di fatto che possa essere presente in tutti i testi letterari, anche in quelli non drammatici, d'altro canto risulta operazione più

specificamente circoscritta rispetto alla paratragedia, in quanto definibile come «*ripensamento* comico di una *nota e determinata* materia/maniera tragica (o più in generale seria)» (p. 54). Il *paratragedare*, invece, che «interviene sul dato testuale» attraverso i suoi complicati e variegati meccanismi, «si pone come ‘processo’», come «maniera [...] di *verba* e *res*, ovvero che investe tanto il piano formale quanto quello di contenuto» (pp. 47s.).

La paratragedia, dunque, è un fenomeno assai complesso che non può essere riduttivamente identificato con la riproposizione più o meno pedissequa di versi tragici in contesto comico. B. mette in luce, infatti, in modo apprezzabile, come il *paratragedare* implicasse anche numerosi altri codici comunicativi a partire dalla mimica e dalla gestualità e riguardasse naturalmente la lingua, lo stile, la rivisitazione di situazione topicamente tragiche etc.

Il tema è comprensibilmente ampio e complesso: l’A. offre, perciò, una ricchissima serie di esempi<sup>1</sup> tratti *in primis* dai testi di Plauto che, messi a confronto con altri contesti della tradizione teatrale greca e latina, evidenziano il debito del Sarsinate nei confronti dei moduli tragici, ma anche, contestualmente, la sua capacità di rielaborare in modo del tutto personale gli stessi temi e modelli tradizionali.

Sull’originalità di Plauto, d’altra parte, B. insiste, e opportunamente. L’A. – sulla scia di quanto già affermato da eminenti studiosi, quale ad esempio Fraenkel nel suo celeberrimo *Elementi plautini in Plauto* (Firenze 1960) – evidenzia infatti come, sebbene talvolta sia possibile circoscrivere gli ipotesti dei drammi plautini, tuttavia tale evenienza non permetta di scorgere sempre e necessariamente «una consapevole e rigorosa intertestualità, quanto la possibilità di potere ripensare anche in piena indipendenza le occasioni sceniche e i congegni della scrittura tragica» (p. 100)<sup>2</sup>. B., infatti, ribadisce più volte «l’‘autosufficiente capacità’ di scrittura» del Sarsinate (pp. 45s.).

In questa sede non possiamo menzionare tutti i passi analizzati dall’A.: il rischio sarebbe quello di farne un mero elenco sorvolando sui risultati della ricerca in questione. Ci limiteremo pertanto a ricordarne alcuni che, secondo la puntuale analisi di B., danno l’idea della molteplicità dei livelli su cui si basa il *paratragedare* di Plauto e le varie sfaccettature tragiche che conseguentemente caratterizzano le sue *mulieres*, alle quali risultano sottese come modelli molte delle eroine di Euripide. Sarebbero, tuttavia, riscontrabili, secondo l’A., anche possibili paralleli con

---

<sup>1</sup> I passi citati, sia greci sia latini, mancano quasi sempre della traduzione. Questa avrebbe agevolato la lettura da parte di chi, occupandosi di storia del teatro, non abbia piena padronanza delle lingue classiche. Va tuttavia osservato che l’analisi puntuale e le parafrasi offerte da B. riescono a supplire quasi sempre a tale mancanza.

<sup>2</sup> Per allusioni e riproposizioni più o meno consapevoli di opere precedenti o coeve da parte di alcuni autori antichi (ad es. Luciano o Virgilio) e della possibilità, da parte di questi ultimi, di possedere biblioteche materialmente nella propria biblioteca gli autori del passato o di averne solo memorizzato alcuni passaggi significativi, si veda ora A.M. Andrisano, *Premessa*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Biblioteche del mondo antico. Dalla tradizione orale alla cultura dell’Impero*, Roma 2007, 9-11.

altri autori come Saffo, Apollonio Rodio, Teocrito, oltrech  con i tragediografi latini quali Ennio, Accio, Pacuvio. Medea, in particolare (sia quale personaggio euripideo, sia quale figura pi  sfaccettata rappresentata da Apollonio Rodio), apparirebbe «presenza costante e talora privilegiata [...] all'interno della commedia plautina» (p. 67), ma non mancherebbero rispondenze anche con Ifigenia, Fedra, Arianna etc.

B. mette in luce come un costante indicatore dell'innescarsi della paratragedia sia senza dubbio lo stile: attraverso il suo innalzamento i personaggi comici 'imitano' la maniera tragica servendosi di stilemi o di espressioni tipiche e riconoscibili. A proposito del *Rudens* (ma si tratta di un'affermazione che pu  essere estesa a tutto il teatro di Plauto) l'A. afferma opportunamente: «l'insistenza del παρατραγωδεῖν all'interno della *pièce* finisce per rivelarsi il punto di forza della commedia, la quale arriva all'effetto comico mediante un sovraccarico di effetti 'tragici', effetti che il pubblico, consapevole di assistere ad una commedia e non ad una tragedia, traduce e riporta in chiave comica» (p. 211).

B. riesce sempre ad evidenziare, attraverso una puntuale analisi stilistico-formale dei versi di volta in volta presi in esame, il sapiente utilizzo da parte del commediografo di 'pezzi' o 'arie da tragedia'.   questo, ad esempio, il caso di Carino nel *Mercator*: il giovane innamorato, ai vv. 588-94, esprime le sue terribili pene d'amore attraverso uno stile, una 'maniera' non solo tragici, ma anche e soprattutto attribuibili ad un modello femminile: quello della Medea rappresentata da Apollonio Rodio nelle *Argonautiche* (III 771ss.). Plauto, dunque, attenuerebbe le caratteristiche 'virili' di Carino e attribuirebbe di fatto al proprio *adulescens* le cifre caratteristiche di una eroina dell'*epos*, dimostrando in tal modo come «la paratragedia al femminile possa trovare campo di applicazione anche negli spazi maschili» (p. 131).

Secondo B. Plauto recupera in forma paratragica tematiche quali l'edipica 'vista ingannatrice' che, nel *Miles gloriosus*,   comicamente associata al servo Sceledro che, pur avendo visto Filocomasio, concubina del suo padrone, assieme all'amato Plausicle, viene dalla giovane stessa convinto del contrario. Ed   ancora nel *Miles* che l'A. evidenzia la presenza del tema epico- tragico dell'evitato naufragio', gi  presente, ad esempio, nell'*Odissea* omerica (V libro, il naufragio di Odisseo nell'isola dei Feaci). A una triste fine sarebbe scampata, infatti, la finta gemella di Filocomasio, Dicea. La fanciulla, nelle vesti della sorella, recita «un pezzo di 'alta letteratura'» (p. 76), rivolgendo, in tono paratragico, una *gratulatio* a Diana Efesia (vv. 411-14). Ma   proprio l'appellarsi ad una divinit  femminile, oltre al fatto che la protagonista del 'felice naufragio'   eccezionalmente una donna, a rivelare il meccanismo del *paratragedare*.

Come accennavamo sopra, generalmente il dio invocato in simili situazioni   il signore del mare, Nettuno: qui, invece, Filocomasio-Dicea ringrazia Diana Efesia. L'A. valuta – a nostro avviso

opportunamente – questa *variatio* non solo come un «tentativo di marcare una distanza femminile/maschile» (p. 77), ma anche come «un segnale di menzogna» che indichi «una perfetta finzione paratragica» (n. 43 p. 77). D'altra parte, aggiungiamo noi, era un'usanza ormai consolidata il fatto che dalle donne venissero utilizzati giuramenti o forme di invocazioni diversi rispetto a quelli maschili: esse si rivolgevano più facilmente a divinità femminili. Basti citare un passo dalle *Ecclesiazuse* di Aristofane: proprio su tale usanza – oltreché sulla topica immagine della donna sciocca – si basa il *Witz* dei vv. 147ss. Un'accogliuta di donne, travestite da uomini, prepara i discorsi da tenere in assemblea alla presenza dei mariti. Due donne, però, proprio durante le prove, commettono l'errore di giurare rispettivamente sulle due Dee (Demetra e Persefone, v. 155) e su Afrodite (v. 189). L'ira della loro compagna Prassagora è, allora, incontenibile (vv. 156ss.): «Per le due dee, sciocchina, dove hai la testa? [...] pur essendo uomo hai giurato sulle due dee». «Un segnale di menzogna», dunque, già in Aristofane come successivamente in Plauto, che risponde, tuttavia, a funzioni diverse. Ché se è plausibile pensare che l'uscita di Filocomasio-Dicea, riveli l'intenzione da parte di Plauto di utilizzare un meccanismo paratragico, per quel che riguarda le donne di Aristofane si tratta piuttosto della loro difficoltà ad entrare nella “parte”.

E ancora: nel *Rudens* la giovane Palestra, approdata dopo un naufragio sulle coste di Cirene, intona un lamento che, indiscutibilmente costruito in forma tragica, lascia trasparire un meccanismo parodico assai complesso: «il rapporto interdiscorsivo con la tradizione drammatica innesca un fenomeno di rivisitazione multipla, poiché attraverso la maniera tragica di Palestra si intravedono svariati e celebri eroi ed eroine della tragedia» (p. 163), come Menelao, Elena, Medea, Antigone e – aggiungiamo noi – Aiace, che nell'omonima tragedia sofoclea, intona un canto ‘a solo’ sulla riva del mare prima di uccidersi (vv. 815-865).

Assai interessanti risultano anche altre analogie individuate dall'A. tra passi plautini e passi tragici, vere e proprie rivisitazioni, in chiave comica, di stile e lessico, oltreché di situazioni. Ci limitiamo a citare, in questa sede, il parallelo che ci è parso più significativo: quello tra i vv. 228-46 della *Medea* di Euripide e i vv. 817-29 del *Mercator*, di cui il passo euripideo sembra essere modello. Nelle succitate *pièces* due donne, rispettivamente Medea e la serva Sira, commiserano la condizione muliebre, così fortemente penalizzata dal confronto con quella – ingiustamente prevaricante e vincente – degli uomini, che godono notoriamente di libertà assai maggiori. B. definisce il passo plautino uno «slogan femminista *ante litteram*» (p. 137). In realtà Aristofane aveva già dato voce alle rivendicazioni femminili. Basti pensare alla Parabasi delle *Tesmoforiazuse* (vv. 785-845).

Anche in questo caso a parlare è una donna, o meglio un coro di donne che istituisce un raffronto tra i sessi, teso ad affermare la superiorità del genere femminile su quello maschile, per ribadire l'ingiustizia della propria condizione subordinata. Le donne messe in scena da Aristofane si servono peraltro della medesima contrapposizione ἡμεῖς (usato 14x) vs. ὑμεῖς (per indicare la

controparte maschile: 4x) e γυνή vs. ἀνὴρ, messa in luce da B. a proposito della *Medea* (γυνή vs. ἀνὴρ/πόσις) e del *Mercator* (*mulier/uxor vs. vir*). E quanto affermato dal coro aristofaneo, che cioè gli uomini proibivano alle donne di uscire di casa (v. 790), viene ribadito anche da Sira (vv. 821s.). Questa analogia – non certamente l'unica – tra il commediografo ateniese e Plauto induce al sospetto che il drammaturgo latino potesse avere in mente (per aver letto? o conosciuto indirettamente?) anche le commedie di Aristofane oltreché le *pièces* euripidee.

B. non manca di dar rilievo al ruolo del pubblico che assisteva alle *pièces* plautine come componente fondamentale della 'comunicazione teatrale' e ovviamente come referente privilegiato del commediografo. Senza una diversa consapevolezza letteraria da parte degli spettatori più colti, infatti, tutte le allusioni o i riferimenti prodotti sulla scena non avrebbero avuto ragion d'essere e non avrebbero sortito gli effetti comici e/o di straniamento per i quali erano stati elaborati.

Tra gli esempi riportati è significativo quello dei vv. 87-93 dell'*Amphitruo* in cui notoriamente Mercurio fa riferimento alla presenza di Giove (*persona*) sulla scena l'anno precedente:

*Ne miremini:*

*ipse hanc acturust Iuppiter comoediam.*

*Quid admiratin estis, quasi vero novom*

*nunc proferatur, Iovem facere histrioniam?*

*Etiam histriones anno quom in proscaenio hic*

*Iovem invocarunt, venit, auxilio is fuit.*

*Praeterea certo prodit in tragoedia.*

«E non si meraviglino: Giove stesso reciterà in questa commedia. Perché dovrete stupirvi, come se ora stessi a dirvi una cosa nuova, del fatto che Giove fa l'attore? Anche l'anno scorso, quando proprio qui, sul palcoscenico, gli attori hanno chiamato Giove, egli è venuto ed è stato loro di aiuto. E anche durante gli spettacoli tragici viene sulla scena».

I versi succitati confermerebbero il fatto che «l'efficacia della *vis comica* si regga anche sulla memoria drammatica del destinatario» (p. 226). E anche se in questo caso – a parere di B. – «lo scopo è quello di attivare il ricordo *non di un dramma preciso ma di un modulo drammatico*»<sup>3</sup> (p. 226), può tuttavia essere utile ricordare che anche questo modulo viene anticipato da Aristofane. In un famoso passo delle *Tesmoforiazuse* (vv. 1060s.) Euripide si presenta in scena nelle vesti di Eco e

---

<sup>3</sup> Corsivo nostro.

afferma di aver collaborato alla messinscena di una tragedia l'anno precedente (πέρυσιν ἐν τῷδε ταύτῳ χωρίῳ / Εὐριπίδῃ καὶ τῇ ξυνηγωνιζόμενῃ). Anche in questo caso, dunque, è palese l'ammiccamento del poeta nei confronti dell'uditorio che avrà facilmente inteso il chiaro riferimento all'*Andromeda*, rappresentata sulla scena tragica l'anno precedente (412 a.C).

Non si ha qui la pretesa di dar conto dell'intera, ampia e ben argomentata trattazione di B., ricchissima di analisi puntuali e fruttuose, nonché di spunti assai stimolanti. Abbiamo tralasciato, ad esempio, di soffermarci sulla interessante lettura della figura di Alcmene «para-eroina» (p. 223) dell'*Amphitruo* e della tipizzazione dell'immagine di Ecuba-cagna. L'A., d'altra parte, ha affrontato con competenza un fenomeno drammaturgico complesso, che obbliga ad una indagine sofisticata tesa a provare che «la paratragedia plautina [...] si regge e si insinua su una mistura inestricabile di letteratura alta e bassa» (p. 93).

Va inoltre sottolineato come alcune analogie tra il testo plautino e quello aristofaneo che abbiamo segnalato ad integrazione del pregevole lavoro di B. possano costituire una ulteriore attestazione della molteplicità delle fonti dirette e/o mediate del Sarsinate, lasciando in ogni caso aperta la questione di quale relazione si possa istituire tra questi due grandi autori comici.

Segnaliamo per concludere un esiguo numero di refusi. **P. 65 n. 14 r. 1:** «idiomatica». **P. 76 n. 40 r. 1:** «È». **P. 85 n. 62 r. 10:** «una riflessione». **P. 91 n. 76 r. 2:** «sé». **P. 118 r. 18:** «formali». **P. 163 r. 24:** «Menelao». **P. 176 n. 60 r. 3:** «poiché». **P. 186 r. 11:** «della *Nea*». **P. 188 r. 17:** «negativa». **P. 204 r. 31:** «amica».

Elena Pavini  
Università degli Studi di Ferrara  
Dipartimento di Scienze Umane  
Via Savonarola, 27  
I – 44100 Ferrara  
[elena.pavini@unife.it](mailto:elena.pavini@unife.it)