

11.

Un secondo profilo della fortuna di Plauto

Dante certo non lesse Plauto – tutto il Medioevo, invece, legge e rilegge Terenzio, che continua ad essere autore di scuola – ma con il Trecento i manoscritti delle «otto commedie» vanno sempre più facendosi frequenti. Petrarca ha già conosciuto Plauto direttamente e con il principio del Quattrocento le «otto commedie» sono un testo abbastanza diffuso.

Gli umanisti si accorgono ben presto, in base alle testimonianze antiche, come le commedie di Plauto fossero ventuno mentre essi potevano leggerne solo otto (sono molto interessanti le annotazioni autografate che Antonio Panormita ha fatto in proposito nel codice *Vaticano Lat.* 3303, a lui appartenuto e contenente appunto le sole «otto commedie»): non stupisce però che la notizia del ritrovamento a Colonia di un codice contenente, oltre a quattro delle commedie comunemente note, le altre dodici di cui si aveva notizia solo dagli antichi (la *Vidularia*, perduta nel codice II, si legge solo nei pochi frammenti di essa contenuti nel Palinsesto Ambrosiano) suscitasse, giunta a Roma nel febbraio del 1429, l'entusiasmo di Poggio Bracciolini, che si affrettò a comunicarla a Niccolò Niccoli. Di lì a poco il codice stesso giunse a Roma, portato al cardinale Giordano Orsini (proprietario di una ricca biblioteca in cui figuravano antichi, importantissimi manoscritti di classici, ancor oggi fortunatamente conservati) da Niccolò Cusano, allora giovane canonista: è oggi il codice *Vatic. Lat.* 3870 [...]. Di questo codice, dove Poggio è intervenuto più volte di sua mano, furono fatte copie non appena il cardinale, piuttosto geloso dei suoi libri al dire di Poggio, cedette alle istanze che gli venivano da tutte le parti, in particolare dal duca di Ferrara Lionello d'Este, discepolo di Guarino: alcune sussistono ancora; [...] altre, come quella che fece eseguire lo stesso Guarino, sono oggi perdute o non identificate.

Gli umanisti italiani si preoccuparono poi di rivedere e rendere leggibile un testo molto guasto e difficile, nonché di supplire (secondo il caratteristico gusto del tempo destinato a durare sino al primo Ottocento) versi o parti mancanti (anche assai lunghe, come il finale dell'*Aulularia*): risultato di questo lavoro, di più persone ancora a noi non bene conosciute, è l'*Itala recensio* (si potrebbe rendere con «l'edizione italiana») delle commedie di Plauto, dove si mescolano arbitri e acume, congetture indispensabili e grossolani fraintendimenti del testo, ma che in ogni caso testimonia un interesse vasto e sincero per l'autore riscoperto nella sua interezza (o quasi). Anche dopo *l'editio princeps* (a cura di Giorgio Merula, Venezia, 1471) Plauto continuò per un poco, come altri autori, a circolare in manoscritti: va almeno ricordato il codice di Firenze, Bibl. Medica Laurenziana, *Plut.* 36.36, uno splendido manoscritto vergato da Tommaso «Fedra» Inghirami, il futuro cardinale immortalato dal ritratto di Raffaello, allora in giovanissima età. Il manoscritto, arricchito da ampie note marginali dove sono raccolti molti passi di autori latini che parlano di Plauto e del teatro in genere, dimostra che in Roma, nel 1485 circa (l'Inghirami deve aver redatto il manoscritto più o meno intorno a questa data, quando frequentava gli ambienti della famosa Accademia Romana di Pomponio Leto), Plauto ed il teatro antico in genere ricominciano ad essere intesi come testi nati per la scena e che sulla scena debbono tornare (si ricordi che Plauto, in particolare con le conosciutissime «otto commedie», aveva già ampiamente influenzato quella particolare forma di teatro che va sotto il nome di «commedia umanistica»: la *Chrysis* di Enea Silvio Piccolomini, poi Pio II, è un esempio celebre). Proprio a Roma, infatti, gli ambienti dell'Accademia pomponiana fecero rappresentare Seneca (l'Inghirami, giovinetto, recitò la parte di Fedra nell'Ippolito ripristinando l'usanza antica con gran successo e guadagnandosi il soprannome con cui è passato ai posteri), Terenzio e Plauto.

Le prime rappresentazioni avvennero, pare, nel testo originale latino: per il 1480 è testimoniata la messa in scena dell'*Asinaria* in un teatro, evidentemente di

legno e comunque non stabile, preparato sul Quirinale, allora colle ricoperto di florida vegetazione. Il prestigio che tali iniziative derivarono dal patrocinio loro accordato dalla corte pontificia ne diffuse la moda assai rapidamente. Testi classici, a quanto pare in traduzione italiana, sono messi in scena alla corte di Ludovico il Moro e poco dopo, grazie ai legami di parentela che si erano formati con gli Sforza, alla corte ferrarese degli Estensi: il 25 gennaio 1486 il duca Ercole I fece rappresentare i *Menaechmi* (commedia allora e poi fortunatissima grazie al tema dell'assoluta somiglianza di due personaggi e degli equivoci che ne derivano, sicura «macchina comica» presso il pubblico d'ogni tempo) in una versione italiana cui si disse avesse anch'egli collaborato; successivamente (1487) fu rappresentato l'*Amphitruo* nella versione italiana di Pandolfo Collenuccio (anche questa commedia sfrutta il tema delle persone scambiate a motivo della somiglianza totale). Giambattista Guarino procurò anch'egli versioni per il teatro ducale, non meno, in séguito, degli stessi Boiardo e Ariosto.

Dalle traduzioni, più o meno fedeli, era facile passare alle libere rielaborazioni e infine a testi che, costruiti secondo le «regole» della *palliata* almeno nelle intenzioni degli autori, ne riprendono comunque spunti e figure con molta larghezza e risentono della *palliata* persino nella forma del titolo. Ecco dunque la *Cassaria* dell'Ariosto (cfr. *Aulularia*, *Mostellaria*...), cui si possono aggiungere, come primi esempi di teatro comico «regolare», il *Negromante* e i *Suppositi*.

Alcuni testi famosi di quest'epoca si trovano ad avere nei confronti del modello latino una posizione, *mutatis mutandis*, analoga a quella che questi hanno nei confronti del modello greco: così la *Calandria* del Bibbiena (rappresentata alla corte di Urbino nel 1508) nei confronti dei *Menaechmi* (modello anche dei *Suppositi* ariosteschi) e la *Clizia* del Machiavelli nei confronti della *Casina*. Neppure la *Mandragola*, pur con tutta la sua possente originalità, sfugge ai meccanismi narrativi della *palliata* e di Plauto innanzi tutto.

Ben si comprende, dunque, come dal principio del Cinquecento Plauto (e con lui Terenzio) sia il padre, più o meno riconosciuto o riconoscibile, di tutto il teatro comico europeo, fino a Goldoni ed oltre. Traduzioni e libere trascrizioni, commedie che riprendono in mille forme motivi di origine plautina non si contano più e la storia della fortuna di Plauto è la storia stessa della commedia europea, ivi compresa l'opera buffa. Un filo rosso tenacissimo congiunge Machiavelli con il Lasca e Ludovico Dolce, il Cecchi con Shakespeare e Calderón, il Bibbiena con Rotru e Molière, Larivey con Della Porta, il Ruzzante con Camoens, Corneille comico e Kleist. Un tema come quello delle «nozze maschie» (un uomo o un fanciullo travestito da donna servono ad organizzare una burla per ridicolizzare e punire un marito incontinente) dalla *Casina* giunge fino a Beaumarchais (*Mariage de Figaro*) e da questo a Da Ponte e dunque alla musica di Mozart (sotto altra forma appare nelle *Allegre comari di Windsor* di Shakespeare, trapassando nel *Falstaff* verdiano). Plauto assume anche veste esotica: la moda dei soggetti turchi dà ambientazioni e nomi «orientali» a vicende tratte, con notevole fedeltà, dal *Miles*, dalla *Rudens*, dal *Curculio*.

Un minimo di esperienza narratologica fa comprendere come, in ultima analisi, derivi da Plauto, sempre, la figura del servo che ordisce trame per consentire al giovane padrone di conquistare, magari liberandola da qualche schiavitù, la donna amata. Sotto questo aspetto – sia però ben chiaro con quali limiti – risale a Plauto anche il Mefistofele del primo Faust *goethiano*, quando il demone aiuta il dottore, ormai ringiovanito, a conquistare Gratchen. Ancor più chiara, addirittura ovvia, è la discendenza dei servi plautini di Figaro, il personaggio che permette ad Almaviva di liberare e sposare Rosine «prigioniera» del tutore Bartholo. Un congegno scenico come quello dell'agnizione, sfruttato fino alla noia dal teatro comico europeo sempre dietro gli esempi plautini, giunge – deliziosamente ironizzato – fino al *Wilde* di *The Importance of Being Earnest*.

Al trionfo di Plauto nelle civiltà teatrale europea [...] non corrispose sempre la considerazione dei critici e dei teorici della letteratura [...]. La filologia, è vero,

diede al testo di Plauto contributi importantissimi nei secoli XVI e XVII [...], ma regioni moralistiche, egualmente valide nei paesi cattolici e in quelli protestanti, tennero Plauto lontano dalle scuole (eccezion fatta per *Captivi* e *Trinummus*), per le quali, inoltre, era un testo troppo difficile. Nei letterati, poi, vediamo apparire più volte pregiudizi classicistici che, in sostanza, rinnovano la condanna oraziana (Boileau), facendo quindi preferire Terenzio (al quale, guarda caso, erano stati moderatamente favorevoli e Orazio e Quintiliano). Una felice eccezione sono i pregiudizi che l'abate de Marolles ha disseminato qua e là nelle note della sua edizione di Plauto (testo latino con traduzione francese a fronte, Parigi 1658), dove sembra persino cogliersi qualche preannuncio di Fraenkel.

Alla fine del Settecento, però, è Lessing che, traducendo in tedesco e studiando in saggi famosi i *Captivi*, inizia, e sia pure dalla sua speciale angolatura, il recupero pieno di Plauto come artista anche in sede critica. Se poi certo Ottocento «professorale» [...] studiava Plauto con impegno pari alla scarsa simpatia, non dovevano tardare più a lungo i tempi che a Plauto hanno restituito tutta la sua fama.

(C. Questa, dall'introduzione a Tito Maccio Plauto, *Il soldato fanfarone*, trad. di M. Scandola, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1980, pp. 56-60)