

# Il progetto e il processo a confronto

PRIMA LEZIONE (2 ore)

7 febbraio 2007

IL PROGETTO <sup>1</sup>	IL PROCESSO
<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Presentazione</b></li></ul> <p><i>L'incontro si aprirà con una veloce <u>presentazione dell'unità didattica</u>: si enunceranno obiettivi, tempi, strumenti, modalità di svolgimento (cfr. sopra) e di verifica, all'insegna di una <u>didattica "a carte scoperte"</u>, affinché le discenti siano coscienti del percorso che stanno seguendo.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"><li>• <b>Presentazione</b></li></ul> <p>Entro in classe assieme alla prof.ssa Roggia che immediatamente mi ripresenta alle allieve, alle quale aveva già preannunciato il mio intervento; non suscito pertanto nessuno stupore poiché le ragazze mi conoscono già dall'anno passato, avendo svolto (prevalentemente) con loro il mio tirocinio osservativo. Le studentesse sono vivaci e rumorose come sempre; una di loro, manifestando una larga confidenza, si rivolge alla docente accogliente in questi termini: "Ma se si ci fa lezione la prof.ssa Pastura, allora lei va via? Se ne torna a casa?". La prof.ssa Roggia sorride e prende posto in un banco della prima fila (nonostante ci siano solo due assenti il numero dei banchi è quasi doppio rispetto alle necessità della classe, composta a appena 14 elementi), lasciandomi la libertà di disporre della cattedra, che tuttavia non intendo usare, ritenendo che essa frapponga una barriera sia fisica che psicologica tra l'insegnante e gli allievi, disincentivandone l'interazione, mentre abolire questa distanza "scavalcando" la cattedra stimola maggiormente la partecipazione della classe.</p> <p>L'avvio della lezione è ritardato di alcuni minuti per questioni varie: prima la docente chiede spiegazioni circa la scritta che campeggia a caratteri cubitali sulla lavagna "Giornali a pagamento" (allievi di altre classi hanno sottratto furtivamente i quotidiani che la classe riceve gratuitamente dall'Osservatorio Permanente Giovani Editori, in quanto aderisce all'iniziativa <i>Il quotidiano in classe</i>), poi emerge il malcontento circa l'impossibilità di far partecipare tutta la classe ad un esperimento laboratoriale di Fisica che si terrà presso il Politecnico di Torino. Esaurite tali questioni, che seguo senza intervenire, credo ingenuamente di poter</p>

<sup>1</sup> Nella colonna di sinistra (IL PROGETTO) lo stile corsivo indica le osservazioni di carattere metodologico-didattico, mentre lo stile tondo caratterizza l'esposizione dei contenuti disciplinari.

iniziare a presentare la mia unità didattica: imposto la voce e richiamo l'attenzione, ma invano, le ragazze continuano a chiacchierare e neppure si accorgono del tentativo fallito. Imbarazzatissima, alzo notevolmente il volume della voce e le invito all'ordine.

Adesso la classe segue con interesse, appare persino stranita che venga preannunciato in anticipo quanto si farà nel prossimo ciclo di lezioni, segno della mancata abitudine ad una didattica "a carte scoperte" (come la stessa prof.ssa Roggia mi ha rilevato).

La mia principale preoccupazione è quella di presentare il mio intervento non avulso dalla programmazione della *tutor*, ma organicamente inserito in essa, onde evitare che le mie lezioni vengano percepite come un "esperimento" che interrompe il normale *iter* didattico-disciplinare.

Chiarisco inoltre che le due ore settimanali di Grammatica Latina e le due di Letteratura Latina non vanno considerate come discipline nettamente separate: si tratta in realtà di un tutt'uno ove la prima è propedeutica alla seconda, in quanto solo con l'analisi diretta dei testi letterari latini acquista significato il faticoso e poco gratificante studio grammaticale. Anche questo argomento suscita sorpresa, interviene un'allieva rivolgendosi alla prof.ssa Roggia con tono ironico: "ma perché lei non ce l'aveva mai detto prima?". Dichiaro tuttavia subito che in questo ciclo di lezioni non si faranno ancora traduzioni, poiché la classe non possiede ancora le competenze morfo-sintattiche adeguate per esaminare gli autori trattati in lingua originale.

Quando esplicito che il percorso terminerà con una verifica scritta che sarà valutata come un orale, insorgono le polemiche (sempre con tono ironico): "nooo!", "uffa!", "ma si deve proprio fare?".

Prima di procedere chiedo alle allieve di ripetermi i loro nomi; mentre ciascuna si ripresenta, segno la loro collocazione su una mappa dell'aula che potrà essermi d'aiuto nelle lezioni successive, affinché nessuna si senta discriminata nel caso dimenticassi il suo nome.

- **Il teatro nella civiltà latina; forme e modelli del teatro romano arcaico: verifica (ed eventuale recupero) dei requisiti di base.**

*Si procederà quindi ad una verifica formativa delle conoscenze pregresse (ossia dei contenuti relativi alle forme ed ai modelli del teatro romano arcaico esposti dalla prof.ssa Roggia nel corso della lezione precedente).*

- **Il teatro nella civiltà latina; forme e modelli del teatro romano arcaico: verifica (ed eventuale recupero) dei requisiti di base.**

Questa fase è più che mai necessaria dal momento che gli argomenti oggetto della verifica formativa sono stati trattati non la settimana precedente, bensì due settimane prima, in quanto l'ultimo incontro era

*Tale accorgimento giova sia alla classe, nella quale favorisce l'attitudine alla condivisione delle conoscenze, sia all'insegnante, che ha così la possibilità di saggiare il livello di partenza dei suoi studenti, adeguando di conseguenza i propri interventi alla loro matrice cognitiva, al fine di indurre un apprendimento significativo e non meccanico.*

*Essendo questa solo la seconda unità didattica di Letteratura Latina che la classe affronta, si vuole evitare che le alunne abbiano l'impressione che si tratti di una disciplina libresca e polverosa, tentando di calare l'immaginazione dei discenti nelle situazioni vivaci e nei luoghi concreti ove si svolgevano le rappresentazioni teatrali. Poiché anche le indicazioni ministeriali ribadiscono l'inscindibile nesso tra letteratura e civiltà latina, pare opportuno soffermarsi, più che sulla storia evenemenziale, sugli aspetti di vita quotidiana.*

*Per incentivare maggiormente l'attenzione delle alunne, si farà leva sulla dissonanza cognitiva e sull'attualizzazione. Es.:*

- *contrasto tra l'attuale sobrietà dei resti degli edifici teatrali romani e il lusso sfrenato e animato di colori che li caratterizzava all'epoca;*
- *contrasto tra lo scarso prestigio di cui godevano all'epoca gli attori e l'invidiato status attuale.*

*La lezione si svolge in modalità interattiva, si richiede infatti la viva partecipazione degli studenti che devono fornire un feedback circa le loro conoscenze, permettendo così all'insegnante di individuare eventuali lacune e colmarle. Non è detto che tutte le allieve si trovino al medesimo livello: la procedura adottata potrebbe pertanto rivelarsi un proficuo momento di peer education.*

*Le conoscenze di cui sarà necessario sondare l'acquisizione sono le seguenti:*

*La più antica ricorrenza teatrale vera e propria è quella legata alla celebrazione dei ludi Romani del 240 a. C. quando fu portato in scena il primo testo drammatico 'regolare', un'opera composta da Livio Andronico. I Romani di età classica sentivano questa data come l'inizio del loro teatro 'nazionale'. In seguito, quattro saranno le ricorrenze annuali deputate alla rappresentazione di ludi scaenici (il contesto dei ludi non prevedeva solo eventi teatrali, ma anche corse dei carri, combattimenti di gladiatori, naumachie, spettacoli di acrobazia e danze):*

- *i ludi Romani, che si celebravano in settembre, in onore di Giove*

stato dedicato ad una prova di verifica scritta (versione) a classi parallele. Data la situazione, ritengo più opportuno rivolgere domande brevi e puntuali piuttosto che richiedere ampie sintesi panoramiche.

Per evitare di suscitare rifiuto verso l'attività proposta e rendere maggiormente disponibile la classe a questo consolidamento delle conoscenze pregresse, ribadisco che non si tratta di un'interrogazione, ma di un ripasso collettivo durante il quale le studentesse possono aiutarsi a vicenda e servirsi liberamente del manuale.

Designando una ragazza, le chiedo se si ricorda, all'incirca, a quando risale la prima rappresentazione 'regolare'; lei ha un attimo di smarrimento, poi butta l'occhio sul libro e intercetta subito la data esatta. Poiché mi rendo conto di aver messo in soggezione l'alunna interpellata, decido, almeno per oggi, di rivolgere i quesiti genericamente a tutta la collettività: "Vi ricordate chi ne fu l'autore del testo?". Mi rispondono in coro "Livio Andronico" e qui interviene la prof.ssa Roggia: "Ma io non lo avevo chiamato Andronico?".

Avendo perso parecchio tempo all'inizio dell'incontro, prima di avviare

Ottimo Massimo, nel Circo Massimo; alla loro organizzazione erano preposti gli edili curuli;

- i *ludi plebei*, istituiti nel 220 a.C., che avevano luogo in novembre nel Circo Flamínio, pure in onore di Giove; a partire dal 200 a.C., vi furono introdotte le rappresentazioni drammatiche; alla loro organizzazione erano preposti gli edili plebei;
- i *ludi Apollinares*, istituiti nel 212 a.C.; si svolgevano in luglio, presso il tempio di Apollo (alla loro organizzazione era preposto il pretore urbano);
- i *ludi Megalenses*, in onore della *Magna Mater*; istituiti nel 204 a.C. (aprile), furono arricchiti di *ludi scaenici* a partire dal 194 a.C.; alla loro organizzazione erano preposti gli edili curuli.

Oltre alle feste annuali, venivano indetti *ludi* in altre occasioni particolari, come l'inaugurazione di templi o di altri edifici pubblici, trionfi militari, funerali solenni, rendimento di grazie agli dèi per scampati pericoli (guerre, pestilenze, calamità naturali). Nonostante la sede regolare del teatro latino fosse rappresentata (perlomeno in tutta l'età repubblicana) dal ricorrere di solennità religiose, il teatro romano, a differenza di quello greco, non presenta una connotazione civile o rituale, ma piuttosto un carattere di intrattenimento: per il pubblico romano la partecipazione è motivata dal divertimento più che dalla tensione religiosa o politica.

Dell'età arcaica si conservano numerose commedie latine, per quanto riguarda le tragedie invece sono rimasti solo frammenti. Entrambi i generi assunsero a modello opere greche: la commedia greca del IV sec. a. C. e la tragedia greca del V sec. a. C. L'importazione a Roma di forme teatrali greche, molto più evolute e raffinate rispetto alle forme teatrali indigene, fu sentita come un progresso e fu accolta con vivo favore dal pubblico, per cui la fedele imitazione dei modelli, lungi dall'esser considerata un limite o un difetto, fu ritenuta dagli stessi autori un pregio di cui vantarsi.

I generi teatrali assumono un particolare rilievo nella letteratura latina delle origini, non soltanto per il peso culturale che la letteratura teatrale ebbe a Roma nell'età arcaica, ma anche per il fatto che le uniche opere di tutta la produzione poetica arcaica che ci sono state tramandate per intero sono delle commedie. I generi teatrali romani sono, in origine, di importazione greca, a cominciare dalla terminologia afferente (lo stesso *theatrum* deriva dal greco *theatron* "luogo da dove guardare". Oltre alla genesi (che tuttavia oggi viene messa in dubbio da alcuni studiosi),

la lezione, non scendo troppo nei particolari, tagliando la ricapitolazione di quelle parti che ritengo meno importanti.

Passo pertanto direttamente a chiedere a quali modelli potevano fare riferimento i drammaturghi latini. Irrompe una studentessa che, come per una improvvisa illuminazione, esclama: "Ah sì! L'atellana!". Benché nel mio schema di ricapitolazione avessi posto gli argomenti in una successione diversa, mi rendo conto di non poter obbligare la classe a seguire i miei schemi mentali: sta a me adattarmi ai loro e così mi adeguo. Premio con un "brava" la ragazza che ha risposto e continuo a domandare quali fossero le caratteristiche dell'atellana e quali influssi ebbe sul teatro latino. La risposta, organica ed esauriente, si costruisce via via grazie allo stile collaborativo delle discenti, ognuna delle quali perfeziona quanto già detto dalle compagne, condividendo con le altre i propri ricordi.

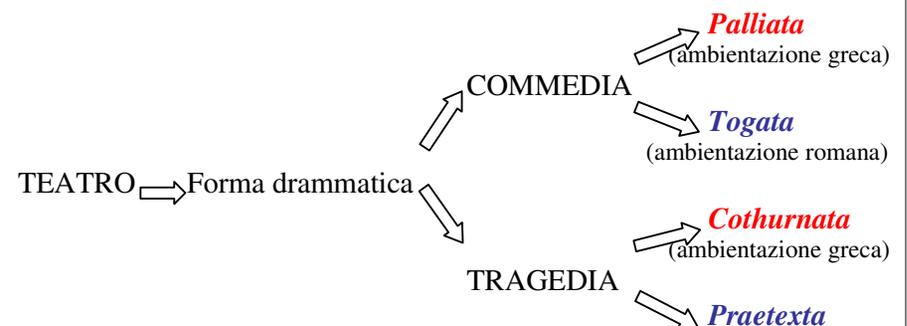
Quando però sollecito nuovamente la classe a parlarmi dei modelli greci, le alunne si mostrano molto più titubanti: hanno ben chiara le differenze tra i generi teatrali della commedia e della tragedia, ma attribuiscono a vanvera i termini specifici (*palliata*, *cothurnata*, *togata* e *praetexta*).

commedia e tragedia presentano un altro fondamentale tratto comune: la forma drammatica, in quanto in esse l'azione (dal greco *dráma*) non viene raccontata, bensì rappresentata sulla scena come se si svolgesse in quel momento sotto gli occhi del pubblico convenuto per assistere allo spettacolo: l'autore dunque non parla in prima persona ma dà la parola ai personaggi, protagonisti della vicenda drammatica. I due generi si distinguono per le seguenti caratteristiche:

- la commedia prevede sempre lo scioglimento felice del nodo drammatico, il superamento degli ostacoli e delle difficoltà nel lieto fine, l'intento è infatti quello di divertire e rallegrare il pubblico (per questo l'aggettivo "comico" può assumere in italiano le due accezioni di "proprio della commedia" e "che fa ridere"); la tragedia invece rappresenta azioni gravi, dolorose, spesso luttuose e con esito funesto;
- la commedia porta in scena personaggi di condizione sociale umile o media (piccoli proprietari terrieri, mercanti, artigiani, soldati mercenari, schiavi, cortigiane) e vicende della vita comune; i personaggi della tragedia appartengono invece ad un rango elevato (re e regine, divinità, eroi ed eroine) e le vicende sono tratte dalla storia e dal mito, che forniscono lo spunto per dibattere grandi temi morali e religiosi;
- lo stile della commedia è umile, semplice, piano, e riproduce il linguaggio della comunicazione ordinaria, in accordo con la quotidianità di personaggi e situazioni; al contrario la tragedia adotta lo stile elevato, sublime, differenziato dalla lingua dell'uso in quanto artisticamente elaborato.

Il termine generico con cui veniva indicato qualunque tipo di spettacolo teatrale era *fabula* (che tuttavia significa anche "narrazione, senza alcun carattere teatrale): il principale genere comico era detto *fabula palliata*, o semplicemente *palliata* (aggettivo sostantivato), mentre il principale genere tragico era detto *fabula cothurnata*, o semplicemente *cothurnata*. In entrambi i casi i fatti rappresentati si svolgevano in Grecia, come richiamano le stesse denominazione che derivano rispettivamente da *pallium* e *cothurni*. Accanto alle opere d'ambientazione greca, cominciarono in seguito ad affermarsi commedie e tragedie di argomento romano, chiamate rispettivamente *fabula togata* e *fabula praetexta*. Si trattava di una rigenerazione romana dei corrispondenti generi greci, rette dagli stessi canoni drammaturgici e rispondenti alle stesse tendenze stilistiche.

Chiedo così di individuare sul manuale il paragrafo che contiene queste informazioni e di cooperare con me alla loro sistematizzazione grafica attraverso la costruzione alla lavagna di una mappa cognitiva (che dovranno poi riportare sul quaderno), affinché la terminologia specifica non resti offuscata da una sterile disordinata verbosità. Mi servo dei gessetti colorati in modo tale che le identità cromatiche individuino caratteristiche comuni.



Per le rappresentazioni di ambientazione greca gli attori vestivano abiti ateniesi: la tunica, il pallio (in latino *pallium*, che traduce il greco *himátion*, abito nazionale greco: si trattava di una mantella di foggia ridotta, in lana, trattenuta da una fibbia sulla spalla munita di cappuccio, in opposizione al complicato abito romano, la *toga*.) e come calzature i *socci* (sandali) se si trattava di una commedia, oppure i *cothurni* (calzature con alte zeppe usate dagli attori greci, che li rendevano più imponenti e ne evidenziavano i movimenti) se si trattava di una tragedia. Per le rappresentazioni di ambientazione romana, gli attori indossavano la *toga* classica romana se si trattava di una commedia, oppure la *toga praetexta* (orlata di porpora, tipica delle somme autorità civili e religiose) se si trattava di una tragedia.

Nonostante le analogie tra la produzione latine e i modelli greci, alcune differenze si impongono all'attenzione:

- I testi teatrali greci presentano una suddivisione in 5 atti, mentre i testi latini non sono divisi in atti, nelle rappresentazioni romane dunque l'azione era continua, dal principio alla fine, senza alcun tipo di pausa teatrale.
- Le commedie greche (stando ai pochi frammenti pervenutici) sono composte prevalentemente di parti 'recitate' (ossia senza accompagnamento musicale) e 'recitative' (nelle quali era presente un sottofondo musicale, come le colonne sonore nei film d'oggi); nelle commedie latine è frequente un ulteriore modo di esecuzione, quello 'cantato'. Le parti parlate erano dette *deverbia*, quelle cantate *cantica*. La musica come elemento integrante dello spettacolo teatrale è una delle novità più consistenti delle rappresentazioni teatrali romane, nelle quali accompagnava circa i 2/3 delle battute. Ad un flautista (*tibicen*) era affidato il compito di accompagnare i dialoghi e i canti veri e propri; l'accompagnamento musicale veniva eseguito con la *tibia*, uno strumento a fiato in osso, simile al flauto. La lunghezza e la modalità di esecuzione producevano un suono più grave o più acuto, adatto alle parti rispettivamente più serie o di contro più allegre di una rappresentazione; spesso il musico restava in scena per tutto il tempo della rappresentazione, muovendosi insieme ai personaggi: il flauto di destra con il suo suono grave preannunciava una parte seria della commedia, quello di sinistra con l'altezza degli acuti faceva risaltare l'elemento scherzoso. I *cantica* venivano adattati ad una musica

(ambientazione romana)

Passo poi a chiedere le etimologie di questi termini e, come prevedevo (considerato l'interesse che la classe aveva mostrato durante il tirocinio osservativo per le trafile etimologiche e per lo studio delle civiltà antiche), le nozioni si rivelano pienamente acquisite.

Maggiore è invece l'incertezza sulle differenze tra le produzioni latine e i modelli greci, devo lasciare qualche istante di meditazione, finché interviene un'allieva e riferisce della mancanza di suddivisione in atti e dell'assenza di parti cantate. Ben chiara è la distinzione tra parti recitate, recitative e cantate; mi permetto pertanto una domanda trabocchetto: "Dunque nella commedia greca non era mai presente la musica?". Concordano tutte sul fatto che non fosse presente: le contraddico parlando degli intermezzi musicali. Sollecito infine l'ultima differenza, che riguarda unicamente la tragedia: è la stessa ragazza di prima a rispondermi correttamente "i cori", ma tutta la classe dimostra di sapere di cosa si tratta.

Mi fermo un attimo per ricapitolare velocemente i termini incontrati, *atellana*, *palliata*, *cothurnata*, *togata* e *praetexta*, e domando in seguito cosa sono dal punto di vista grammaticale: poiché ribattono con sicurezza "sostantivi", obietto che per la precisione sono aggettivi sostantivati che sottintendono *fabula*.

composta non dall'autore del dramma, ma da un compositore, il cui nome figurava subito dopo quello dell'autore e degli attori; della musica latina tuttavia non ci è rimasto nessun documento che possa essere utile a ricostruirne i brani.

- Le parti cantate erano presenti, negli originali greci, solo nelle tragedie, ove davano luogo a grandi costruzioni strofiche, i cori: le parti corali, di stile più elevato rispetto alle resto dell'opera, venivano cantate e danzate da gruppi di attori (il termine non va infatti inteso nel significato italiano attuale, ma ricollegato all'etimo greco *chóros*, "danza", radice che sta alla base di lemmi italiani quali "coreico" e "coreografia"), con funzione di commento all'azione. Nei frammenti di tragedie latine d'età arcaica non si riscontra invece nessuna lirica corale; questo fatto, unitamente alla mancanza delle strutture (sceniche, coreografiche, musicali) necessarie a riproporre nel teatro romano le inserzioni corali del teatro greco ha fatto supporre, ma si tratta di una ipotesi, che nella tragedia latina arcaica il coro fosse un elemento del tutto assente..

Va ancora aggiunto che il teatro regolare grecizzante subì gli influssi di un genere popolare ad esso preesistente e concomitante: la *fabula atellana*. Questo primitivo tipo di spettacolo teatrale, giocoso e licenzioso, sorse presso gli Osci di Atella (da cui prese il nome), una città della Campania, e fu importata a Roma verso la fine del IV sec. a. C. Le improvvisazioni originarie erano di breve durata, dal carattere popolare e farsesco; le compagnie erano itineranti e spesso il carro su cui viaggiavano diventava il palco improvvisato su cui esibirsi. Con l'*atellana* si cominciarono a determinare schemi, anche se la rappresentazione si affidava per lo più all'improvvisazione: si presume infatti che si recitasse 'a soggetto' sulla base di un rudimentale canovaccio per dare vita a intrecci scenici che prevedevano equivoci, incidenti farseschi, bisticci e battute salaci, affini allo stile del *Fescennini*. Tali canovacci comportavano l'uso di maschere ricorrenti, in particolare quattro erano i personaggi fissi dell'*atellana*: *Maccus* (lo sciocco), *Pappus* (il vecchio avaro e rimbambito), *Bucco* (il ghiottone vanaglorioso e maleducato) e *Dossennus* (il gobbo astuto). A queste maschere antropomorfe se ne aggiungeva un'altra, *Kikirrus*, una maschera teriomorfa (cioè che nell'aspetto assomiglia ad un animale) il cui nome riecheggia il verso del gallo, quest'ultima maschera ricorda da vicino la

maschera di Pulcinella che è sopravvissuta nella tradizione comica napoletana. Anche se, a causa dell'oralità e dell'improvvisazione che le caratterizzavano, le *fabulae atellanae* non ci sono note neppure attraverso frammenti testuali, da tali manifestazioni pre-letterarie non si può prescindere in quanto, come si è detto, esse non mancarono di esercitare influssi sulla commedia latina, quali ad esempio il gusto per il comico e la beffa ed il ricorso a tipi fissi.

L'ingresso agli spettacoli teatrali era gratuito (al contrario, oggi, il teatro è diventato un lusso per ricchi), tutti potevano liberamente assistere alle rappresentazioni: uomini, donne e persino la presenza degli schiavi era tollerata (sebbene non legale); si trattava dunque di un pubblico eterogeneo e composito, con spettatori appartenenti a tutte le classi sociali. Dobbiamo pertanto immaginare una massa di gente minuta, popolani, donne con bambini frignanti, prostitute, servi che gridano lottando per il posto, pronti a piantar tutto se i banditori offrono emozioni più forti (spettacoli di pugili, gladiatori, funamboli); ma dobbiamo anche immaginare altri spettatori più istruiti, in grado di giudicare la qualità artistica dell'opera rappresentata. Gli oneri finanziari erano sostenuti completamente dallo Stato; tali spese comprendevano la retribuzione assegnata all'autore, lo stipendio degli attori, la confezione o l'affitto dei costumi e degli arredi scenici, le prestazioni di un flautista che componeva ed eseguiva l'accompagnamento musicale. Il carattere statale ed ufficiale della committenza condizionava i contenuti delle opere, un limite alla libera espressione degli autori: non erano consentite vere forme di critica sociale o satira politica, né tanto meno espliciti attacchi personali (i magistrati esercitavano una sorta di censura preventiva sugli spettacoli da rappresentare e va ricordato che le leggi delle XII tavole punivano la diffamazione con la pena capitale); in qualche caso, inoltre gli *aediles* o il *praetor urbanus* sostenevano le spese con denaro proprio, sfruttando le rappresentazioni teatrali come mezzo di propaganda politica, grazie all'esaltazione in esse delle imprese eroiche degli antenati della propria illustre casata. (all'epoca le cariche pubbliche erano rette da *nobiles*).

I magistrati organizzatori dovevano trattare con gli autori e con un'altra figura importante, il *dominus gregis*, una sorta di regista-impresario che ricopriva al tempo stesso il ruolo di primo attore. Una compagnia di attori di drammi "regolari", detta in latino *grex*, era formata da schiavi o liberti:

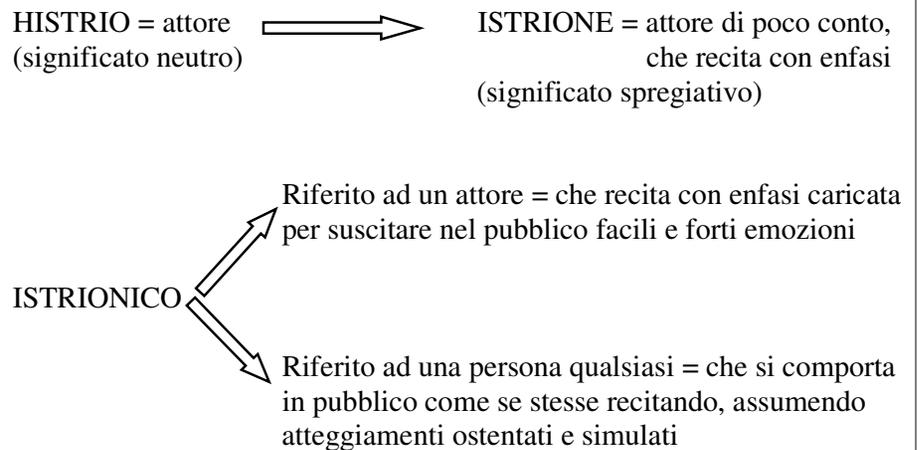
Sulle modalità di organizzazione e svolgimento degli spettacoli vi è una generale sicurezza, ulteriore conferma dell'interesse che la classe nutre verso gli affreschi di spaccati della civiltà romana.

L'unico particolare che nessuna allieva rammenta è la dicitura latina dell'attore, devo suggerire io *histrion*, da cui il sostantivo italiano *istrione* e l'aggettivo derivato *istrionico*; qualcuna dice di avere già sentito quest'ultima parola ma nessuna ne conosce bene il significato. Così, senza rendermi conto che il riepilogo si sta dilungando oltre misura, mi addentro in un approfondimento linguistico, servendomi del supporto

il mestiere dell'attore (*histrion*) era socialmente squalificante, il fatto che il teatro sia sempre stato associato, nella mentalità romana tradizionale, all'idea di licenza morale contribuì a conferire all'attore un'immagine pubblica piuttosto scadente. Esattamente al contrario di quanto accade oggi, si trattava di una professione che recava con sé il marchio d'infamia; addirittura, se avevano recitato male o commesso qualche errore, alla fine dello spettacolo gli attori potevano venire bastonati dal capocomico. Non erano ammesse donne sul palco, pertanto anche i ruoli femminili erano sostenuti da attori maschi, che per calarsi più facilmente nella parte impiegavano la maschera. Di certo infatti tutti gli attori, a partire dalla metà del II sec. a.C., si servirono della maschera. Le maschere romane erano di legno o di tela, simili a quelle in uso nell'antica Grecia: ricoprivano l'intera testa, ed erano fornite di capelli posticci conformi alla maschera di appartenenza (le parrucche erano di diverso colore: bianche per i vecchi, scure per i giovani, rosse per i servi); la conformazione era tale che esse fungevano da megafono, ampliando la voce dell'attore nei grandi teatri dell'antichità. Oltre ad amplificare la voce e permettere ad ogni attore di recitare più parti (poiché il numero degli attori per compagnia era limitato), essa facilitava l'identificazione del personaggio da parte del pubblico, anche da grande distanza. Le maschere infatti erano fisse per determinati tipi di personaggi che ritornavano praticamente in ogni trama di commedia: il vecchio, il giovane innamorato, la matrona, la cortigiana, il lenone, lo schiavo, il parassita, il soldato. Alla caratterizzazione dei personaggi, e alla relativa individuazione da parte del pubblico, contribuivano poi l'abbigliamento ed elementi indicatori convenzionali (l'arnese da cucina per il cuoco, la lancia per il soldato, il bastone per il vecchio, la pelliccia per il villano, il tabarro e il cappello per il messaggero, il mantello per il parassita).

A lungo le rappresentazioni si svolsero in spazi scenici provvisori, strutture effimere, in legno, che venivano erette in occasione dei *ludi* e smontate al termine: fino alla fine del III sec. a. C. gli spettatori assistevano in piedi alle rappresentazioni, gesto che serviva a dar prova di forza virile. Il primo teatro ad essere costruito interamente in muratura nella città di Roma fu quello di Pompeo, inaugurato nel 55 a.C, esso sorgeva fuori dal territorio sacro dell'urbe. Proprio perché la città non li prevedeva, i teatri romani, sia quelli provvisori che quelli stabili, erano costruzioni del tutto artificiali: non poggiavano su un pendio, ma

della lavagna ove traccio il seguente schema:



Mi assicuro che le alunne conoscano il significato della parola "lenone", termine che compare anche sul manuale: stranamente asseriscono tutte di non avere mai incontrato questa parola. Segno che le pagine del manuale assegnate per lo studio domestico o non sono state lette oppure sono state esaminate molto frettolosamente.

Per quanto riguarda i luoghi in cui si svolgevano le rappresentazioni, il *feedback* è soddisfacente (l'argomento, tra l'altro è già stato esaminato anche in Storia e in Storia dell'Arte), salvo una lacuna relativa alle cause della proibizione di un teatro stabile prima di quello del 55 a. C. Per guidare la classe verso la soluzione corretta, suggerisco che il motivo è lo stesso per il quale le manifestazioni si tenevano solo poche volte all'anno, ma invano: qualcuna asserisce l'esosità delle spese da sostenere.

potevano sorgere su qualsiasi territorio grazie a un sistema di sostruzioni su cui poggiavano le gradinate della cava. Nonostante i resti che si possono ammirare attualmente danno un'impressione di sobrietà non si deve pensare al teatro romano come a qualcosa di povero o rustico, poiché le rappresentazioni si inserivano nella celebrazione dei *ludi*, della festa sacra: fin dalle origini esso ebbe i caratteri del lusso (ricche scenografie con pitture *trompe-l'oeil*, arredi preziosi, sipari in stoffe ricamate). Il teatro assunse in età imperiale un'eccezionale importanza, al punto che tutte le città vollero averne uno. Ma non fu sempre così: fino ad Augusto la convivenza con il teatro fu difficile e combattuta, esso non si inseriva negli spazi del potere politico, non proponeva il mito come storia esemplare e collettiva, non era la lente attraverso la quale si interpretava il mondo. Solo Augusto cercherà di dare un senso 'politico' all'edificio teatrale: dall'inizio dell'età imperiale i Romani andranno con l'abito che contraddistingue il loro *status* sociale e la cava sarà organizzata come i comizi. Motivi di carattere morale, tuttavia, provocarono sempre le reazioni dei benpensanti che videro nel teatro un incentivo alla *licentia* e all'*otium*, un fattore di disgregazione del *mos maiorum*, una corruzione dell'anima che inclinava alla lussuria e all'insania. Il teatro era inoltre considerato con diffidenza dai tradizionalisti già solo per il fatto che si trattava di una forma d'arte e di intrattenimento tipicamente greca.

- **L'intreccio della *Mostellaria*: verifica (ed eventuale recupero) dei requisiti di base.**

*Due settimane prima dell'inizio della presente unità didattica, era stata richiesta alle allieve la lettura integrale, autonoma, del testo della Mostellaria (in traduzione italiana). Alla classe erano state fornite le opportune indicazioni bibliografiche circa le varie case editrici che stampano attualmente il testo (Garzanti 2003, Mondadori 1991, Newton Compton 2004, Sansoni 1992), nonché suggerimenti relativi alle biblioteche più vicine dove reperire il testo (Castagnole Lanze, Asti). Solo nel caso qualcuna non fosse riuscita a reperire l'opera in libreria o in biblioteca, si dava la possibilità di stamparne una copia tratta dal sito [www.progettovidio.it](http://www.progettovidio.it), sconsigliando tuttavia questa soluzione in quanto la versione digitale manca di introduzione e commenti critici.*

*Non si era ricorso ad alcuna minaccia costrittiva per spronare le*

- **L'intreccio della *Mostellaria*: verifica (ed eventuale recupero) dei requisiti di base.**

Da una prima ricognizione emerge che quasi la metà della classe non ha letto l'opera assegnata, il fatto mi coglie impreparata in quanto lo scorso anno le allieve mi erano state presentate come molto diligenti e puntuali nell'assolvere ai compiti domestici assegnati. Anche la prof.ssa Roggia, stupita, chiede il perché di questo comportamento; le allieve adducono scuse generiche come l'eccessiva mole di compiti da svolgere a casa o la difficoltà a reperire il testo. Propongo pertanto di chiedere l'opera in prestito alle compagne che l'hanno già reperita e letta; la stessa prof.ssa Roggia espone la propria copia personale che ha in cartella, mentre una ragazza (solita a queste uscite ironiche) sbotta con tono irriverente: "No, grazie, non si disturbi!".

Decido comunque di procedere alla verifica formativa dell'avvenuta comprensione dell'intreccio dell'opera, perlomeno da parte di chi l'ha letta, sperando di riuscire a incuriosire e spronare chi (forse deliberatamente) non se l'è ancora procurata. A tal proposito domando se

studentesse alla lettura, ponendo fiducia nel fatto che la brevità e il carattere divertente dell'opera, la quale ha per protagonista un giovane disubbidiente in cui un'adolescente può facilmente immedesimarsi, nonché il passaparola tra le compagne, fossero di per sé pungoli "naturali" all'esecuzione del compito. Un'imposizione troppo severa, infatti, avrebbe rischiato di mortificare l'entusiasmo della lettura, anziché sedurre e creare futuri lettori autonomi. Per gli stessi motivi alle allieve non venivano consegnate dettagliate schede di analisi del testo da compilare: le discenti erano lasciate libere di effettuare anche solo una lettura veloce e superficiale, di abbandonarsi ingenuamente al puro piacere del testo. La lettura "lenta" e approfondita (benché non integrale) veniva infatti procrastinata al lavoro in classe, sotto la guida dell'insegnante.

Poiché la *Mostellaria* funzionerà quale *fil rouge* per la trattazione di Plauto, è necessario accertare fin dall'inizio l'avvenuta lettura dell'opera. Si procederà pertanto ad una verifica formativa orale, rivolta a tutta a classe, mediante la richiesta di ricostruire collettivamente l'intreccio della commedia. Inoltre le allieve verranno invitate a confrontarsi sulle loro *prime impressioni* sintetiche alla lettura globale e ancora immediata del testo, esplicitando la loro comprensione emozionale.

Si presume, infine, che questo momento possa funzionare da allettamento nei confronti di quanti non avessero ancora letto il testo.

Un ricco mercante ateniese, Teopropide, si assenta per affari e il figlio, Filolachete, si dà alla pazza gioia: riscatta una giovane cortigiana, Filemazio, di cui è innamorato, organizza banchetti per gli amici e si indebita fino al collo. Sennonché, dopo tre anni, il *paterfamilias* fa improvvisamente ritorno a casa. L'arrivo viene notato dallo schiavo Tranione che inventa un piano per impedire che il capofamiglia entri in casa, dove il giovane figlio debosciato sta facendo baldoria con gli invitati: lo schiavo astuto racconta a Teopropide che la dimora è vuota, abbandonata da tutti in quanto infestata dal fantasma di un uomo assassinato a tradimento molti anni prima dal precedente padrone. Il vecchio gli crede. Superata questa prova il servo si trova di fronte ad un altro ostacolo imprevisto: arriva un usuraio, che aveva prestato a Filolachete il denaro necessario a riscattare la propria amante Filemazio.

la *Mostellaria* è molto lunga da leggere e se è divertente; tutte coloro che l'hanno letta rassicurano le compagne negligenti: è divertente e spiritosa, inoltre la si legge in poche ore. A questo punto un'allieva di quelle che non hanno assolto alla lettura mi chiede cosa significhi il titolo ed io rigiro il quesito alle sue compagne. Con mio grande stupore chiede educatamente di poter intervenire proprio quella ragazza che lo scorso anno scolastico manifestava una forte inibizione nei rapporti sociali (sia con la famiglia, sia coi pari, sia con gli insegnanti), con un drastico calo dei rendimenti scolastici. Le concedo la parola più che volentieri e lei narra con grande dovizia di particolari tutta la trama dell'opera: la mia intenzione era quella di far partecipare più persone alla ricostruzione dell'intreccio, ma la ragazza parla in maniera così entusiasta e le compagne la seguono così attentamente che non oso interromperla. Quando ha finito inizio col complimentarmi dell'attenzione prestata durante la lettura, per non smorzare il senso di autoefficacia di un soggetto già problematico di per sé, come accadrebbe se obiettassi subito che non ha risposto con pertinenza. Ci pensa comunque una compagna: "Però non ci hai mica detto perché ha quel titolo lì". E la ragazza, un po' indispettita: "Ma sì che te l'ho detto: il servo fa credere che la casa è infestata dai fantasmi..." "E allora?" Mi trovo a sedare una sorta di diverbio tra due allieve dai caratteri opposti, che tra l'altro (dal punto di vista relazionale) considero i casi più problematici della classe, l'una taciturna e introversa, l'altra loquace ed aggressiva. Rivolgendomi alla ragazza che ha narrato la trama le faccio notare il malinteso: lei dà per scontato che l'altra conosca il significato di *mo(n)stellum*, termine che sicuramente non ha mai incontrato in nessuna versione, poiché il titolo con cui la commedia ci è pervenuta risale a una parola latina non attestata, supposto diminutivo di *monstrum* "apparizione, fenomeno soprannaturale, fantasma". Più precisamente il titolo presenta l'aggettivo derivato, *mo(n)stellaria*, al femminile in quanto sottointende *fabula*, che sarà dunque da tradursi come "la commedia degli spettri" oppure, se si vuole conservare il divertente valore diminutivo "la commedia degli spiritelli", o "dei fantasmini".

Per motivare alla lettura quelle che non vi si sono ancora dedicate, inizio poi a investigare il contatto emotivo che le altre hanno avuto con l'opera: "Cosa vi ha particolarmente colpito? Avete notato qualche affinità con il vostro stile di vita? In cosa sentite questo testo lontano da voi? Lo

Costui reclama quanto gli spetta; occorre a questo punto un nuovo inghippo per ingannare Teopropide. Il servo ha una trovata geniale: ammette che Filolachete ha contratto un debito, ma per uno scopo irreprensibile, comperare una nuova dimora, giacché quella di famiglia era inabitabile. Il padrone approva entusiasta il senso degli affari dimostrato dal figlio ma vuole ora sapere di quale casa si tratti. Altro ostacolo da superare per Tranione, che non trova di meglio che indicare quella del vicino, il vecchio Simone. La finzione si fa sempre più pericolante poiché il padrone, incuriosito, desidera prendere visione dell'edificio acquistato. Ancora una volta il servo sfodera magistralmente la propria dialettica per costruire un equivoco: Simone, sensibile al complimento, crede che l'altro voglia visitare la sua splendida abitazione per trarne suggerimenti per i suoi programmi di ristrutturazione edilizia; Teopropide invece si immagina di visitare da padrone l'immobile. La situazione sembra tenere, ma è troppo fragile per resistere a lungo e ben presto la verità viene a galla. Teopropide, infatti, incontra due tizi che cercano di entrare in casa sua: sono Fanisco e Pinacio, schiavi del migliore amico di Filolachete, Callidamate, che in quel momento è dentro occupato a gozzovigliare. Dopo un rapido interrogatorio il vecchio capisce l'inganno ordito ai suoi danni ed è in preda ad una rabbia furibonda contro il figlio e lo schiavo, dalla quale riuscirà a distoglierlo solo l'intervento provvidenziale di Callidamate che intercede per l'amico e compagno di bagordi, promettendo di saldare il debito. Alla fine Filolachete e Tranione verranno perdonati da Teopropide.

- **Contesto storico: verifica (ed eventuale recupero) dei requisiti di base.**

*Una volta ravvivata l'attenzione delle discenti, attraverso il loro coinvolgimento nella ricostruzione della trama della Mostellaria, verrà svolto un inquadramento biografico dell'autore. Si è deliberatamente scelto di far conoscere alle allieve prima un'opera che il suo autore, per evitare di forzare il naturale iter mentale, in base al quale solitamente ci si interessa di un autore solo dopo che si è rimasti affascinati da una sua opera.*

*Appare necessario, tuttavia, anteporre ancora al profilo biografico di Plauto, una verifica formativa orale dei requisiti di base circa la storia*

consigliereste ad un vostro amico? Perché?”. Ne scaturisce un costruttivo dibattito ove la nota dominante è l'immedesimazione nel giovane che inganna il genitore. Le allieve partecipano volentieri a questo confronto, che però devo concludere per procedere con le attività previste per questo primo incontro.

- **Contesto storico: verifica (ed eventuale recupero) dei requisiti di base.**

Dopo aver consegnato in fotocopia ad ogni alunna la *time line* relativa alla vita di Plauto inserita nel suo contesto storico, rivolgo alla classe una richiesta di commento, richiesta che la prof.ssa Roggia blocca, precisando che è sufficiente che ciascuna ripassi gli avvenimenti di quel periodo storico sul manuale di Storia dell'anno precedente.

*evenemenziale dell'epoca (a grandissime linee), verifica che si vale, quale sussidio didattico di una time line consegnata in fotocopia alla classe.*

Plauto nacque probabilmente tra il 255 e il 250 a. C. e morì nel 184 a. C. La sua vita conobbe dunque i tempi delle guerre puniche, l'avvento dell'umanesimo scipionico, la penetrazione massiccia a Roma della cultura ellenistica e il conseguente mutamento di valori.

295	Vittoria decisiva sui SANNITI
272	Conquista di TARANTO
264	Inizio PRIMA GUERRA PUNICA
<b>255-250</b>	<b>Nascita di PLAUTO</b>
241	Fine PRIMA GUERRA PUNICA (riduzione della Sicilia occidentale a provincia romana)
238	Riduzione della SARDEGNA e della CORSICA a province romane
228	Sottomissione dell'ILLIRIA
222	Vittoria sui GALLI INSUBRI
219	Sagunto, alleata di Roma, viene espugnata da Annibale
218	Inizio SECONDA GUERRA PUNICA
212	Assedio e conquista di SIRACUSA, alleata di Cartagine
202	Fine SECONDA GUERRA PUNICA (vittoria di Scipione a Zama)
200	Inizio guerra contro FILIPPO V DI MACEDONIA
197	Vittoria su FILIPPO V
192	Inizio guerra contro ANTIOCO III DI SIRIA

-----	190	Vittoria su ANTIOCO III DI SIRIA
-----	<b>184</b>	<b>Morte di PLAUTO</b>
-----	171	Inizio guerra contro PERSEO DI MACEDONIA
-----	168	Vittoria su PERSEO DI MACEDONIA

• **Biografia di Plauto.**

*A questo punto si potrà procedere col fornire alcune notizie biografiche sull'autore, preferendo tuttavia non "svelare tutto subito": alcuni aspetti della vita di Plauto infatti verranno inferiti in seguito direttamente dai testi esaminati. Tale procedura si fonda sulla convinzione che una sequela di informazioni fornite senza soluzione di continuità e senza giustificazione circa la loro importanza difficilmente sedimenta a lungo nella mente degli allievi, mentre le medesime notizie, distillate nel tempo e ancorate a deduzioni condotte in prima persona dagli studenti stessi sulla base delle letture via via svolte, sono destinate a essere memorizzate più semplicemente e in modo significativo.*

*In questa sede preme soprattutto che la classe acquisisca la consapevolezza del carattere ipotetico delle ricostruzioni biografiche di autori tanto antichi, nonché dell'importanza del contributo degli studi filologici.*

*Per favorire il processo conoscitivo si punta sull'attualizzazione (es. Totò) e sui referimenti multidisciplinari (il ciclo di novelle boccacciane con protagonista Calandrino, di cui con ogni probabilità gli allievi avranno già letto qualcosa alle Scuole Secondarie Inferiori o nel biennio delle Secondarie Superiori): è risaputo infatti che ricollegare l'ignoto al noto facilita l'apprendimento.*

Plauto è il primo autore della letteratura latina di cui si conservino opere intere. Egli si dedicò ad un unico genere letterario, la commedia, operando una sintesi originalissima della commedia greca e di elementi attinti alla tradizione popolare della farsa italica. In lui si riconosce uno dei maggiori geni comici di tutti i tempi.

Plauto nacque a Sarsina, cittadina appenninica compresa a quei tempi nell'Umbria, che aveva un'estensione maggiore dell'attuale regione

• **Biografia di Plauto.**

L'esposizione dei dati biografici dell'autore avviene in modalità frontale, le discenti appaiono molto attente: non hanno l'abitudine di seguire sul manuale, ma si dimostrano capaci di prendere appunti in autonomia, magari interrompendomi se è sfuggito loro qualcosa.

In particolare, le allieve si entusiasmano quando giungo a parlare della controversia sui nomi del poeta; per accertarmi che comprendano appieno il ragionamento, indago se ricordano bene il sistema onomastico latino.

omonima (oggi si trova in Romagna, in provincia di Forlì). Egli dunque non era originario di Roma; non deve trarre in inganno la designazione onomastica *Marcus Accius Plautus* (riportata in tutte le edizioni moderne fino all'Ottocento) che appare conforme ai *tria nomina* (*praenomen*, *nomen gentilicium*, *cognomen*) che identificavano chi era dotato di cittadinanza romana. Come ha dimostrato la scoperta di un codice antichissimo, si tratta di un banale errore di divisione delle parole: la *M* preposta ad *ACCIUS* era stata intesa come abbreviazione del *praenomen* e sciolta nel tradizionale *Marcus*. In realtà questo codice rivela che l'autentico prenome del commediografo è *Titus*. A questo punto non va però nemmeno considerato *Maccius* (o *Maccus*, l'incertezza sulla presenza della *i* è dovuta al fatto che il codice riporta il nome in caso genitivo, *Macci*) un vero nome gentilizio; si suppone infatti che si tratti di una sorta di nome d'arte che ricollega l'autore proprio all'ambiente teatrale. Macco è per l'appunto il nome di un personaggio tipico della farsa popolare italica, l'atellana, è lo sciocco bastonato (in greco moderno *mácos* equivale a "livido per le botte", in sardo *maccu* significa "imbecille"); *Maccus* dunque da nome di teatro diventa nome proprio, attraverso un passaggio analogo a quello per cui l'attore De Curtis per noi è sempre stato soltanto Totò. La medesima radice onomastica si ritrova nel nome di un personaggio di un ciclo di novelle boccacciane, nel Decamerone, si tratta di Buffalmacco, ossia il beffatore del macco, che in quel caso è Calandrino. Per quanto riguarda infine *Plautus*, pare che anch'esso sia un nome d'arte, forma romanizzata dell'umbro *Plotus*, interpretabile come un soprannome scherzoso che significherebbe "dai piedi piatti" oppure "dalle orecchie lunghe e penzoloni" come quelle di certi cani.

Plauto era sicuramente di umile estrazione sociale, proveniente da una famiglia assai modesta. Si può ipotizzare che egli sia stato in giovinezza un attore girovago di *fabulae atellanae* (come paleserebbe il nome di battaglia *Maccus*). Non sappiamo quali doti avesse Plauto come attore, ma come autore fu assai fecondo. Oggi si conservano venti commedie a lui attribuibili con certezza.

- **Alcesimarco tormentato dall'amore: lettura (in traduzione) e commento di *Cistellaria*, vv. 203-225.**

Scrivo alla lavagna "Gaius Iulius Caesar" e loro riconoscono correttamente il prenome, corrispondente al nostro nome personale, il nome gentilizio, comune a tutti i membri della stessa *gens*, e il cognome, ossia un soprannome dato all'individuo per certe sue caratteristiche fisiche o morali. A quest'ultimo proposito riporto alcuni esempi: Cicero = "dall'escrescenza sul naso", Nasica = "dal naso sottile e appuntito", Barbatus = "barbuto", Balbus = "balbuziente". La cosa le diverte molto, appuntano freneticamente gli esempi per non perderne nessuno; l'ultimo è accompagnato da uno sfogo d'ilarità generale in quanto, a mia insaputa, Balbo è il cognome di un loro insegnante. Viene comunque subito recuperata l'attenzione necessaria per proseguire: una ragazza mi chiede di ripetere in cosa consiste l'errata suddivisione del nome e dopo mi ringrazia, soddisfatta di aver capito; quando domando il significato dell'aggettivo *plautus*, prima mi chiedono tempo per riflettere e poi mi forniscono la risposta esatta.

La scelta richiamare un esempio attuale, suscita ulteriormente l'interesse della classe, poiché tutte conoscono Totò. Parecchie di loro si illuminano anche quando cito il personaggio boccacciano di Buffalmacco (che hanno incontrato nelle letture della Scuola Secondaria di primo grado). Infine la prof.ssa Roggia ricorda il personaggio disneyano Pluto, che risalirebbe etimologicamente proprio a *plautus*.

- **Alcesimarco tormentato dall'amore: lettura (in traduzione) e commento di *Cistellaria*, vv. 203-225.**

*Delle commedie plautine non verranno forniti subito tutti gli intrecci (e neppure i titoli, che sarebbero nulla più di un insignificante sterile elenco), si preferisce infatti passare direttamente alla lettura di alcuni brani, riservandosi di introdurli ogni volta con l'intreccio della commedia da cui sono tratti. Pertanto, alla fine del percorso, le alunne non conosceranno tutti gli intrecci delle commedie plautine, nel cosciente intento di incentivare una formazione meno ingombra di nozioni particolari ma più curiosa dei contesti culturali e disponibile alla rielaborazione critica dei contenuti tematici.*

*Il primo brano esaminato in classe è tratto dalla Cistellaria, la lettura verrà eseguita, in modo espressivo, dal docente.*

Il giovane Alcesimarco vorrebbe sposare Selenio, la ragazza di cui è innamorato. Il padre però gli ha già destinato in sposa un'altra fanciulla, ricca e di buona famiglia, al contrario di Selenio, la quale è senza dote, in quanto abbandonata da bambina ed allevata da una cortigiana.

**Cistellaria, vv 203-225**

**ALCESIMARCO**

Secondo me, primo inventore in terra dell'arte del carnefice fu l'Amore. Lo indovino da me stesso, guardando in me senza cercare fuori, poiché i tormenti del mio cuore sopravanzano di molto quelli di ogni altro uomo.

Son sbattuto, son straziato,  
tormentato, punzecchiato,  
sulla ruota dell'amore  
rigirato ed annientato.  
Son stirato, strascicato,  
son squartato e sminuzzato,  
con la mente obnubilata.  
Dove sono io non sto,  
la mia mente è ove non sono,  
perché ho troppe cose in testa.  
Voglio e subito non voglio,  
è l'Amore che si burla  
del mio cuore ormai sfinito.  
Lo sospinge, incalza, assale,  
lo travolge, afferra, alletta.  
Offre, dà e non dà, delude.

Per dare subito una concreta dimostrazione di cosa significhi l'aggettivo "istrionico" incontrato prima, leggo il monologo con un'enfasi particolare (che comunque si addice perfettamente al passo). Al termine faccio poi notare che la mia è stata una lettura istrionica. Inoltre accentuo deliberatamente la resa sonora delle figure foniche, in modo da facilitarne l'individuazione da parte dell'uditorio. Durante la lettura tutte le studentesse seguono in silenzio, nessuna si distrae.

Il brano non è particolarmente complesso dal punto di vista semantico-lessicale e non richiede pertanto alcuna mediazione linguistica da parte mia. Chiedo comunque se ci sono parole a loro sconosciute; ricevuta risposta negativa, le metto alla prova domandando il significato dell'aggettivo "obnubilato", che dimostrano di conoscere.

Se consiglia, poi sconsiglia;  
sei sconsiglia, poi esorta.  
Mi si avventa come il mare,  
spezza il cuore innamorato;  
nel naufragio d'ogni cosa,  
non mi resta che affondare.  
Ora il padre mi trattenne  
In campagna per sei giorni,  
senza darmi in tanto tempo  
il permesso di vedere  
la mia amata. Non è questa  
una storia dolorosa?

*Il commento prenderà le mosse dall'analisi contenutistica e tematica, condotta in modalità interattiva, valendosi dunque del contributo portato da ogni componente della classe. Si muove dall'assunto che occorra evitare di soffocare immediatamente il testo con un'enorme quantità di analisi tecnico-formali: ridurre l'insegnamento letterario a una serie di competenze retoriche non può che allontanare i giovani dall'esperienza della lettura.*

*Il finale della commedia, prima lasciato volutamente in sospeso per permettere alla classe di gustare meglio il brano, verrà fatto ricercare dalle allieve stesse, chiamate a compulsare il manuale e prendere così dimestichezza con esso (scoprendo che esiste una scheda all'inizio della parte antologica, alle pp. 65-67, ove sono raggruppati gli intrecci delle commedie di cui il manuale riporta dei passi).*

Il protagonista lamenta enfaticamente gli effetti deleteri dell'amore, percepito come una crudele malattia: è un dolore non solo interiore, vissuto nel proprio intimo, ma esternizzato sull'organismo, somatizzato. L'innamorato si sente impotente di fronte ad una simile forza che lo espropria della lucidità mentale, non gli resta che abbandonarsi inerme a tanto impetuoso assalto e soccombere.

Dopo la lunga monodia lirica incentrata sul proprio stato interiore, Alcesimarco torna alla realtà, descrivendo la situazione concreta in cui si trova: il padre lo ha costretto a dimorare per sei giorni nella casa di campagna, tenendolo così lontano dalla sua amata. Il contrasto generazionale (qui nello specifico il contrasto padre-figlio) è un tema che

La conduzione del commento in modalità interattiva non incontra problemi: abituata a questo modo di procedere, la classe collabora volentieri e proficuamente al dialogo didattico.

Le allieve, inoltre, intervengono senza remore a chiedere delucidazioni

presenta una notevole rilevanza nella pratica della vita sociale: non è certo un tema secondario, infatti, in una collettività che riconosce il predominio assoluto del padre sul figlio, soggetto in tutto e per tutto alla potestà paterna.

La commedia si scioglierà puntualmente con il lieto fine dell'agnizione, in quanto Selenio verrà riconosciuta di condizione libera grazie ai ninnoli lasciati presso di lei da chi l'aveva esposta neonata e conservati in una cestella (da cui il titolo dell'opera, *Cistellaria* ossia "la commedia della cestella"). La ragazza potrà quindi sposare l'amato Alcesimarco.

*Solo in un secondo momento si passerà all'analisi metrica, retorica e stilistica, sempre in modalità interattiva, coinvolgendo la classe con quesiti mirati. Si parte dalla constatazione che le commedie latine erano scritte in metrica, ingenerando così un incidente critico tra la nuova scoperta e, presumibilmente, le errate convinzioni delle allieve. Non verranno tuttavia indagati gli schemi metrici.*

*Saranno invece ritenuti requisiti di base la conoscenza delle principali figure retoriche di parola e di pensiero, nonché la capacità di riconoscerle in un testo nuovo.*

A partire dal v. 206 il metro cambia, questo perché proprio lì ha inizio una parte non più recitata bensì cantata (occorre infatti sapere che la misura versale varia a seconda che si tratti di una parte recitata, recitativa o cantata, in sostanza le parti recitate sono composte in un certo metro, le parti recitative in un altro metro fisso, mentre le parti cantate presentano una straordinaria varietà di versi, non rispondono ad una misura fissa). Si tratta dunque di parole da cantare, come in un moderno libretto d'opera; a tutt'oggi, nei teatri americani, le commedie di Plauto vengono allestite come veri e propri *musicals*.

Si può notare che il traduttore (C. Carena) ha reso in forma poetica solo il *canticum*. È infatti usuale tradurre le commedie latine, sempre scritte in versi, in forma prosastica.

Le dittologie sinonimiche conferiscono all'esordio un ritmo cantilenante, da filastrocca infantile. Per quanto riguarda le figure di suono, si può osservare un'orchestrata serie di iterazioni foniche aspre (Son S**ba**ttuto, Son S**ra**ziato, / tormentato, punz**ec**chiato, / Sulla ruota

laddove qualcosa risulti loro oscuro, come nel caso del termine "agnizione". La partecipazione è anzi superiore a quella attesa: sono loro stesse a rilevare che il titolo di quest'opera è costruito alla stessa maniera del titolo della *Mostellaria* (un aggettivo femminile derivato dal diminutivo di un sostantivo).

Durante le osservazioni metriche, devo constatare che la classe è più informata di quanto supponevo, le alunne mi parlano infatti di senari giambici per le parti recitate, di settenari trocaici per i recitativi e della varietà di versi tipica delle parti cantate. L'incidente critico viene tuttavia creato da un'altra considerazione: domando allieve chi, secondo loro, scrivesse la musica delle parti recitative e cantate. Una risponde con sicurezza Plauto; chiedo conferma alle altre, le quali si dichiarano d'accordo ("Secondo me era un tuttofare!" esclama una ragazza): devo invece smentirle. Suscita invece particolare interesse la scoperta degli attuali allestimenti americani delle opere plautine come *musicals*.

Nel corso dell'analisi retorica introduco una figura retorica che la classe non ha ancora studiato, la dittologia sinonimica e antonimica, pertanto mi soffermo qualche istante per esporre degli esempi e per accertarmi che tutte abbiano compreso. L'individuazione delle altre figure retoriche, già note, avviene velocemente e scrupolosamente: in modo del tutto naturale e fuori dalle mie previsioni, le ragazze ingaggiano una gara a chi le riconosce per prima.

dell'amore / *rigirato* ed *annientato*. / Son *Stirato*, *StraSCicato*, / Son *Squartato* e *Sminuzzato*): la suggestione sonora dei significanti concorre a trasmettere, amplificandolo, il sentimento doloroso espresso dal giovane innamorato. La confusione ingenerata dalla sofferenza d'amore si traduce, sul piano retorico, in dittologie antonimiche basate sulla negazione (sono – non sto, voglio – non voglio, dà – non dà) e talora tali antinomie si compongono a chiasmo (“ se consiglia, poi sconsiglia; / se sconsiglia poi esorta”), sfruttando tra l'altro le potenzialità della figura etimologica. La concitata enumerazione asindetica di predicati si compone in un doppio *climax*, prima ascendente e poi discendente (“Lo sospinge, incalza, assale, / lo travolge, afferra, alletta”). Segue la similitudine dell'amore assimilato ad un mare in tempesta, dalla quale procede la metafora dell'innamorato come naufrago. La monodia, già tutta vocata all'esagerazione, si conclude con una domanda retorica, che risuona come l'ultimo, superfluo, pesante martellamento agli orecchi degli spettatori, ormai sazi del lamentoso e lacrimevole sfogo.

Plauto è solito curare molto l'elaborazione artistica dei *cantica*, che si sollevano dalle piane espressioni dei discorsi quotidiani, fino a raggiungere altezze degne di un *pathos* di colore tragico. Va ricordato che gli originali delle commedie greche (stando ai pochi frammenti che ne restano) contenevano poche parti cantate, furono i commediografi latini a trasformare in cantica brani che nei loro modelli venivano recitati; nel mondo greco, solo la tragedia prevedeva un largo impiego di monodie cantate. E proprio agli stilemi del linguaggio tragico fa ricorso Plauto, parodiandolo con sovrana capacità, creando a bella posta uno scarto profondo fra la situazione ed il modo di esprimersi del personaggio ed ottenendo effetti di comicità irresistibile.

*Per allenare le studentesse a organizzare criticamente le conoscenze in una dimensione reticolare, la classe sarà invitata ad un confronto-contrasto con un altro canticum che dovrebbe essere noto alle discenti, quello di Filolachete nella *Mostellaria*. Si richiederà pertanto alle allieve, dopo una veloce rilettura in classe di quest'ultimo, di individuare analogie e differenze tra i due passi. Tale ricerca si attua attraverso un momento euristico: la classe si trasforma in una comunità ermeneutica, unita da un sapere comune e da un compito in comune, attraverso il confronto e l'inevitabile conflitto delle interpretazioni.*

A questo punto, nel progetto della lezione, prevedevo di rileggere in classe il monologo di Filolachete (*Mostellaria*, vv. 85-156), ma il tempo che resta a disposizione non è sufficiente per svolgere tutto quanto avevo previsto, a causa dell'eccessivo dilungarsi del riepilogo iniziale. Decido pertanto di “saltare” la lettura in classe del brano, spronando però le allieve che devono ancora leggere tutta la commedia a prestare particolare attenzione a questo passo, quando lo incontreranno, e invitando quante hanno già assolto alla lettura completa a rivedere anch'esse a casa il medesimo passo. Per velocizzare, richiamo io stessa i contenuti del monologo, quindi tento di coinvolgere la classe nel commento del passo, alla luce di un confronto con il monologo di Alcesimarco appena analizzato. Il dibattito tuttavia stenta ad avviarsi ed ha bisogno di essere continuamente guidato, in quanto solo alcune tra le allieve che hanno letto la commedia, ricordano bene questa scena. Dedico quindi meno spazio di

*La persistenza del motivo dell'amore-malattia verrà semplicemente rilevato, senza tuttavia dare luogo a collegamenti intertestuali con autori successivi (Catullo, elegiaci...), non ancora studiati.*

**Mostellaria, vv. 85-156**

**Atto I, scena II**

**(Traduzione a cura di V. Faggi)**

**FILOLACHETE** (*uscendo dalla casa paterna*)

Pensa e ripensa, quanti pensieri ho suscitato nel mio petto e nel mio cuore, io, se mai ce l'ho ancora, il cuore; io ho riflettuto e a lungo discusso: l'uomo, quando viene al mondo, a che somiglia? A che cosa è simile? A che cosa può paragonarsi? Ecco, ho trovato la risposta. Penso che l'uomo sia, quando nasce, come una casa nuova. E vi spiego perché. Forse a voi non sembrerà verisimile, ma io farò in modo di convincervi. Sicuramente riuscirò a dimostrarvi che quel che dico è vero. E voi, voi stessi, lo so, quando avrete ascoltato le mie parole, direte che le cose stanno così, e non diversamente. Ascoltate gli argomenti che vi espongo al riguardo perché voglio che ne siate informati quanto me. La casa, non appena è pronta, tirata a lucido, fatta a regola d'arte, tutti a lodare l'architetto, ad esaltare la costruzione, ognuno se la prende a modello per la sua, non badano alle spese e alle fatiche. Ma poi, nella casa, ci va ad abitare un uomo dappoco, un fiaccone servito da pigroni, sporco e sfaticato; ed ecco che nella casa cominciano i guai, perché quel che è buono è mal tenuto. Capita spesso, anche, che arrivi la tempesta, la quale manda in briciole le tegole e gli embrici. Il padrone non li cambia, quel buono a nulla; arrivano rovesci di pioggia, infradiciano i muri, l'acqua si infiltra, fa marcire le travi, manda in malora l'opera dell'architetto. La conduzione della casa va di male in peggio e l'architetto non ne ha colpa, lui. Troppa gente segue questo andazzo, che se può farsi un lavoretto da due soldi, loro aspettano, loro, non muovono un dito, sinché i muri crollano. E allora la casa va rifatta di bel nuovo. Questi discorsi, io li ho fatti per la casa, ma ora voglio dirvi come e perché sono convinto che gli uomini sono come le case. Punto primo: i genitori sono gli architetti dei figli. Gli danno le fondamenta, li fan crescere, curano che vengano su belli e robusti e non stanno a lesinare sui materiali purché nell'apparenza e nella sostanza siano buoni per sé e per la gente. Le spese che fanno, mica le considerano spese. Li educano, li indottrinano in lettere e leggi e diritto. Si dan da fare, spendendo e faticando perché nasca negli altri il desiderio di aver figli simili. Sotto le armi, poi, gli danno [...] come scorta e sostegno qualcuno di casa. Ed ecco che, a questo punto, cominciano a staccarsi dagli architetti, i figli. E, dopo appena un anno di servizio, si scopre il primo indizio di ciò che sarà della casa. Sinché io rimasi presso gli architetti, io mi dimostrai onesto e bravo; ma poi, non appena fui libero di seguire le mie inclinazioni, mandai in rovina tutte le loro fatiche. Venne l'ignavia, e per me fu come la tempesta, e, con l'arrivo suo, mi inondò di grandine e pioggia. Verecondia, virtù, se le portò via. Fatto e disfatto. E dopo, non mi curai di rimediare. E dopo, al posto della pioggia, si presentò l'amore, nel mio petto. E

quello previsto per questa attività (prediligendo la modalità frontale), anche per evitare che le studentesse che ancora non hanno letto la *Mostellaria*, si sentano escluse dal dialogo didattico.

mentre ci restava, nel petto, alluvionò il mio cuore. E ora, tutti insieme, beni e fiducia, fama e virtù e decoro m'hanno piantato in asso. In realtà sono diventato un buono a nulla. Per Polluce, queste travi trasudano, puzzano di marcio. No, non credo che la mia casa possa venir riparata, non credo che si possa salvarla dal crollo totale. Quando le fondamenta non reggono più, non c'è nessuno che possa darti aiuto. Mi fa male il cuore al pensiero di quel che sono e di quel che ero, quando nella ginnastica, [...] tra i giovani, nessuno era più svelto di me. Disco, asta, palla, corsa ed armi, equitazione, riempivano la mia vita, l'appagavano. Per frugalità e resistenza ero di esempio agli altri. Anche i migliori mi prendevano come modello di vita. E ora, ora che son diventato uno straccio, a chi lo debbo? Solo alla mia testaccia.

Nella seconda scena della *Mostellaria* compare il giovane Filolachete. Plauto gli concede, per presentarlo, un ampio monologo svolto nella forma espressiva del *canticum* (la ricchezza stilistica dei *cantica*, infatti, si adatta molto bene a esprimere la natura passionale e poco pratica dei giovani innamorati). In questo caso il lamento non nasce da un amore insoddisfatto, bensì da un esame di coscienza che pone in luce l'immoralità del personaggio. La comparazione tra l'uomo e la casa è eseguita con puntiglio e pedanteria, alternando espressioni metaforiche ad altre che si adattano ad entrambi i campi semantici. L'immagine della casa, che viene sviluppata a profusione, non è fine a se stessa: esso è un preludio in grande stile a quello che sarà il centro motore della vicenda, appunto la casa (falsamente infestata da un fantasma). Prima di mostrare come questa architettura si possa metodicamente smontare, decostruire, dissipare, Filolachete concede ampio spazio a una visuale positiva e costruttiva; ad essa segue la *pars destruens*. Una volta lasciati i costruttori, egli, preda dell'ignavia e dell'amore, ha rovinato tutto il lavoro che era stato fatto. Anche qui l'amore viene visto come traviamiento, pericolo, forza perturbante, inconciliabile con la morale tradizionale romana dell'età repubblicana: è infatti il "far niente", l'*otium* (contrapposto al *negotium*, il lavoro e la partecipazione sociale tipici delle persone regolari e ordinate) il terreno di colture in cui alligna la malattia d'amore. Fin dalla sua prima apparizione in scena, l'adolescente si mostra irresoluto, egli sembra cercare a lungo le parole prima di esprimersi, è a lungo indeciso. Quella dell'indecisione è appunto la cifra che codifica il personaggio, il quale non è in grado di compiere scelte consapevoli ma si lascia trascinare dagli amici e dalle passioni, "segue la sorte", come rivela l'etimologia greca del suo nome, *Filo-lachete*.

Così come accade per il monologo di Alcesimarco, il soliloquio di Filolachete si autoesclude dall'azione drammaturgica e anche questa volta si respira un'aria di parodia: ci ritroviamo in una sorta di iperuranio filosofico. L'esaltazione dei poteri della parola ricorda le discussioni sulla sofistica e sui suoi rischi; il giovane si presenta come un virtuoso capace di dimostrare ogni tesi, avvincendo il pubblico con la sua arte sapiente, tuttavia la lentezza ripetitiva dell'argomentazione lascia pensare ad una formazione scolastica mal digerita. Di nuovo il *canticum* assume un tono lirico e appassionato, di nuovo si avverte una forte carica poetica, ricca di metafore ardite e pittoresche, dal tono visionario.

Gli innamorati plautini, in genere, mentre dichiarano il loro amore e le sofferenze che esso comporta, imbastiscono variazioni su se stessi: cantano e si ascoltano cantare con enfasi imprevedibile, interpretano il ruolo e insieme ne sono i mattatori, abbandonandosi spudoratamente a scintillanti variazioni verbali. A tratti appaiono persino scollati da se stessi, come se una sottile patina di distacco li rendesse qua e là ironici e autoironici; il miracolo sta nell'equilibrio con cui questo gioco, che potrebbe dissolvere l'azione drammatica nell'intellettualismo, viene sviluppato senza nette fratture. Il comico originale di Plauto sta appunto nel contatto fra la materia dell'intreccio e l'aprirsi di occasioni in cui l'azione si fa libero gioco creativo, diventa "lirismo comico", secondo la felice formula impiegata da un critico.

- **Lettura (in traduzione) e commento di *Aulularia* vv. 182-267 (L'ossessione per il denaro).**

*La lezione proseguirà con la lettura (in traduzione italiana) di un brano tratto dall'Aulularia. Affinché quest'ultimo non risulti totalmente decontestualizzato, il docente introdurrà brevemente l'intreccio della commedia in modalità frontale. La modalità prescelta non esclude tuttavia la partecipazione della classe.*

Il titolo *Aulularia* indica l'oggetto concreto che sta al centro della trama, una pentola (*aula* o *aula / olla*) piena d'oro che il vecchio Euclione trova in casa sua e che era stata sotterrata per avarizia dal nonno all'insaputa di tutti. Da quel momento Euclione vive nell'ossessiva paura che gli venga sottratta, egli infatti porta alle estreme conseguenze un vizio

Mentre illustro, sempre in modalità frontale, il concetto di "lirismo comico", un'allieva mi domanda se l'argomento è trattato anche sul manuale; probabilmente sta subentrando una certa stanchezza mentale e la classe fatica ad annotare negli appunti tutti i particolari della spiegazione.

- **Lettura (in traduzione) e commento di *Aulularia* vv. 182-267 (L'ossessione per il denaro).**

Nonostante il mio modo di procedere appaia sempre più "frettoloso" (perché temo di non riuscire a concludere quanto avevo concordato con la docente accogliente), l'attenzione della classe non scema, è anzi viepiù avvinta dall'intreccio dell'*Aulularia*. La mia narrazione, che tento di velocizzare il più possibile, è continuamente interrotta dai commenti stupiti e divertiti delle discenti, incuriosite soprattutto dai particolari dello stupro in incognito, della gravidanza celata e del matrimonio combinato.

tipico dei *senes* della commedia, l'avarizia, in lui talmente enfatizzata da assumere i tratti patologici dell'ossessione e del delirio. Il vecchio è sempre più preoccupato per il suo tesoro e fa tentativi disperati per trovarvi un rifugio sicuro. Tra molte inutili ansie e infondati sospetti, la pentola finisce davvero per sparire. A rubarla è il servo di Liconide, giovane innamorato della figlia del vecchio, Fedria: durante una festa notturna Liconide ha usato violenza e reso incinta la ragazza senza svelare la sua vera identità. All'oscuro di quest'ultimo fatto, Euclione aveva promesso in sposa la figlia ad un vecchio benestante, Megadoro, intenzionato a sposarla anche senza dote. Scoperto il furto della pentola, Euclione si dispera. Segue una scena comica: il giovane Liconide, credendo che i lamenti dell'avarico siano causati dalla scoperta del parto della figlia, decide di confessare la sua violenza e di chiedere la mano della ragazza, cui allude col dimostrativo *illa*, che l'avarico fraintendendo riferisce alla pentola stessa. Con un lungo scambio di battute l'equivoco si chiarisce, è pure svelata la vicenda dell'*aula*. A questo punto, restituita la pentola al disperato Euclione, egli consentirà alle nozze tra il giovane e la figlia.

Dal punto di vista della storia, il ruolo di Fedria è il centro di tutta la commedia, ma dal punto di vista teatrale ella non compare mai in scena; questo personaggio esiste solo di nome e ha solo una voce che, tra l'altro, si sente solamente una volta, al momento del parto.

La struttura dell'*Aulularia* è abbastanza semplice: a un danno iniziale rappresentato da due eventi che poi appaiono correlati (Euclione trova il tesoro e lo nasconde; alla figlia è usata violenza da un giovane) segue la riparazione di questo (Liconide sposa Fedria e il tesoro diventa la dote della fanciulla) attraverso una vicenda di ritrovamento-riconoscimento: il tesoro viene portato via ad Euclione che vorrebbe tenerlo per sé e poi ritrovato e Liconide si fa riconoscere come colui che violò Fedria e ne chiede la mano. Esiste dunque un nesso narrativo e psicologico tra la fanciulla e il tesoro, le cui vicende corrono parallele per poi intersecarsi nel lieto finale.

*Dal momento che questa seconda lettura non è più un monologo, bensì un dialogo fra due personaggi, occorrerà trovare un'alunna disponibile a leggere la parte di Megadoro (senza comunque obbligare nessuna: dal momento che è il primo incontro, le studentesse potrebbero sentirsi*

Quando chiedo chi si sente di calarsi nella parte di Megadoro, all'unanimità viene indicata una ragazza, la quale accetta di buon grado, dimostrando poi di possedere una voce ben impostata ed un'ottima espressività.

*imbarazzate).*

**Aulularia, vv. 182-267.**

**Atto II, scena II**

**(Traduzione a cura di M Scàndola)**

EUCLIONE, MEGADORO

ME. (*facendoglisi incontro*) Salute e fortuna eterna a te, Euclione.

EU. Gli dèi ti siano propizi, Megadoro.

ME. E tu? Stai bene come vorresti?

EU. (*tra sé*) Non è un caso che il ricco si rivolge affabilmente al povero. Quest'uomo sa che o dell'oro; per questo mi saluta tanto affabilmente.

ME. Dimmi dunque, stai bene?

EU. Per Polluce! Non troppo bene per via del denaro.

ME. Per Polluce! Se il tuo animo è sereno, ne hai abbastanza per trascorrere un'esistenza felice.

EU (*tra sé*) Per Ercole! La vecchia deve avergli parlato dell'oro: è chiaro, evidente. Le taglierò la lingua e le caverò gli occhi, non appena a casa.

ME. Che hai che parli da solo?

EU. Mi lagno della mia povertà. Ho una figlia grande, ma senza dote; impossibile accasarla: non so proprio a chi potrei sposarla.

ME. Taci; sta' di buon animo, Euclione. Avrà la sua dote; ti aiuterò io; dimmi se hai bisogno di qualcosa, ordina.

EU. (*tra sé*) Poiché promette, ora chiederà. Egli spalanca la bocca per divorare il mio oro. Tiene in una mano una pietra, mostra un pane nell'altra. Non mi fido di un ricco ch'è tanto affidabile con un povero. Quando gli stringe gentilmente la mano, vi deposita qualche danno. Li conosco codesti polipi: basta che tocchino qualcosa, che non l'abbandonano più.

ME. Prestami un po' d'attenzione; voglio dirti due parole su un affare che interessa entrambi, Euclione.

EU. (*tra sé*) Ah povero me! M'hanno sgraffignato il mio oro. Ecco quel che vuole, lo so bene: venire a patti con me. Ma andiamo a dare un'occhiata a casa. (*Corre verso casa*)

ME. Dove vai?

EU. Torno subito da te: devo vedere qualcosa a casa mia. (*Entra in casa*)

ME. Per Polluce! Sono sicuro che quando accennerò a sua figlia, e gli chiederò di darmi la sua mano, crederà che io lo voglia prendere in giro. Non v'è uomo al mondo che la povertà renda più spilorcio.

EU. (*a parte, uscendo di casa*) Gli dèi mi proteggono, il patrimonio è salvo. È salvo ciò che non è perduto. Ma ho avuto tremendamente paura. Prima d'entrare, ero senza fiato. (*Forte*) Torno da te, Megadoro, se hai bisogno di me.

ME. Te ne sono obbligato. Non ti rincresca, ti prego, di rispondere alla domanda

che ti farò.

EU. Purché tu non mi faccia una domanda alla quale non mi piaccia rispondere...

ME. Dimmi un po', che ne pensi delle mie origini?

EU. Buone.

ME. E del mio credito?

EU. Buono.

ME. E della mia condotta?

EU. Né cattiva, né disonesta.

ME. La mia età la conosci.

EU. So che è grande, come le tue sostanze.

ME. Anch'io – per Polluce! – ti ho sempre considerato un cittadino dotato di buone qualità, e tale ti considero tuttora.

EU. (*tra sé*) Egli ha fiutato il mio oro. (*Forte*) Ebbene, che vuoi da me?

ME. Poiché tu conosci me e io conosco te – il che possa portar bene a me, a te e a tua figlia! – io ti chiedo in moglie tua figlia. Dammi la tua parola.

EU. Ah, Megadoro! Tu commetti un'azione che non fa onore alla tua condotta: farti gioco d'un poveraccio come me, che non ha alcuna colpa verso te e verso i tuoi! Non ho mai meritato né con le mie azioni né con le mie parole che tu facessi ciò che stai facendo.

ME. Per Polluce! Non vengo a burlarmi di te né mi sto burlando di te né te ne ritengo degno.

EU. Perché dunque mi chiedi mia figlia?

ME. Perché grazie a me la vada meglio per te, e grazie a te e ai tuoi meglio per me.

EU. Io penso, Megadoro, che tu sei un uomo ricco, con molte aderenze, mentre io sono il più povero tra i poveri. Ora, se io ti dessi mia figlia, penso che tu saresti il bue e io l'asinello: quando fossi aggiogato assieme a te, quando non potessi portare il medesimo carico, io, l'asinello, mi lascerei cadere nel fango, mentre tu, il bue, non mi degeneresti di un'occhiata, come se non fossi mai esistito. Mal sopportato da te, perfino la mia classe si farebbe beffe di me. Da nessuna parte avrei una stalla stabile, se dovesse verificarsi una separazione. Gli asini mi strazierebbero coi morsi, i buoi mi inseguirebbero con le corna. È questo il gran pericolo, se m'elevassi dagli asini ai buoi.

ME. Quanto più strettamente ci s'imparenta con gente onesta, tanto meglio è. Accetta questo partito; ascoltami, e dammi tua figlia.

EU. Ma non ho nulla da darle in dote.

ME. Non dargliela! Purché venga da me con un buon carattere, è sufficientemente dotata.

EU. Te lo dico, perché tu non creda che io ho trovato dei tesori.

ME. Lo so, non occorre che me l'insegni. Accordami la sua mano.

EU. Sia... Ma – per Giove! – son forse morto?

ME. Che hai?

EU. Cos'è stato questo rumore? È come se un ferro... (*Si precipita in casa*)

ME. Stanno zappando il mio giardino... Ma dov'è il mio uomo? Se n'è andato senza darmi una risposta. Egli mi disprezza, perché vede che io cerco la sua

amicizia. Si comporta come tutti gli uomini. Se un ricco va a chiedere un favore a uno più povero, il povero teme quell'incontro, per la paura, manda a monte l'affare. Poi, quando l'occasione è sfumata, la desidera; ma ormai è tardi.

EU. (*comparendo sull'uscio e rivolgendosi a Stafila, che non si vede*) Per Ercole! Se non ti faccio mozzare tutta quanta la lingua, ti autorizzo a farmi castrare da chi vuoi; te lo ordino. (*Chiude l'uscio*)

ME. Per Ercole! Euclione, mi accorgo che tu mi giudiichi il tipo adatto per divertire la gente, data l'età avanzata. Non me lo merito.

EU. Per Polluce! Niente affatto, Megadoro; se anche lo volessi non ne avrei la possibilità.

ME. E allora! Vuoi darmi tua figlia?

EU. Alle condizioni e con la dote che t'ho detto.

ME. Acconsenti, dunque?

EU. Acconsento.

ME. Gli dèi facciano ben riuscire quest'affare!

EU. Gli dèi lo vogliano! Cerca di ricordarti quanto s'è convenuto: mia figlia non ti porterà alcuna dote.

ME. Bene.

EU. Il fatto è che io so bene che voi siete abituati a ingarbugliare le cose. Ciò che s'è pattuito non s'è pattuito, ciò che non s'è pattuito s'è pattuito... fate quel che vi pare.

ME. Tra me e te non vi saranno controversie. Ma v'è qualche impedimento perché non si facciano le nozze oggi?

EU. No, per Ercole! Va benissimo.

ME. Allora vado a fare i preparativi. Hai bisogno di me?

EU. No. Statti bene.

ME. (*chiamando un servo*) Ehi, Strobilo, svelto, seguimi al mercato; spicciati. (*S'allontana assieme al servo per la via della piazza*)

EU. Se n'è andato. Dèi immortali, vi scongiuro: che potenza ha l'oro! Credo che egli abbia udito dire che ho un tesoro a casa e lo desidera; ecco perché ha insistito per imparentarsi con noi!

*Si darà spazio, quindi, ad eventuali dubbi o curiosità esposte dalle allieve: ad es. è probabile che qualcuno noti un'incongruenza tra quanto affermato precedentemente dall'insegnante (l'azione nei drammi latini era continua) e le indicazioni del manuale che distinguono le scene e gli atti in cui si articola la commedia (si tratta di una funzione moderna, introdotta nel Rinascimento, sovrapposta al testo antico che non la prevedeva).*

*Seguirà il commento condotto in modalità interattiva. Es. di quesiti posti dall'insegnante:*

Gli esercizi proposti per avviare il commento vengono svolti volentieri, probabilmente perché si tratta di lavori semplici e veloci e perché se ne richiede lo svolgimento a coppie. La conduzione del commento in modalità interattiva risulta stimolante e proficua.

Nessuna però ha fatto caso all'indicazione, sul manuale, di atto e scena; sono io pertanto a sollecitare l'incidente critico e a incitare la ricerca di una spiegazione. Le allieve riflettono alcuni istanti, alla fine è proprio una delle due assenti all'incontro precedente ad avere l'intuizione: probabilmente la suddivisione in atti e scene non è di mano dell'autore bensì un'aggiunta posteriore.

- Rintracciate sul testo tutte le occorrenze degli aggettivi ricco e povero (l'esercizio sarà svolto a coppie).
- Rintracciate sul testo tutte le occorrenze del termine oro (l'esercizio sarà svolto a coppie).
- Cosa accomuna e cosa contraddistingue Euclione e Megadoro?

Megadoro è il vicino di casa di Euclione, come lui è di età avanzata, ma ha un rapporto del tutto differente con il denaro: tanto è avaro e spilorcio Euclione, quanto benestante e spendaccione Megadoro. Quando quest'ultimo chiede all'avarico la mano della giovane figlia (che crede illibata ed è disposto a sposare anche senza dote, in quanto non vuole subire l'arroganza di una *uxor dotata*), Euclione è convinto che il realtà il pretendente non miri ad altro che al suo recente tesoro. I suoi incubi prendono la forma di mostri dalle bocche spalancate, di delinquenti che ammansiscono un cane da guardia, di piovre tentacolari... Ma il punto di partenza è reale, è la coscienza, ben salda nei latini, che il ricco è sempre superiore, in tutto e per tutto, al povero. Lo ricorda ad ogni passo lo stesso uso dell'aggettivo *povero*. Euclione non perde occasione di proclamare la propria fasulla povertà (si dichiara addirittura "il più povero tra i poveri"), mentre nei suoi a parte si leva il compulsivo ritornello dell'oro.

Euclione vive in un mondo tutto suo, ossessivo, fatto di diffidenza e timori smisurati; la povertà cui condanna se stesso e i familiari è una strategia intesa ad allontanare ogni sospetto sulla sua ricchezza. Plauto descrive con efficacia la sua monomania, la sua morbosa ossessività che lo porta a scorgere ovunque indizi della presunta volontà di derubarlo, i rapporti difficili che intrattiene con le altre figure. La gelosia che ha per la sua pentola lo porta a diffidare di ogni persona che incontra e scambia qualche parola con lui. Euclione rappresenta la tipica maschera del vecchio avaro (i *senes* delle commedie plautine sono tutti individuati da questa caratteristica, si pensi a Teopropide, che si assenta da casa per affari per ben tre anni e al ritorno si compiace per il senso degli affari del figlio), questa sua caratteristica però viene ingigantita per renderla evidentemente comica, in quanto il personaggio assume i tratti di pura e totale pazzia. L'avarizia si è accampata in Euclione e lo ha fatto suo, per mezzo di lui è divenuta un personaggio a tutto tondo.

*Il commento si concluderà con un momento di brain storming, durante il*

Un'alunna nota la somiglianza fra il personaggio di Euclione e l'avarico di Molière, Arpagone; benché non fosse mia intenzione citare l'autore francese (poiché l'insegnante di Letteratura francese non lo ha ancora affrontato), devo adeguarmi alla richiesta. Confesso che la fonte di Molière è proprio Plauto, al quale il commediografo francese si ispira anche per il nome del protagonista dell'*Avare*, desunto da un termine presente in questo brano. Ove il traduttore rende "M'hanno sgraffignato il mio oro", nel testo latino si legge "*aurum mi intus harpagatus est*" (dal momento che sul manuale non è riportato il testo latino, scrivo la frase alla lavagna). Plauto crea un estroso neologismo (su calco greco), il verbo *harpagare*, che vale letteralmente "cogliere con l'arpione" e quindi "arraffare", "sgraffignare", erede dell'indovinata invenzione plautina è appunto il nome del personaggio *Harpagon*. Tuttavia solo qualcuna conosce già la commedia di Molière, pertanto non mi dilungo ulteriormente a raffrontare le due opere.

Preferisco piuttosto dare spazio al confronto con un altro personaggio plautino che le discenti già conoscono, Teopropide.

Per concludere l'analisi di questo personaggio, invito tutte le allieve a collaborare per individuare collettivamente quali corollari conseguano all'avarizia di Euclione. L'attività riscuote un particolare consenso; gli interventi sono magari disordinati e irrelati fra loro, le voci si sovrappongono, ma non colgo nessuna allieva passiva o distratta. Si giunge alle seguenti conclusioni (di cui scrivo alla lavagna solo i concetti cardine):

*quale le allieve saranno invitate a riflettere sulla figura dell'avaro e sulle conseguenze che questo vizio, condotto alla dismisura, può ingenerare. L'insegnante annoterà alla lavagna, dapprincipio disordinatamente, così come vengono proposte, tutte le risposte fornite, per poi organizzarle seguendo una strutturazione logica.*

I meccanismi psicologici che l'autore attribuisce ad Euclione sono profondamente e autenticamente umani e trovano riscontri precisi nella realtà quotidiana e nell'esperienza della vita comune. Se la comicità nasce dai comportamenti abnormi che ne trae il personaggio, dall'accentuazione iperbolica del difetto, il pubblico riconosce però al tempo stesso nel personaggio comico la rappresentazione ingrandita e caricaturale di atteggiamenti presenti in tutti gli uomini (l'attaccamento al denaro, la paura della povertà, la diffidenza verso gli estranei...): diviene così possibile una parziale identificazione col personaggio, da cui scaturisce la simpatia. Dalla percezione dell'eccesso e dello scarto dalla norma, invece, lo spettatore ricava un gratificante sentimento di superiorità, in quanto trova nell'implicito confronto di se stesso con l'avaro la conferma rassicurante della propria ragionevolezza e normalità.

- **Assegnazione dei compiti domestici.**

- l'avaro è sospettoso, al punto tale da vedere ovunque una minaccia ai suoi averi e da dubitare persino di colui che vorrebbe beneficiarlo, Megadoro;
- l'avaro è pauroso, logica conseguenza del peso dei suoi sospetti;
- l'avaro è frenetico, spinto dalla paura a continue verifiche ed ispezioni (aggiungo io: l'etimologia greca del suo nome significa "chiudi bene");
- l'avaro è bisbetico, nei suoi dialoghi dimostra anche di avere un'indole violenta e collerica con chiunque si frapponga tra lui e il denaro, ad esempio maltratta la serva Stafila, la quale si mostra servizievole ed operosa (l'unico suo vizio, aggiungo io, è semmai quello del bere, la stessa etimologia del suo nome significherebbe "grappolo d'uva");
- l'avaro infine è sofferente poiché la paura di essere derubato e ingannato, lo sforzo di guardarsi intorno, la diffidenza generalizzata non possono non cagionargli inquietudine e pena.

Infine sondo la simpatia riscossa, nel contesto della classe, dal personaggio di Euclione e, sempre in modalità dialogata, induco la classe a pervenire autonomamente alla ragioni di tale simpatia. L'operazione necessita di essere costantemente guidata, ma la vivacità intellettuale di alcune studentesse permette di giungere in breve tempo alle conclusioni attese.

Le due ore a mia disposizione sono ormai concluse, ma poiché la prof.ssa Roggia ha lezione anche l'ora successiva nella medesima classe, mi concede ancora cinque minuti per concludere.

- **Assegnazione dei compiti domestici.**

Come ulteriore compito domestico, le alunne sono tenute a rivedere quelle parti che non hanno ancora del tutto assimilato. Dovranno dunque far riferimento al capitolo 2 *Il teatro romano arcaico* (composto dai paragrafi 2.1 *La scena*, 2.2 *Le forme*, 2.3 *Un 'sottogenere' teatrale: l'atellana*), pp. 11-19, ed eventualmente alla scheda *Gli edifici teatrali*, pp. 239-240, contenuta nel capitolo 9 *Terenzio e lo sviluppo della*

*Come compito domestico sarà richiesto alle alunne di studiare gli appunti annotati nel corso della lezione, integrandoli coi seguenti paragrafi del manuale (tratti dal cap. 4 Plauto): 4.1 Vita (pp. 54-554), T1 (pp. 67-68), T6 (pp. 78-80).*

*Le allieve dovranno inoltre leggere autonomamente un segmento tratto dal Maenechmi (vv. 351-445), riportato sul manuale (T 14, pp. 100-103).*

*Di questa commedia non viene anticipato nulla, il passo per il momento viene lasciato alla libera interpretazione delle alunne, per essere successivamente ripreso, contestualizzato e commentato.*

*commedia. Il rimando a questa scheda (di cui viene richiesta solo una veloce lettura) collocata diversi capitoli dopo, dovrebbe indurre le allieve, durante la riflessione domestica, a prendere coscienza della strutturazione del manuale adottato, abituandosi ad un suo uso razionale e non ingenuo, integrato e non sequenziale.*

*Colgo un certo atteggiamento di rifiuto verso i compiti domestici: un'allieva dimena il diario, altre sbuffano o fanno smorfie.*

*Alcuni giorni dopo, durante un colloquio, la docente accogliente mi rivela che a suo avviso sono riuscite a catturare l'attenzione delle allieve, che hanno seguito la mia lezione con una insolita diligenza. Aggiunge che le stesse allieve le hanno confidato di essersi trovate molto bene.*

IL PROGETTO	IL PROCESSO
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Verifica formativa orale.</b></li> </ul> <p><i>La lezione prenderà avvio dalla <u>verifica formativa</u> dei contenuti della lezione precedente.</i></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Verifica formativa orale.</b></li> </ul> <p>La verifica formativa richiede più tempo di quanto immaginavo, eppure si tratta di una fase indispensabile sia perché è il primo <i>feedback</i> che ricevo dalla classe sull'andamento di un intero incontro, sia perché occorre chiarire e riprendere i concetti fondamentali per le due alunne che erano assenti l'ultima volta (oltre al fatto che una ricapitolazione non può che giovare al consolidamento delle conoscenze di tutte le allieve).</p> <p>Quando chiedo alle due allieve che mancavano alla scorsa lezione di presentarsi, sono loro stesse a dirmi, prima ancora che m'informi io, di avere copiato gli appunti dalle amiche e di avere letto sul manuale le pagine indicate. Lodo la correttezza di tale comportamento e le invoglio a intervenire senza timori nel caso qualcosa non fosse loro chiaro.</p> <p>Dal momento che ormai ho una certa confidenza con le studentesse, questa volta sono io a designare chi deve rispondere alle mie domande, nel farlo seguo alcune linee guida: chiamo ad intervenire chi durante la lezione precedente aveva manifestato delle incertezze per accertarmi che le perplessità siano svanite, oppure do la parola a chi non segue o disturba.</p> <p>Faccio così intervenire per prima la solita allieva che ho già conosciuto come l'elemento più vivace della classe e che in questo momento sta parlando con la vicina di banco. Questa non perdere l'occasione di suscitare ilarità nella classe, fingendo di non riconoscere la natura iussiva del modale "volere" da me impiegato: "Vuoi spiegare alle tue compagne che erano assenti l'altra volta qual è il nome completo di Plauto?". Subito infatti mi risponde un secco "no", poi però si mostra in grado di esporre correttamente quanto richiesto; le altre compagne seguono attentamente e intervengono laddove colgono la mancata esposizione di un particolare che loro invece ricordano.</p> <p>Lo stesso accade per i successivi quesiti che pongo alle alunne: la mia intenzione è quella di richiamare per sommi capi i concetti principali, loro al contrario intraprendono quasi una gara a chi ricorda il maggior numero di dettagli. Il fatto mi conforta per il fervore e l'impegno che la classe ha</p>

• **Il soldato a caccia di elogi: lettura (in traduzione) e commento di *Miles gloriosus*. vv. 1-78.**

*La lezione proseguirà con l'analisi di un brano tratto dal Miles gloriosus (vv. 1-78). La lettura sarà preceduta solo da una breve introduzione; l'intreccio della commedia verrà svelato in seguito, per permettere alle studentesse di concentrarsi per ora solo sulle specificità caratteriali dei personaggi.*

*La parte di Artotrogo sarà eseguita in maniera espressiva dall'insegnante, mentre le battute di Pìrgopolinice verranno lette da un allievo, dopo che la classe sia stata informata circa le caratteristiche del personaggio.*

Si tratta della scena d'apertura del *Miles gloriosus*, con la presentazione del personaggio che dà il titolo alla commedia, "il soldato fanfarone" ossia spaccone, smargiasso, sbruffone, che dialoga con un parassita. Entrambi portano "nomi parlanti": Pìrgopolinice, traducendo dal greco, è "il conquistatore di rocche e di città", mentre Artotrogo vale "roditore di pane", ossia scroccone.

profuso in uno studio tanto meticoloso, tuttavia la verifica formativa orale, in questa maniera, si dilunga oltremisura.

Mi accorgo che le discenti, nel rispondere, si basano molto di più sugli appunti annotati a lezione che non sul manuale e mostrano una certa difficoltà a riaggregare le nozioni apprese per costruire un discorso che si scosti dalla scansione da me seguita nell'espone i medesimi argomenti. Sintomo, questo, che la classe si impegna a fondo nello studio domestico ma manca ancora di elasticità mentale nella rielaborazione delle informazioni acquisite.

L'interazione è davvero soddisfacente, anche con le due alunne che non erano presenti al primo incontro: una di loro dichiara di non aver compreso cosa sia l'agnizione. Pensando che la via più semplice per chiarirle il concetto sia quella induttiva (facendo cioè procedere la definizione del termine da un esempio pratico), richiamo l'intreccio della *Cistellaria*; la ragazza mi segue con estrema attenzione e con aria divertita.

• **Il soldato a caccia di elogi: lettura (in traduzione) e commento di *Miles gloriosus*. vv. 1-78.**

La lezione prosegue con la lettura e l'analisi di un segmento tratto da un'altra commedia, il *Miles gloriosus*: l'annuncio del fatto non viene colto con entusiasmo dalla classe, qualche allieva sbuffa, forse perché si erano affezionate al personaggio precedente e avrebbero preferito continuare a leggere qualche passo dell'*Aulularia*, o forse perché pensano che quanti più brani si affrontano tanto più ci sarà da studiare per la verifica. Devo superare un lieve ostruzionismo da parte di due o tre ragazze che continuano a chiedere infantilmente a che pagina si trovi il nuovo brano.

Durante l'introduzione, svolta in modalità frontale, occorre sostare sul termine "fanfarone", il cui significato, mi accorgo, non è ben chiaro a tutte. Un particolare interesse suscitano i nomi parlanti dei personaggi; un'alunna mi chiede come mai in italiano non si renda con maggiore trasparenza la natura "parlante" di questi nomi: rispondo che si tratta di una scelta compiuta in sede di traduzione e che qualche traduttore in effetti opta per lo scioglimento dell'etimo greco, altri (come in questo

**Traduzione (a cura di M Scàndola)**

**Atto I, scena I.**

PIRGOPOLINICE, ARTOTROGO

PIRG. (*uscendo di casa e parlando all'interno*) Mi raccomando: il mio scudo deve brillare più dei raggi del sole, quando il cielo è terso. Voglio che in caso di bisogno, nel pieno della battaglia, esso abbagli la vista ai nemici... Ma ora consoliamo questa mia spada, che non si lamenti né si perda d'animo, se da troppo tempo me la porto oziosa al fianco. Poveretta, muore dalla voglia di far salsicce dei nemici... Ma dov'è Artotrogo?

ART. Eccolo qua, al fianco di un eroe forte e fortunato, dall'aspetto regale. Un guerriero, Marte non oserebbe asserire di essere altrettanto battagliero, né oserebbe paragonare le sue prodezze alle tue.

PIRG. Vuoi dire quello che ho salvato nei campi gorgolionei, dov'era comandante in capo Bumbomachide Clutumistaridisarchide, nipote di Nettuno?

ART. Ricordo; alludi a quel tale con le armi d'oro, di cui tu disperdesti le legioni con un soffio, come fa il vento con le foglie o con le canne dei tetti.

PIRG. Ma questo non è niente, per Polluce!

ART. Certo, questo non è niente – per Ercole! – a paragone di quello che potrei dire delle altre tue prodezze (*tra sé*) che non hai mai fatto. (*Piano, al pubblico*) Se qualcuno dovesse vedere un uomo più impostore e più borioso di costui, mi tenga per sé: sarò il suo schiavo. Non c'è che una cosa: da lui si mangiano certi pasticcini d'olive che ci si impazzisce dietro.

PIRG. Dove sei?

ART. Eccomi! Quell'elefante per esempio, là in India. Per Polluce! Come hai fatto a spezzargli un braccio con un pugno?

PIRG. Come un braccio?

ART. Volevo dire una coscia!

PIRG. Eppure fu un colpetto da niente.

ART. Per Polluce! Se ce l'avessi messa tutta, col braccio gli avresti sfondato la pelle a quell'elefante, e attraverso le budella gli sarebbe uscito dalla bocca.

PIRG. Non ho voglia di parlar di queste cose, adesso.

ART. Per Ercole! non val la pena che tu mi racconti le tue prodezze, le so a memoria. (*Tra sé*) È il ventre che mi crea tutti questi fastidi; devo allungar le orecchie, se non voglio che mi si allunghino i denti, devo passar per buone tutte le fandonie che mi racconta.

PIRG. Che cosa volevo dirti?

ART. Eh, lo so già quel che vuoi dire. È vero – per Ercole! – ricordo bene.

PIRG. Che cosa?

ART. Tutto quel che vuoi.

PIRG. Hai?...

ART. Vuoi chiedere le tavolette? Le ho, e anche lo stilo.

PIRG. Con che prontezza sai uniformare il tuo pensiero al mio!

caso) per il suo mantenimento. Per disporre favorevolmente l'attenzione delle discenti, concedo un non previsto momento di svago alla ricerca di possibili italianizzazioni dei due nomi. Le proposte sono talora accettabili tal'altra fuori luogo: Spaccarocce, Spaccatutto, Vincicittà, Vinciguerra, Terminator, Super Pirgo per Pirgopolinice e Rosicchiapane, Paninaro, Scroccone, Piattola, Panciamiafaticapanna per Artotrogo.

ART. È mio dovere studiare le tue intenzioni e avere cure di subodorare ogni tuo desiderio.

PIRG. Ti ricordi?...

ART. Mi ricordo: centocinquanta in Cilicia, cento in Scitolatrania, trenta di Sardi, sessanta Macedoni: tanti sono quelli che hai ucciso in un sol giorno.

PIRG. Quanta fa in totale?

ART. Settemila.

PIRG. Dev'essere così: tu sai fare bene i conti.

ART. Eppure non ho preso nessun appunto; ma ricordo ugualmente ogni cosa.

PIRG. Per Polluce! Hai una gran bella memoria.

ART. (*tra sé*) Me la rinfrescano i manicaretti.

PIRG. Se continuerai a comportarti come hai fatto finora, non ti mancherà mai da mangiare; per te, ci sarà sempre un posto alla mia tavola.

ART. E là in Cappadocia?... Se non ti si fosse spuntata la spada, ne avresti uccisi cinquecento in un sol colpo!

PIRG. Ma, siccome erano niente più che fanterucoli, li lasciavi vivere.

ART. Che vuoi che ti dica? Lo sanno tutti che Pìrgopolinice, al mondo, ce n'è uno solo, e che il tuo valore, la tua bellezza, le tue imprese non hanno eguali! Sono tutte innamorate di te; e non hanno torto, bello come sei! Per esempio, quelle che ieri mi'han tirato per il mantello...

PIRG. Che cosa ti hanno detto?

ART. Mi han fatto un mucchio di domande: "Ma, è Achille?", mi diceva una. "No" le risposi "è suo fratello". E allora un'altra: "È ben bello, per Castore!" mi fa "e cche distinzione! Guarda come gli sta bene quella pettinatura! Son davvero fortunate quelle che vanno a letto con lui!".

PIRG. Così dicevano dunque?

ART. Non m'hanno supplicato tutt'e due di farti passare oggi di là, come si fa con la processione?

PIRG. È una vera disgrazia esser troppo bello!

ART. Eh sì, è proprio così. Come sono fastidiose: pregano, brigano, scongiurano di poterti vedere; vogliono che ti conduca da loro; al punto che non ho più modo di occuparmi dei tuoi affari.

PIRG. Mi sembra che sia tempo d'andare al foro, per dar la paga a quei soldati che ho arruolato qui ieri. Infatti re Seleuco mi ha pregato caldamente di assoldargli un po' di mercenari, e ho deciso di dedicare al re questa giornata.

ART. Su, andiamo allora.

PIRG. (*chiamando all'interno*) Guardie, seguitemi!

- Durante il commento, che verrà intercalato alle sequenze lette (non troppo brevi per evitare di inficiare il piacere della lettura, smontando il testo in una maniacale autopsia), la classe sarà coinvolta in una

Tutte seguono con attenzione la lettura e svolgono senza resistenze i veloci esercizi che propongo. Partecipano volentieri al commento e ne annotano le conclusioni sul quaderno.

lezione euristica e invitata a collaborare a coppie in brevi esercizi, ad es.:

- Individuate sul testo tutte le espressioni che si riferiscono alle capacità militari di Pirgopolinice;
- Individuate sul testo tutte le espressioni che si riferiscono alla bellezza di Pirgopolinice;
- Individuate sul testo tutte le espressioni che si riferiscono alla vorace ghiottoneria di Artotrogo;
- Individuate sul testo di questo brano e del precedente tratto dall'Aulularia le interiezioni improprie. Sono rare o frequenti?

L'insegnante introdurrà quindi alcune considerazioni lessicali e stilistiche e alcune riflessioni sulla caratterizzazione del personaggio.

Sin dalla prima battuta Pirgopolinice è individuato da strumenti bellici che lo definiscono come soldato: lo scudo che deve iperbolicamente brillare più del sole e la spada, una spada animata, pronta a lamentarsi e smaniare. Il personaggio si qualifica immediatamente anche sotto il profilo caratteriale: egli parla e procede solo per imperativi, sicuro della propria superiorità su tutti, così sazio di gloria che combatte solo per strappare alla monotonia la sua spada. Il parassita invece è un adulatore, c'è in lui un costume cortigiano poiché chi mangia alla tavola altrui deve necessariamente incensare chi lo sfama. Ma Artotrogo è anche un uomo di spirito che approfitta della tronfia dabbenaggine del suo interlocutore per prenderlo in giro senza che questi neppure se ne accorga e per ridere alle sue spalle con la complicità del pubblico.

Tutto il brano è un susseguirsi di espressioni iperboliche: all'esagerazione grottesca ricorrono sia il parassita, scherzosamente e con la complicità degli spettatori, sia il soldato, seriamente, spinto dall'incontenibile vanagloria. Pirgopolinice finge di aver compiuto grandi imprese, afferma addirittura di aver salvato la vita a Marte, dio della guerra. Il parassita lo asseconda e rincara la dose con smaccate ruffianerie. La piaggeria di Artotrogo consente per assurdo al *miles* di fare il modesto: è il parassita, infatti, a sparare le fanfaronate più spettacolari, mentre Pirgopolinice recita la più comoda parte dell'ingenuo, ostentando persino modestia. Affiora qua e là la parodia dello stile solenne dell'epica, il genere letterario che celebrava le valorose imprese militari; ad esempio, le neoformazioni scherzose "Bumbomachide Clutumistaridisarchide"

Devo prendere atto che l'analisi retorica non è percepita dalla classe come un esercizio noioso e poco gratificante (come immaginavo io), anzi, non appena interrompo il procedere della lettura, le allieve si lanciano automaticamente alla ricerca delle figure retoriche: "più dei raggi del sole è un'iperbole", "la spada è personificata"... A volte, tuttavia, necessitano di qualche suggerimento: "Se dei nemici Pirgopolinice fa delle salsicce, a quale animale vengono equiparati i nemici?" "Al maiale! È una metafora".

Alcune mie domande sono volte alla verifica dei requisiti di base, ad esempio chiedo che mi si citino dei patronimici: le studentesse elencano Atride, Pelide, Nereidi.

(costruite con il suffisso dei patronimici tipici dell'epica) fanno il verso ai nomi altisonanti dei grandi memorabili condottieri. È un nome di fantasia, fragoroso e martellante, che evoca in maniera canzonatoria echi di battaglie... battaglie che però si svolgono sui campi gorgoglionei, cioè dei parassiti (il gorgoglione è un parassita del grano).

La girandola di fandonie non si arresta un attimo: il ventre agisce da stimolatore delle trovate del parassita e delle sue prodigiose abilità mnemoniche (testimoni di fatti mai accaduti). La prodezza del *miles* che con un pugno spezza un femore a un elefante è un irridente calco di un'impresa di Alessandro Magno, il quale, secondo una notizia molto poco attendibile, durante la campagna d'Asia avrebbe ucciso un elefante con un solo colpo di giavellotto. Artotrogo, inoltre, tiene il conto delle stragi compiute da Pirgopolinice, ma anche la matematica giova alle sue beffarde lusinghe. Quanti nemici ha trucidato? Centocinquanta, più cento, più trenta, più sessanta, per un totale di settemila (e il soldato approva e concorda con la massima convinzione). L'enumerazione, frenetica e irrealista, dà luogo a un totale clamorosamente falsato, così come falsate erano spesso le somme tratte dai *duces* romani, ai quali era richiesta l'uccisione di almeno cinquemila nemici per avere diritto alla celebrazione del trionfo. L'aritmetica fantasiosa dell'astuto profittatore si esalta linguisticamente attraverso il guazzabuglio geografico: le località ove Pirgopolinice avrebbe compiuto cotante carneficine sono fra loro assai lontane e talora inesistenti (è il caso della Scitolatonia, nome di fantasia che allude alla Scizia, ma con la giocosa connotazione di "terra di predoni", "terra dei mercenari", poiché spesso i mercenari provenivano dalla Scizia, regione a nord del mar Nero).

Ma la propria dissennata vanità, fa credere al *miles* non soltanto di possedere uno straordinario valor militare, ma anche un fascino estetico irresistibile, cui nessuna donna, lui pensa, potrebbe mai sottrarsi. Il connubio tra le due qualità è proclamato, con secche assillabazioni: "eroe forte e fortunato e dalla bellezza regale" in latino suona *virum fortem atque fortunatum et forma regia*. Così il parassita persuade il protettore che tutte le donne sono ragionevolmente innamorate di lui e inventa commenti positivi che alcune matrone avrebbero fatto sul suo riguardo. Significativa è la battuta in cui Pirgopolinice viene detto fratello di Achille: Achille non aveva fratelli e, quanto alla cronologia, il *miles* dovrebbe essere vecchissimo. Affratellato prima a un semidio, assimilato

Mi accorgo che nel prendere appunti tengono d'occhio le note al testo riportate dal manuale (alquanto scarse peraltro) e spesso mi chiedono di ripetere le nozioni che ho introdotto e non sono contenute in tale apparato di note, ad esempio la parodia della leggendaria impresa di Alessandro Magno oppure il numero di nemici uccisi che dava diritto al trionfo. Noto infatti che le allieve curano molto la redazione degli appunti: quando perdono un dettaglio della spiegazione sbirciano dalla vicina di banco e, se necessario, intervengono per chiedermi il favore di ripetere.

La collaborazione resta altissima per tutto il commento: quando chiedo di verificare la correttezza del calcolo di Artotrogo, qualcuna estrae dallo zaino la calcolatrice, qualcun'altra incolonna le cifre sul margine del libro, altre ancora spalancano le mani per contare sulle dita, facendo a gara a chi perviene per prima al risultato (tanto che per la fretta sbagliano addirittura la somma).

Eccellente, come dicevo, è la competenza della classe in ambito retorico: non solo le alunne sanno spiegare in cosa consistano le varie figure retoriche ma le fanno anche correttamente riconoscere nel testo.

poi a tutti gli effetti a una divinità: stando alle chiacchiere derisorie di Artotrogo, le ammiratrici avrebbero supplicato di poterlo almeno vedere passare per la loro strada, per poterlo venerare come si fa con le immagini degli dèi che vengono portate in processione durante le feste religiose. I tre verbi “pregano, brigano, scongiurano” in scala ascendente e in rapida successione, sottolineano energicamente il potere ammaliatore del soldato. Pieno di superbia, quest’ultimo arriva alla commiserazione della propria eccessiva bellezza.

Per quanto riguarda il lessico, Plauto riproduce nelle battute dei suoi personaggi il *sermo cotidianus*, ricco di prestiti linguistici e in particolare di grecismi. Tipico del linguaggio popolare è anche il frequente ricorso a esclamazioni, che chiamano in causa divinità, usate come puro intercalare; qui troviamo “per Ercole!”, “per Polluce!”, “per Càstore!”. Altro ingrediente caratteristico della comicità plautina sono le scherzose neoformazioni verbali: oltre ai nomi “parlanti” dei protagonisti e degli ipotetici generali battuti dal *miles*, quello fantasioso della regione Scitolatonia.

Magistralmente riuscita è l’orchestrazione stilistica di questo brano. Il linguaggio di Artotrogo è fondato su frasi brevi e su battute ad effetto, quello di Pìrgopolinice invece è caratterizzato da una certa pretenziosità; il personaggio, nella ostentata sicurezza di sé che lo contraddistingue, ci tiene a parlare con proprietà ed eleganza. Anche questo espediente è usato da Plauto per caratterizzare la sua figura in senso comico. Lo stesso effetto ottengono le numerose figure di pensiero, come la metafora o la metonimia. Si va da metafore comuni, espressioni idiomatiche tratte dal linguaggio quotidiano, come “fare salsicce dei nemici”, a immagini quasi surreali nella loro pregnanza espressiva, per esempio “perché non mi crescano i denti”.

Paradossale, smisurato, il personaggio di Pìrgopolinice non è un uomo ma un vizio fatto persona: come l’avarizia si era impossessata di Euclione, così la vanità si è impossessata di Pìrgopolinice. Certo anche in questo caso vi è, all’origine, qualcosa di realistico, cioè quel tanto o quel poco di vanteria che non manca mai nei racconti dei reduci delle patrie battaglie. Ma quel nocciolo di verità si è dilatato, è cresciuto al punto da trasformarsi in modello esemplare nella sua dismisura. Lo spettatore ride del *miles*, delle sue sparate e della sua stupidità; sa bene fin dall’inizio che sarà beffato e bidonato poiché è la vittima predestinata. Il pubblico gode

Parlando delle esclamazioni impiegate da Plauto, si rende necessario introdurre chi fossero Castore e Polluce, poiché le allieve non hanno mai sentito parlare dei Dioscuri, narro così, in estrema sintesi, la storia dei due gemelli nati dalla stessa madre ma figli l’uno di Giove, l’altro di Tindaro. La classe mostra di gradire la materia epica; la prof.ssa Roggia interviene per aggiungere che Castore e Polluce erano i fratelli di Elena e Clitemnestra: qualche allieva sembra illuminarsi per improvvisi ricordi, una di loro esclama: “ma erano tutti parenti!”.

La partecipazione della classe si fa più affiatata allorché accenno al confronto di Pìropolinice con Euclione, personaggio che evidentemente è piaciuto molto, e resta notevolmente alta anche quando propongo di ricercare le ragioni per cui il personaggio di Pìrgopolinice è così riuscito. Subito le alunne colgono in lui la parodia esasperata di difetti comuni e riportano esempi tratti dalla loro esperienza personale, citano in particolare fasulle conquiste sentimentali di cui si vantano delle amiche coetanee.

delle bastonate che rimedia questo personaggio che vanta innumerevoli vittorie, militari e amatorie. Il meccanismo psicologico che induce al compiacimento per la sua sconfitta non nasce da una gratuita crudeltà nei confronti di uno sciocco, ma da un elementare sentimento di giustizia e rivalsa nei confronti di colui che ostenta, tronfiamente ma infondatamente, di aver ucciso uomini e sedotto gentildonne, sottomesso regni e conquistato talami.

*A questo punto, dopo aver analizzato la scena d'esordio della commedia, si suppone di aver favorevolmente incentivato la curiosità delle discenti a conoscerne l'intreccio, che sarà narrato dal docente in modalità frontale.*

Artotrogo, riuscitissima figura di parassita, non ricomparirà più nella commedia, egli è funzionale soltanto alla prima presentazione sulla scena del *miles* (un po' la stessa sorte che tocca a Grumione nella *Mostellaria*).

Come di consueto nella commedia plautina, la scena rappresenta una strada: su questa si affacciano la casa di Pirgopolinice, a sinistra, e quella in cui è ospitato il giovane innamorato, a destra; le due abitazioni sono adiacenti.

Pirgopolinice rapisce la bella Filocomasio, una cortigiana nata libera che ama riamata il giovane Pleusicle. L'evento turba l'equilibrio preesistente, che dev'essere ripristinato col ritorno della ragazza al suo amato e la punizione del soldato. Tutto ciò puntualmente si avvera, grazie al concorso di più elementi favorevoli: il caso propizio, l'astuzia del servo fedele, l'appoggio di un ospite. Il servo di Pleusicle, Palestrione, informa il padroncino dell'avvenuto e si mette in mare per raggiungere i fuggiaschi, ma è catturato dai pirati e venduto proprio al *miles*; ritrova la cortigiana, ma i due fingono di non conoscersi per non insospettire il *miles*. Il servo riesce comunque a richiamare l'innamorato, che trova alloggio presso un simpatico vecchio scapolo, amico di famiglia, la cui casa confina con quella di Pirgopolinice. La trovata geniale del servo consiste nel praticare un foro nella parete divisoria, permettendo così a Filocomasio di passare nell'edificio adiacente per incontrare il suo amato. Uno schiavo del soldato però la intravede abbracciata a Pleusicle e la situazione si fa pericolante: serve un nuovo stratagemma dell'astuto Palestrione. Cosa potrà mai escogitare adesso per risolvere l'inghippo?

Mentre narro l'intreccio della commedia, molte allieve compulsano il manuale per verificare se esso vi sia riportato, ma poiché il manuale propone un riassunto molto succinto, si affannano a trascrivere sul quaderno le mie parole. Esaudisco la richiesta di una studentessa di segnare alla lavagna i nomi dei personaggi, nel farlo (considerato che la classe ha mostrato interesse verso i "nomi parlanti") aggiungo che anche Palestrione porta un "nome parlante", esso infatti deriva dal greco *palaistra*, che significa "atletico", benché il servo sia allenato in una ginnastica non fisica ma tutta mentale, la ginnastica degli imbrogli. Osservo comunque una certa difficoltà a seguirmi: mi chiedono di ripetere alcuni snodi, non perché il mio racconto sia stato troppo celere ma perché l'azione risulta loro eccessivamente intricata. Prima di procedere nella lettura del brano successivo, mi accerto che tutte abbiano compreso fin qui la trama; ne ricevo conferma.

La trama verrà lasciata volutamente in sospeso, per mantenere desta l'attenzione delle alunne anche sul brano successivo, tratto dalla medesima commedia. Il *Miles gloriosus* costituisce, nell'economia della presente unità didattica, il trait d'union tra due cicli di letture: il primo dedicato ai desideri irragionevoli che muovono i personaggi all'azione (i brani fin qui esaminati), il secondo dedicato al topos dello scambio di persona (i tre brani che verranno esaminati in sequenza).

- **Lettura (in traduzione) e commento di *Miles gloriosus* vv. 354-410 (Come inventarsi una gemella).**

Così come per le altre letture, la parte del personaggio che richiede una maggior enfasi espressiva (in questo caso Palestrione) sarà eseguita dall'insegnante, mentre le voci degli altri personaggi verranno affidate alle allieve.

***Miles gloriosus*, vv. 354-410**

**Traduzione (a cura di M. Scàndola)**

Atto II, scena IV

PALESTRIONE, FILOCOMASIO, SCELEDRO.

- PAL. (*uscendo di casa assieme a Filocomasio, a parte*) Vedi di ricordarti le mie istruzioni.
- FIL. Non capisco perché debba ripetermelo tante volte.
- PAL. Gli è che ho paura che tu non sia abbastanza maliziosa.
- FIL. Dammene anche dieci delle meno scaltre, e te le scaltrirò, ché d'astuzia ne ho d'avanzo io. E adesso insisti nei tuoi stratagemmi; io mi terrò un po' indietro.
- PAL. (*avvicinandosi a Sceledro*) Be', Sceledro?
- SCEL. (*allargandole braccia, come se volesse impedire a qualcuno di passare*) Io faccio il mio dovere: le orecchie ce le ho; parla. Che vuoi?
- PAL. Credo che sia questa la posizione in cui dovrai morire fuori porta, quando starai sul patibolo a braccia distese.
- SCEL. E per quale motivo?
- PAL. Guarda dunque alla tua sinistra: chi è quella?
- SCEL. Per gli dèi immortali, ma quella è la concubina del padrone!
- PAL. Pare anche a me pare, per Polluce! Ebbene, quando vuoi...
- SCEL. Che debbo fare?
- PAL. Preparati a morire al più presto.
- FIL. Dov'è quel bravo servo che m'ha accusato, innocente come sono, d'una colpa orribile?

- **Lettura (in traduzione) e commento di *Miles gloriosus* vv. 354-410 (Come inventarsi una gemella).**

Al momento di intraprendere questa seconda lettura, non occorre designare le allieve che dovranno sostenere la parte di Sceledro e quella di Filocomasio: prontamente due di loro manifestano il desiderio di leggere.

PAL.	Eccotelo qui. È lui che mi ha detto tutto ciò che ti ho detto.
FIL.	Tu, scellerato, sostieni che mi hai vista qui dal vicino mentre mi lasciavo baciare?
PAL.	Da un giovane straniero, ha precisato.
SCEL.	L'ho detto sì, per Ercole.
FIL.	Tu mi hai veduta?
SCEL.	Per Ercole, sì, con questi occhi.
FIL.	Te li strapperanno, penso, questi occhi che vedono più di quel che vedono.
SCEL.	Non mi convincerò mai, per Ercole, di non aver visto quello che ho visto.
FIL.	Ma che scema, ma che pazza, che me ne sto a parlare con questo demente! Ma a lui, per Polluce, gliela farò pagare con la vita.
SCEL.	Non minacciare. La croce sarà la mia tomba? Lo so. Lì sono finiti tutti i miei: padre, nonno, bisnonno e trisavolo... Ma questi occhi miei, no, non me li possono strappare per le tue minacce. A te, Palestrione, voglio dire soltanto due parole: ti scongiuro, da dove salta fuori questa qui?
PAL.	Da dove? Da casa, no?
SCEL.	Da casa?
PAL.	Ma tu mi vedi?
SCEL.	Certo che ti vedo. È strabiliante come sia potuta passare da là a qua. Certo, da noi terrazza non c'è, orto nemmeno, e le finestre hanno l'inferriata. Eppure io l'ho vista là dentro.
PAL.	Tu, scellerato, insisti? Insisti ad accusarla?
FIL.	Per Castore, ma allora il mio sogno di stanotte non era mica bugiardo.
PAL.	Che cosa hai sognato?
FIL.	Vi racconto. Però fate attenzione, per piacere. Nel sogno, stanotte, mi è apparsa la mia gemella, che veniva da Atene con un tale, il suo amante. E mi sembrava che tutti e due si sistemassero nella casa del vicino.
PAL.	<i>(al pubblico)</i> Questa sta raccontando il sogno di Palestrione. <i>(a Filocomasia)</i> Avanti, continua.
FIL.	Mi sentivo felice perché arrivava mia sorella, però mi parve anche di essere vittima, proprio per via di mia sorella, di un terribile sospetto. E nel sogno mi sembrava che un servo di casa mi accusasse, quasi quasi come ora fai tu, di essermi baciata con un ragazzo forestiero, mentre era lei, la mia gemella, che baciava il suo amante. Sì, ho sognato questo, di essere accusata, calunniata.
PAL.	Ma lo sai che ti capita da sveglia quello che ricordi di aver sognato? Il sogno si è avverato, per Ercole! Vattene dentro e mettiti a pregare. Penso proprio che tutto questo bisogna dirglielo, al soldato.
FIL.	Lo farò senz'altro. Mica mi lascio accusare impunemente, io, che non ho colpe. <i>(Entra in casa)</i>
SCEL.	Cosa ho fatto! Accidenti, ho paura. Già la schiena mi prude.
PAL.	Tu sei morto. Lo sai?
SCEL.	È in casa, adesso, questo è sicuro. È sicuro che adesso debbo mettermi di guardia alla porta, dovunque sia la ragazza.
PAL.	Ma tu, Sceledro, guarda un po' come van d'accordo il sogno che ha fatto lei e il sospetto che hai avuto tu, di averla veduta sbaciucchiare...

SCEL. Non so neanche se posso credere a me stesso. E già: comincio a pensare di non aver veduto quello che credevo di aver veduto.

PAL. Non è un po' tardi per pentirsi? Se al padrone gli arriva la faccenda, tu sei sistemato per le feste.

SCEL. Adesso finalmente mi accorgo che ci avevo la nebbia negli occhi.

PAL. Da un pezzo era chiaro, per Polluce, dato che la ragazza è rimasta sempre in casa nostra.

SCEL. Che cosa posso dire di certo? Nulla. Non l'ho veduta, anche se l'ho veduta.

PAL. Sì, ma con la tua scemenza c'è mancato poco che ci rovinassi tutti quanti. Volevi fare il bravo col padrone e quasi quasi ci rimettevi la pelle. Ma la porta del vicino sta cigolando. Starò zitto. (*Filocomasio si affaccia alla porta della casa di Periplecomeno ma si volge verso l'interno*)

*Concomitantemente alla lettura si procederà, in modalità interattiva, al commento del brano.*

Palestrione affronta Sceledro, servo fedele di Pìrgopolinice, che continua a spergiurare di aver visto la donna del padrone abbracciata ad un altro uomo nella casa del vicino. Sceledro costituisce l'esatto opposto del servo intrigante e furfantesco come Palestrione (che, pur essendo caduto nelle mani del *miles*, continua a considerarsi agli ordini del giovane Pleusicle); egli si muove con zelo, affidandosi al buon senso; il nome "parlante" del personaggio risulta pertanto antifrastico (da *scelus*). Egli si piazza, con le braccia spalancate ad impedire l'uscita, davanti alla porta principale della casa del vicino, perché in essa ha visto la fanciulla con un amante. La posizione ricorda a Palestrione quella di chi veniva crocifisso fuori dalle porte Esquiline, luogo in cui avvenivano i supplizi a Roma. Va tuttavia notato che la *fabula* si svolge ad Efeso (tutte le commedie di Plauto sono palliate, ossia di ambientazione greca): il riferimento a usi e costumi romani produce un voluto effetto comico di spaesamento, definito con termine tecnico "straniamento". Il fedele Sceledro, diventa vittima di una vorticoso serie di minacce: di crocifissione, di morte, di asportazione degli occhi, di nuovo di morte. A queste si aggiungono gli insulti.

Palestrione ha già istruito la giovane circa la parte che deve recitare: si tratta di convincere lo schiavo del *miles* che la donna da lui veduta non è Filocomasio, bensì la sorella gemella. Il piano riesce puntualmente, grazie alle acrobazie verbali di Palestrione e ai fulminei passaggi di Filocomasio

Il commento di questo passo è più breve dei precedenti, finalizzato soprattutto a verificare la comprensione dei contenuti. Al termine di ogni sequenza letta, chiedo semplicemente a un'alunna di riassumere quanto è avvenuto, aggiungendo poi io qualche considerazione.

Sono le allieve stesse a domandarmi se anche Sceledro sia un "nome parlante", la risposta le affascina in quanto crea un doppio incidente critico: è il primo "nome parlante" che incontrano di etimo latino e soprattutto creato ironicamente per antifrasi. Faccio notare che in realtà anche Pìrgopolinice è antifrastico, in quanto il personaggio si vanta soltanto di avere conquistato un gran numero di città ma non lo ha mai fatto. Per assicurarmi che abbiano capito, propongo loro di inventare sul momento dei soprannomi antifrastici da affibbiare a persone immaginarie: escogitano, dopo varie esitazioni, "saetta" per una persona che viaggia in auto molto lentamente e "chiacchierone" per una persona timida.

Procedendo nel commento, la classe viene rimproverata dalla prof.ssa Roggia in quanto nessuna ricorda il termine "straniamento", concetto che è già stato indagato in Letteratura italiana.

da una casa all'altra (attraverso il foro aperto nella parete divisoria) e grazie anche alle abilità istrioniche della stessa Filocomasio. L'inganno si tinge di un che di sacralità attraverso il ricorso al sogno premonitore, espediente che ha una forte rilevanza nelle tragedie e che in genere nelle commedie è impiegato solo ai fini drammaturgici. Di fronte a quella che sembra un'inoppugnabile prova, la presenza della donna nella casa del padrone, Sceledro non sa più se credere a ciò che i suoi occhi hanno visto o a ciò che gli fa apparire l'illusionismo di Palestrione. Dapprincipio appare rassegnato a tutto, anche alla croce, ma non a rinunciare a capire la verità dei fatti; presto però l'incredulità lascia spazio allo sbigottimento, allo sconcerto per la perdita del proprio senso del reale: egli si sente come espropriato della memoria e della coscienza.

*Sarà a questo punto ripreso dall'insegnante l'intreccio della commedia, per svelarne la conclusione e introdurre gradualmente la classe all'abitudine ad investigare gli schemi narratologici sottesi alle opere plautine.*

Che Filocomasio possa vedere Pleusicle è un bel risultato, ma non definitivo; tale sarà quando la ragazza verrà sottratta del tutto al potere del *miles*. Il risultato sarà poi perfetto quando il *miles* avrà anche la punizione che si merita. E qui interviene l'ennesima trovata di Palestrione, il piano è semplice: convincere Pirgopolinice che la bellissima moglie del vicino abbia divorziato e sia pazzamente invaghita di lui, al punto da volerlo sposare impazientemente. Le cose vanno proprio come previsto: dopo averla ricolmata di doni, il soldato liquida Filocomasio, che si finge inconsolabilmente dispiaciuta per il distacco da un uomo tanto amabile. Quindi Pirgopolinice si avventura nella casa della presunta spasimante, ma viene sorpreso dal di lei marito, accusato di adulterio, minacciato di castrazione e debitamente bastonato.

È una vicenda che presuppone la separazione dei due amanti, la prigionia della donna e il clandestino ricongiungimento dei due giovani e mette infine in scena la liberazione della donna, avvenuta grazie alla beffa ai danni di chi la tiene prigioniera: proprio la beffa, nel suo costruirsi e svolgersi, è il corpo della commedia, più che la rapida conclusione.

I personaggi sono caratterizzati in modo tradizionale: la cortigiana è bella e sfortunata, il giovane perduto innamorado, il servo astuto,

Al termine dell'analisi del passo, le discenti appaiono ben disposte ad ascoltare il finale della vicenda (mi sollecitano addirittura: "Dica! dica!") e non incontrano più le difficoltà che avevano palesato poc'anzi nel seguire l'intreccio. L'esposizione avviene in modalità frontale.

Quando giungo a parlare del *topos* dello scambio di persona, una ragazza acutamente osserva che è pressappoco lo stesso tema del brano che la classe ha letto come compito domestico.

scaltro, pronto ad aiutare il padroncino, il parassita vorace e adulatore, il soldato vanitoso e prepotente.

Per quanto riguarda lo scambio di persona, esso è un *topos* del teatro comico sia antico che moderno: in questo caso una persona, Filocomasio si raddoppia agli occhi di due creduloni, il soldato millantatore ed il suo schiavo. Altrove il *topos* dello scambio di persona si presenta nella forma della finzione di identità, operata mediante un travestimento per ingannare qualcuno: in sostanza una persona si fa passare per un'altra, come accade nell'*Amphitruo* (mentre nel *Miles gloriosus* Filocomasio sostiene contemporaneamente il ruolo di se stessa e della sua, inesistente, gemella).

• **Lettura (in traduzione) e commento di Amphitruo vv. 402-462 (L'incontro col sosia).**

*Prima di passare alla lettura di un passo tratto dall'Anfitrione, sarà doveroso che l'insegnante introduca a grandi linee la commedia, affinché le allieve possano contestualizzare agevolmente la scena proposta.*

*Quindi il docente interpreterà il ruolo di Sosia, mentre ad una allieva sarà affidata la parte di Mercurio.*

È l'unica commedia plautina di argomento mitologico, essa pertanto occupa un posto particolare nel teatro di Plauto (di solito la commedia vede rappresentati fatti riguardanti gente del popolo, e non divinità o personaggi mitici, tipici della tragedia). L'opera trae il titolo da uno dei protagonisti, il comandante dell'esercito tebano Anfitrione, della cui moglie Alcmena si è invaghito nientemeno che il padre di tutti di dèi, Giove. La virtù della donna costringe il dio ad un inganno: quando Anfitrione è lontano da casa per la guerra, il dio ne assume le sembianze, mentre Mercurio prende l'aspetto del servo Sosia. Giove può così trascorrere la notte con Alcmena, una notte che egli allunga prodigiosamente. Il ritorno inaspettato dei veri Anfitrione e Sosia dà luogo a una serie di equivoci e battibecchi carichi di comicità: il servo Sosia, mandato avanti da Anfitrione ad annunciare la vittoria sui Teleboi e il suo prossimo ritorno in patria, incontra sulla porta della reggia Mercurio, lasciato da Giove a far la guardia con le sembianze di Sosia.

• **Lettura (in traduzione) e commento di Amphitruo vv. 402-462 (L'incontro col sosia).**

Introducendo questa terza lettura, elenco i personaggi protagonisti della commedia da cui è tratta e domando quale differenza la classe possa cogliere rispetto alle opere esaminate fino ad ora: le alunne non incontrano la minima difficoltà a constatare presenza di divinità. Il fatto stimola la loro curiosità; ascoltano divertite l'intreccio. Alla fine un'allieva mi chiede: "Ma il servo si chiama proprio Sosia come il sosia? È un nome parlante?" Provo a sondare in proposito l'opinione del resto della classe, che appare concorde. La mia risposta risulta dunque dissonante, parlo infatti del passaggio da nome proprio a nome comune: le discenti mostrano di conoscere questa figura retorica ma non ne rammentano il nome. Per rendere significativa l'acquisizione, riporto altri esempi di antonomasie del medesimo tipo: mecenate, ganimede, cicerone, atlante, tifone, vulcano, dedalo, adone, narciso.

La trama fin qui raccontata ha talmente avvinto la classe, che al momento di designare chi dovrà sostenere la parte di Mercurio un buon numero di studentesse avanza insistentemente la pretesa di leggere.

Amphitruo, vv. 402-462

Traduzione (a cura di M. Scàndola)

Atto I, scena I

MERCURIO, SOSIA

ME. Quest'uomo è pazzo.

SOS. Lo dici a me, ma il pazzo sei tu. Maledizione, come non sarei il servo di Anfitrione, Sosia? Non è arrivata qui, stanotte, dal porto Persico, la nostra nave, che mi ha trasportato? Non mi ha mandato qui il mio padrone? E adesso non sono qui davanti alla nostra casa? Non ho in mano una lanterna? Non parlo? Non sono sveglio? Quest'uomo non mi ha pestato poco fa? Mi ha picchiato, accidenti, e le mascelle mi fanno ancora male, povero me. E allora perché dovrei avere dei dubbi? E perché non entro in casa nostra?

ME. Come? Casa vostra?

SOS. Proprio così.

ME. Frottole. Tu hai raccontato un sacco di frottole. Sono io il Sosia di Anfitrione. Io. La nostra nave è salpata stanotte dal porto Persico, abbiamo espugnato la città sulla quale Ptérela regnava, abbiamo catturato, con la forza delle armi, le legioni dei Teleboi, Anfitrione in persona ha mozzato la testa di Ptérela nel vivo della battaglia.

SOS. Non credo alle mie orecchie, quando gli sento dire queste cose. Non c'è dubbio, ricorda tutto, e racconta bene. Ma tu dimmi una cosa: ad Anfitrione, cosa gli hanno regalato i Teleboi?

ME. La coppa d'oro da cui era solito bere il re Ptérela.

SOS. L'ha detto. E dov'è adesso la coppa?

ME. In un cofanetto, che reca il sigillo di Anfitrione.

SOS. E il sigillo com'è?

ME. Sole levante con quadriga. Ma tu vuoi prendermi in castagna, razza di boia?

SOS. (*a parte*) Le prove convincono. Qui mi debbo cercare un altro nome. Chissà da dove le ha viste, certe cose. Però io, adesso, lo metto a posto. Perché io, dentro la tenda, ci stavo da solo, e nessuno ha veduto quel che ho fatto e nessuno potrà mai raccontarlo. Se tu sei Sosia, dimmi un po' che cosa facevi nella tenda mentre le legioni si scannavano. Se rispondi, mi arrendo.

ME. C'era un orcio di vino. Io ne ho riempito un boccale.

SOS. (*a parte*) Ha cominciato bene.

ME. Me lo sono scolato, schietto come mamma l'aveva fatto.

SOS. Eh sì, me lo sono scolato, quel buon vino. Però è strano. Che si fosse nascosto nel boccale?

ME. E allora? Ti ho convinto con le mie risposte che tu non sei Sosia?

SOS. Sostieni che io non lo sono?

ME. Come potrei non sostenerlo, dal momento che lo sono io?

SOS. Per Giove! Giuro che lo sono io, che non sto mentendo!

ME. E io, per Mercurio!, giuro che Giove non ti crede. Lui, lo so bene, crederà più a me senza alcun giuramento che a te coi tuoi giuramenti.

SOS. E allora chi sono, se non sono Sosia? Lo chiedo a te.

ME. Quando io non volessi essere Sosia, sii pure tu Sosia. Ma dal momento che lo sono io, le buscherai, se non sparisci, uomo innominato!

SOS. (*tra sé*) Certo che, per Polluce!, quando lo osservo e penso al mio aspetto, alle mie fattezze (mi sono guardato spesso allo specchio) mi assomiglia moltissimo. Ha lo stesso cappello, lo stesso abito; mi assomiglia come mi assomiglio io. Le gambe, i piedi, la statura, il taglio dei capelli, gli occhi, il naso, le labbra, le mascelle, il mento, la barba, il collo: tutto! In poche parole: se ha la schiena coperta di cicatrici, non esistono somiglianze più simili. Ma quando ci penso, non v'è dubbio che io sono quello che sono sempre stato. Conosco il mio padrone, conosco la nostra casa; possiedo i sensi e il senno. Non diamo retta a quanto dice e bussiamo alla porta. (*s'avvicina alla casa d'Anfitrione*)

ME. Dove vai?

SOS. A casa.

ME. Se salissi sulla quadriga di Giove e fuggissi di qua, faresti appena a tempo a schivare il castigo.

SOS. Non posso dunque riferire alla mia padrona ciò che il mio padrone m'ha ordinato?

ME. Alla tua, sì, puoi riferire quanto vuoi; ma la nostra, questa (*indica la casa d'Anfitrione*), non ti lascerò avvicinarla. E se mi esaspero, oggi te ne andrai di qui con le reni spezzate.

SOS. Preferisco andarmene subito. Dei immortali, m'appello a voi: dove mi sono perduto? Dove mi sono trasformato? Dove ho smarrito la mia figura? Mi sarei per caso lasciato laggiù per dimenticanza? Davvero costui possiede tutta la fisionomia che finora era mia. M'accade da vivo ciò che nessuno mi farà mai quando sarò morto. Andrò al porto e dirò al mio padrone come sono andate le cose. A meno che neanche lui mi riconosca. Giove lo voglia! Così oggi, calvo, col capo rasato, mi metterò il berretto. (*s'allontana per la strada del porto*).

Al commento di questo brano, sarà conferito uno spazio particolare in quanto la tematica del doppio, in genere, suscita curiosità e interesse presso un pubblico adolescente. Se dunque in questo caso non occorrerà motivare particolarmente la classe, al docente spetterà comunque di contestualizzare storicamente i contenuti, quali espressioni della civiltà in cui sono stati prodotti (ad es. il patrimonio di credenze dell'epoca; le usanze: come si beveva il vino, come si svolgevano i funerali...), nonché di attualizzare i medesimi contenuti (ad es. il mestiere di sosia, le strategie di Saddam Hussein, la fotografia nel mondo arabo...)

Come sempre, si prediligerà una conduzione interattiva, la classe verrà

costantemente invitata a partecipare al dialogo didattico, nonché a svolgere brevi esercizi a coppie, ad es:

- Individuate sul testo tutte le minacce e gli insulti rivolti da Mercurio a Sosia.
- Rintracciate sul testo tutte le occorrenze del pronome io e della voce verbale essere.

Per evitare di introdurre autori non ancora trattati, non si parlerà delle riprese successive della commedia (Molière, Heinrich von Kleist, Giraudoux...), né del grande sviluppo del tema del doppio in epoca romantica.

Sosia arriva davanti alla casa di Anfitrione, dove Mercurio, vestiti i panni di Sosia, si è posto a guardia per permettere a Giove di consumare la sua notte d'amore con Alcmena. Mercurio beffa l'altro, facendogli credere di essere lui il vero Sosia e impedendogli di entrare. Insulti e minacce sono elementi basilari di un comico "basso", ma la cifra plautina è inconfondibile. "Reni spezzate" traduce il termine *lumbifragium*, letteralmente "lombifragio", cioè "rovina di lombi", un riuscitissimo neologismo, formato da *lumbos* e *frangere*, che sembra ricalcare la parola *naufragium* (da *naves frangere*).

Sosia appare in piena crisi di identità, eppure, davanti al dio che gli dà del pazzo, egli ha ancora la capacità di ribattere all'insulto e ingaggiare una cavillosa difesa imperniata su particolari di cui solo lui stesso poteva essere a conoscenza (la coppa d'oro donata dal re Ptèrela ad Anfitrione, il cestello in cui essa è custodita, il sigillo sul cestello, la trangugiata di vino puro al sommo dello scontro): di fronte all'evidenza delle prove portate da Mercurio, al povero servo non resta che arrendersi.

La scena presenta elementi particolarmente comici: ad esempio, se il servo giura su Giove di non mentire riguardo alla propria identità, il giuramento dell'altro su Mercurio ha valore fortemente ironico per il pubblico, che sa che il falso Sosia altri non è che il dio travestito. Sosia dubita di se stesso: da un lato è certo di essere sveglio e sano di mente, dall'altro vede che l'interlocutore è identico a se stesso in tutto. L'elenco dei tratti che accomunano i due personaggi sottolinea la grande perplessità dello schiavo. Questi cerca di tranquillizzarsi: conosce il padrone e la casa, non deve far altro che bussare alla porta e comunicare alla donna l'imminente ritorno del marito. Ma Mercurio gli impedisce di

Non appena terminata la lettura di una prima sequenza un'allieva mi interrompe poiché non ha capito come mai Mercurio scacci via Sosia: la ragazza è una delle due rappresentanti di classe che si sono assentate negli ultimi dieci minuti, in quanto convocate dal dirigente scolastico. Anziché riprendere io la trama dell'opera, coinvolgo un'altra alunna, in tal modo ho anche l'occasione di svolgere una breve verifica formativa su ciò che si è appena detto.

Come prevedevo (in base a quanto avevo constatato l'anno scorso), le informazioni relative alle etimologie delle parole catturano l'attenzione della classe, nonostante il testo in analisi sia una traduzione italiana ed occorra quindi introdurre i termini latini che si desidera analizzare.

Punto nuovamente sulla dissonanza cognitiva allorché si tratta di descrivere le caratteristiche del vino dell'antica Roma: tutte le alunne credevano che il vino dell'epoca fosse identico al vino attuale.

Le consegne vengono eseguite senza nessuna resistenza. Il dialogo didattico è vivace, persino un po' disordinato: per la fretta di intervenire, talora le allieve non rispettano i turni di conversazione. Evidentemente la tematica incontrata le affascina molto.

avvicinarsi alla casa, minacciando di picchiarlo di nuovo. Di fronte all'inconsueta condizione di uomo privato della sua identità (persino del nome: "devo cercarmi un altro nome"), Sosia attraversa una serie di reazioni: lo stupore di incontrare una persona identica a sé, la sensazione di vedere la propria immagine riflessa in uno specchio, l'autoaffermazione dell'identità in base alla constatazione della propria presenza fisica.

Dal punto di vista linguistico, è interessante notare come sia Sosia sia Mercurio adoperino molte volte il pronome *io* (spesso accompagnato dal predicato *sono*), aggrappandosi al proprio io, affermando la propria persona su quella dell'interlocutore: proprio su questo elemento è strutturato il gioco di identità tra i due personaggi.

Sosia è infine costretto ad allontanarsi, e si abbandona perplesso a una serie di interrogazioni, sulle note di una rara tristezza. Il quadro interpretativo entro cui collocare il nesso che qui viene stabilito fra il doppio e la morte va ricercato nelle credenze dell'epoca relative all'esistenza di *simulacra*, che riproducono fedelmente le fattezze del defunto in forma di ombra, vana parvenza. Incontrare il proprio fantasma significava dunque essere morti. Ma l'associazione tra il vedere il proprio doppio e l'idea della morte ha forse una ragione antropologica, più che storica, legata cioè a innati meccanismi mentali: ad esempio, nei sogni, si vede se stessi, si ha una percezione del proprio corpo dall'esterno, solo quando si sta sognando di essere morti; oppure, nel mondo arabo, spesso si è restii a farsi fotografare poiché si crede che l'immagine di sé riprodotta possa rubare l'anima, la vita.

La morte e la perdita della propria identità si associa, in Sosia, all'idea di aver subito una trasformazione e di essersi lasciato da qualche parte, senza conservarne ricordo; essa si lega alle diffuse credenze di magiche metamorfosi, per cui Sosia si immagina dimentico del suo vero sé in un luogo imprecisato. Egli crede di aver dimenticato se stesso da qualche parte e di essere poi andato in giro per il mondo sotto altra forma: nasce in lui il dubbio che la sua vita sia solo un surrogato di ciò che, altrove, sta accadendo alla sua persona vera, perduta, schiava di un evento magico di cui il soggetto non serba memoria.

Nonostante il dramma vissuto da Sosia, le sue parole manifestano ancora una sottile ironia, una capacità di prendersi gioco di sé: il servo afferma che ha l'onore di avere un ritratto da vivo, cosa di cui non potrà

L'atmosfera si fa troppo caotica, allorché, trattando delle ragioni antropologiche dell'associazione doppio-morto, ciascuna inizia a raccontare alle altre compagne i sogni più assurdi che ha fatto: tronco bruscamente i fuorvianti dettagli onirici e richiamo l'attenzione sull'analisi del brano. La manovra riscuote una certa impopolarità, sento in sottofondo sbuffi e mugolii.

La classe dimostra una rinnovata disponibilità solo quando giungo a descrivere il funerale gentilizio; fatto prevedibile, dato l'interesse che la classe nutre verso gli aspetti di vita quotidiana dell'antica Roma.

godere da morto (in quanto l'*imago*, la maschera funeraria che riproduce le sembianze del defunto era un onore riservato ai nobili). Il vanto di un funerale gentilizio, commenta ironicamente il servo, con una controfigura che indossa la sua *imago*, è un onore che gli viene tributato da vivo, ma che nessuno gli riserverà da morto. Manifesta poi l'intenzione di recarsi al porto dal padrone: sicuramente questi lo riconoscerà. E qui esprime il segreto desiderio che anche Anfitrione non sappia più chi sia: uno schiavo che ha perduto la sua identità può accarezzare la speranza di diventare libero, egli potrà pertanto, come liberto, tagliare i capelli e indossare il berretto a punta simbolo della riconquistata libertà. La battuta risolve così in una dimensione tutta esterna e sociale quel dubbio circa la propria identità che aveva attanagliato Sosia fino alle soglie del tragico.

Questa mirabile scena, unitamente alla sua ripresa nelle numerose rielaborazioni di autori successivi, ha fatto di Sosia un nome comune: il sosia è una persona identica ad un'altra tanto da poter essere confusa con essa. Da qualche anno, oltre che una mera curiosità, quello del sosia sta cercando di emergere come possibilità di lavoro. Le persone incuriosite dalla somiglianza di questi artisti, fanno sì che il personaggio assomigliante ad un *vip* cinematografico, musicale o politico, venga chiamato per azioni di beneficenza, lavori pubblicitari, inaugurazioni di attività commerciali, manifestazioni varie. Per tale scopo esistono varie agenzie che si occupano di mettere in contatto i possibili clienti con i loro iscritti. Un caso particolare di sosia è quello legato alle vicende dell'ex dittatore iracheno Saddam Hussein il quale, per timore di attentati in occasione delle sue apparizioni pubbliche e per sviare i servizi segreti, utilizzava dei sosia (dall'analisi delle caratteristiche antropometriche sulle fotografie, si sospetta l'impiego di addirittura quattro diversi sosia nelle varie occasioni).

*A questo punto sorgerà spontaneo negli allievi il desiderio di conoscere come prosegue e si conclude la vicenda: l'intreccio sarà esposto dal docente in modalità frontale.*

Il povero servo se ne torna confuso da Anfitrione e cerca di raccontare al padrone l'incontro col proprio doppio, ma non è creduto. Nel frattempo Giove, sempre sotto le false sembianze del marito, si congeda da Alcmena, asserendo di dover assolutamente tornare in guerra e facendosi

La situazione rischia di nuovo di sfuggirmi di mano, nel momento in cui propongo, per contrasto, l'attualizzazione sul mestiere del sosia: le ragazze danno via libera a *gossip* e pettegolezzi, questa volta è la prof.ssa Roggia a redarguire le allieve.

Mentre racconto come procede l'intreccio dell'*Amphitruo*, un'allieva

promettere fedeltà. Entra in casa il vero Anfitrione: l'incontro e il colloquio fra il generale e la moglie, che non riescono a convenire sui fatti della notte appena trascorsa, sono insieme comici e drammatici. Il dio si ripresenta ad Alcmena, facendole credere di aver mentito, per mettere alla prova la sua fedeltà. Va però notato che di fronte ad Alcmena, una donna che soffre realmente la capricciosa vicenda cui è esposta, Plauto non trasforma l'opera in farsa, con il motivo della moglie che giace ignara con un uomo che crede il proprio marito: il tema dell'adulterio è appena accennato. La parodia mitologica dell'*Amphitruo* non fa degenerare l'azione in farsa e quasi sempre sottolinea il lato umano. In seguito Alcmena partorisce due gemelli, di cui uno ha aspetto e comportamenti anomali: è Ercole, generato dall'unione con il dio. Giove svela infine l'accaduto al povero Anfitrione, che si dice non disturbato di dover dividere i suoi beni con il padre degli dèi, del quale invoca la protezione.

Anche Anfitrione ha avuto, come Sosia, il privilegio di diventare per antonomasia nome comune, col significato di "padrone di casa molto ospitale", proprio in ragione di questo finale.

Come si può facilmente rilevare dalla trama, l'*Amphitruo* è una commedia basata sull'equivoco, sulla confusione creata tra i personaggi umani dalle divinità che ne hanno preso le sembianze. La somiglianza tra gli attori che dovevano rappresentare due personaggi l'uno la copia dell'altro era resa con delle parrucche e degli accessori (come si è detto, al tempo di Plauto probabilmente non venivano impiegate le maschere). L'*Amphitruo* offre un bellissimo esempio dell'attuazione del tema del doppio, che qui si manifesta come vero e proprio sdoppiamento dei due personaggi principali, padrone e servo, replicati da divinità. Il gioco della finzione e del travestimento appare nell'*Amphitruo* particolarmente accentuato, in quanto vi si aggiunge il tema della perdita della propria identità, trattato in chiave comica ma dai risvolti quanto mai inquietanti. Il dubbio sulla propria persona assale Anfitrione, e soprattutto il pavido Sosia. L'incontro assurdo e pauroso con il proprio doppio, e il conseguente dubbio di aver perso l'identità, sottratta da uno sconosciuto, che si scopre con orrore essere un altro se stesso, rappresenta un nodo drammatico, con effetti di sdoppiamento della personalità, incertezza e contraddittorietà di tutti i dati primigeni della coscienza (che la psicanalisi odierna interpreterebbe in termini di malattia psichica, scissione dell'io, proiezione degli angosciosi conflitti interiori che

osserva che in quest'opera non viene mai impiegata l'esclamazione "per Ercole!" proprio perché Ercole non era ancora nato. La considerazione mi coglie impreparata: ammetto che è vero, ma occorrerebbe vagliare tutta la commedia e non un solo passo per affermarlo con certezza.

Dopo avere concluso di narrare la trama della commedia, aggiungo alla lista di antonomasie che avevo precedentemente scritto alla lavagna anche il nome di Anfitrione: le studentesse sono stupite poiché non hanno mai sentito questo termine come nome comune.

Mentre parlo dell'equivoco su cui si basa questa commedia, una studentessa mi chiede come facessero gli spettatori a seguire una rappresentazione di questo genere ove si rischia sempre di confondere i personaggi tra di loro; puntualizzo allora che la differenza tra il dio e l'uomo era comunque ben visibile allo spettatore poiché all'attore che impersonava Mercurio spuntavano due ali dal cappello mentre Giove era munito di una catenella d'oro.

• **Commento di *Menaechmi* vv. 351-445 (Uno scambio di persona), letto (in traduzione) come compito domestico.**

La docente accogliente mi aveva preannunciato che con ogni probabilità quasi nessuna avrebbe letto il passo assegnato come compito domestico, in quanto oggi la classe doveva già affrontare un'interrogazione di Storia e una verifica scritta di un'altra disciplina. Costatare tuttavia che il compito è stato svolto, la maggior parte delle allieve conosce bene sia la

sedimentano nell'inconscio).

- **Commento di Menaechmi vv. 351-445 (Uno scambio di persona), letto (in traduzione) come compito domestico.**

*Soltanto a questo punto si procederà con la verifica dei compiti domestici assegnati, ossia la lettura del brano tratto dai Menaechmi. Saranno interpellate a campione alcune allieve, le quali dovranno riprendere l'intreccio generale della commedia e illustrare il contenuto del brano visionato.*

*Il commento si realizzerà mediante la collaborazione degli allievi, chiamati all'attiva costruzione delle conoscenze, sia attraverso il dialogo didattico, sia attraverso un breve esercizio da svolgersi a coppie:*

- Individuate sul testo tutte le espressioni relative agli interessi economici.

Una particolare forma di equivoco è costituita dallo scambio di persona; la commedia plautina in cui lo scambio di persona celebra i suoi trionfi comici è *I Menecmi*, basata sulla presenza di due fratelli gemelli perfettamente uguali, anche nel nome (il titolo deriva appunto dal nome dei due protagonisti). Nativi di Siracusa, il primo si smarrisce durante un viaggio a Taranto con il padre, che muore di dolore; così il nonno ribattezza l'altro gemello con il nome del fratello scomparso. Menecmo II, cresciuto, non si dà pace e continua a cercarlo. Quando, ormai adulto, giunge, inconsapevolmente, nella città greca dove questi abita, ha origine una lunga serie di equivoci e intrighi dagli effetti esilaranti, poiché i due gemelli vengono continuamente scambiati l'uno per l'altro. Secondo automatismi tipici della commedia, un gemello capita immancabilmente in scena al posto dell'altro e viceversa, in modo da trovarsi ad agire in un contesto di eventi e situazioni predisposte per l'altro. Menecmo I si è infatti creato una nuova vita, egli appare come un personaggio gaudente e mondano, ha un rapporto sfacciato con la moglie dalla quale non vuole sentir ragioni, mentre continua a soddisfare le richieste dell'amante Erotia, un'affascinante meretrice senza scrupoli (l'adulterio maschile era comunemente ammesso, purché non danneggiasse il patrimonio familiare e non chiamasse in causa una donna "perbene"). Menecmo II, inizialmente stupito dalle situazioni in cui si viene a trovare, riesce presto

trama generale dei *Menaechmi*, sia il contenuto del brano specifico.

Comincio col richiedere l'intreccio generale della commedia: poiché le alunne hanno fatto riferimento al loro manuale, che non riporta che un riassunto molto sintetico, integro la loro esposizione con ulteriori informazioni, che le ragazze annotano sul quaderno.

a sfruttarle e a rigirarle a proprio favore.

**Menaechmi, vv. 351-445.**

**Traduzione a cura di M. Scàndola**

Atto II, scena III

EROTIA, MENECCMO II, MESSENIONE

ER. (*verso l'interno*) La porta, lasciala così e sparisci. Non voglio che sia chiusa. E poi datti da fare, là dentro, che tutto sia a posto. (*Alle schiave*) Voi stendete i letti, bruciate i profumi. Il lusso è il miele degli innamorati. Rovina per loro, guadagno per noi. Ma dov'è quello che il cuoco dice che è davanti a casa? Eccolo, lo vedo, l'uomo che è mia risorsa e provvidenza. Ragion per cui è necessario che sia, secondo il suo merito, il preferito in casa mia. Ora vado da lui e gli parlo. Animuccia mia, ma perché resti lì fuori? La mia porta è sempre aperta per te, più che la casa tua. Sì perché la tua vera casa è questa. È tutto pronto, sai, proprio come hai voluto e comandato. Non c'è mica da aspettare. Il pranzo è servito, come lo desideravi. Quando credi, puoi accomodarti a tavola.

MEN. Ma con chi sta parlando questa donna?

ER. Con te, no?

MEN. E chi ti ha mai conosciuta? Chi ti conosce, te?

ER. Venere ha voluto che, tra tutti gli uomini, io amassi te solo. E non senza merito tuo, perché soltanto tu, con la tua munificenza, mi dai ragione di fiorire.

MEN. Che è, Messanione? È pazza o sbronza, questa donna, che si rivolge a uno sconosciuto in maniera tanto familiare?

MESS. Te l'ho detto, no? Qui fanno così. Ora cadono foglie ma prima di tre giorni, se restiamo, ti cascheranno addosso gli alberi. Sono fatte così, le puttane di Epidamno. Tutte succhiatrici di quattrini. Ma lascia che le risponda io. Ehi, donna, parlo a te.

ER. Che c'è?

MESS. Quest'uomo, dove l'hai conosciuto?

ER. Dove lui mi conosce da un pezzo. A Epidamno.

MESS. Epidamno? Se mai ci ha messo piede, prima di oggi, in questa città.

ER. Scherzi, eh? Menecmo mio, per favore, vuoi venire dentro? Starai più comodo, no?

MEN. Accidenti, anche lei mi chiama col mio nome! Sono sbalordito. Ma che faccenda è questa?

MESS. Ha nasato l'odore di pecunia che ti porti dietro.

MEN. Sì, hai fatto bene a mettermi in guardia. Tienla tu, la borsa. Così potrò sapere se costei ama più me o la pecunia.

ER. Avanti, entriamo. Sì pranza!

MEN. Un invito gentile, il tuo. Grazie, no.

ER. No? Ma allora perché mi hai appena detto di far cuocere il pranzo?

MEN.	L'ho detto io? Il pranzo?	
ER.	Sicuro. Per te e il tuo parassita.	
MEN.	Ma quale parassita, accidenti? Giuro che questa donna è suonata.	
ER.	Spazzola!	
MEN.	Spazzola, dici. Per pulir le scarpe?	
ER.	Spazzola, sì, quello che è venuto insieme a te quando mi hai regalato il mantello che avevi fregato a tua moglie.	
MEN.	Cosa? Ti ho regalato un mantello, a te, che ho fregato a mia moglie? Vaneggi? Di sicuro questa qui dorme e sogna in piedi come un cavallo.	
ER.	Ci provi gusto a prendermi in giro? A negare quello che c'è stato?	
MEN.	Dimmi bene. Che cos'è che nego che c'è stato?	
ER.	Tu oggi mi hai regalato un mantello di tua moglie.	
MEN.	Lo nego e torno a negarlo. Punto primo, io non ho moglie e non l'ho mai avuta. Secondo, da quando sono nato non ho mai messo piede in casa tua. Ho pranzato sulla nave, poi sono sbarcato, ti ho incontrata.	
ER.	Povera me, sono perduta! Ma di che nave stai parlando?	
MEN.	Una nave di legno, spesso malconcia, spesso riparata, e ribattuta a colpi di martello. Più o meno come la bottega di un pellicciaio, con i suoi pali messi in fila.	
ER.	E adesso basta, per piacere! Smettila con gli scherzi e vieni dentro.	
MEN.	Non so chi stai cercando, donna. Certo non me.	
ER.	Così io non conosco Menecmo figlio di Mosco? Non so che sei nato in Sicilia, a Siracusa? Che là regnava Agatocle, cui succedette Finzia, e poi Liparone, che morendo lasciò il trono a Gerone che tuttora lo tiene?	
MEN.	Accidenti, donna, non sbagli mica.	
MESS.	Per Giove! Che venga da laggiù, questa donna che ti conosce così bene?	
MEN.	Per Ercole! Mi pare che non posso mica dir sempre di no.	
MESS.	Non smollare! Se passi quella porta, sei perduto.	
MEN.	Taci un momento. La cosa si mette bene. Alla donna, dica quel che vuole, risponderò sempre di sì, pur di godere dell'alloggio. Bellezza, se prima ti davvo sulla voce, non era mica per niente. Avevo paura che questo tipo qui spifferasse tutto a mia moglie, mantello e pranzo eccetera. E ora, se lo desideri, entriamo.	
ER.	Non aspetti il parassita?	
MEN.	No che non l'aspetto. Di lui me ne faccio un fico, di lui. Se arriva, anzi, tu non lasciarlo entrare.	
ER.	Bene, questo mi va a fagiolo. Ma a te vorrei chiedere un favore.	
MEN.	Aspetto i tuoi comandi.	
ER.	Quel mantello, sai, che mi hai regalato, dovresti portarlo dal ricamatore. Ma sì, per farlo ritoccare, per aggiungergli qualcosina di bello.	
MEN.	Perbacco, è una buona idea. Dopo non sarà più riconoscibile e mia moglie, se t'incontra, non si accorgerà di nulla.	
ER.	Quando te ne andrai, portalo via con te.	
MEN.	Perfetto.	
ER.	E adesso entriamo.	

MEN. Ti seguo subito. Debbo dirgli una parola, a quello. Ehi, Messenione, vieni qui. (*Erotia entra in casa.*)

MESS. Che c'è?

MEN. Che bisogno c'è?

MESS. C'è bisogno, sì.

MEN. Lo so che cosa vuoi dirmi.

MESS. Tanto peggio.

MEN. Ce l'ho in pugno, l'affare! L'operazione è partita bene. Tu fa' prima che puoi e portali alla locanda, questi della ciurma, e cerca di ritornare prima che faccia notte.

MESS. Padrone mio, tu mica le conosci, le puttane di qui.

MEN. Zitto e mosca, tu. Sono io che pago, io, se faccio delle cretinate. La donna è una balorda, un'ignorante. C'è da far bottino, da quel che ho capito.

MESS. Sono fritto! Ma ci vai già, là dentro? Sei un uomo perduto. La nave dei pirati ha ramponato la nostra navicella. Ma che sciocco sono, che voglio far da balia al mio padrone. Mi ha comprato perché gli obbedissi, non perché gli comandassi. Via con me, ragazzi, che dopo io ritorno qui, come ha detto il padrone.

La situazione teatrale è una delle più comuni nelle palliate: un marito va a godersi piacevoli conviti nella casa di una bella cortigiana alla quale porta doni preziosi sottratti alla moglie. Ma qui si trovano ad agire, alternativamente, due personaggi, l'uno all'insaputa dell'altro. Erotia, vedendo Menecmo II accompagnato dallo schiavo Messenione davanti alla sua casa, lo scambia per l'amante ritornato in anticipo dal Foro e lo invita ad entrare. Dapprima basito davanti a tanta spudorata confidenza, piano piano l'uomo si arrende e decide di accettare l'allettante invito. Così come Sosia di fronte a Mercurio, anche Menecmo II di fronte a Erotia diffida della salute mentale dell'interlocutore. Erotia, dal canto suo, persiste nella sua convinzione e non dubita nemmeno per un attimo di aver sbagliato persona: l'unica incongruenza che percepisce è la mancata presenza del parassita Spazzola (in latino il nome suona *Peniculus*, termine che indicava quell'accessorio simile ad un pennello, una scopetta, con il quale si puliva la tavola. È di nuovo un caso di nome parlante: il parassita in questione era famoso per "spazzolarsi via" tutto ciò che veniva imbandito a tavola: il cibo è infatti il suo chiodo fisso).

La donna non pecca tuttavia d'ingenuità: ben chiaro è il suo calcolato cinismo, la sua spregiudicata politica economica espressa nella prima battuta ("Il lusso è il miele degli innamorati. Rovina per loro, guadagno

Alla ricostruzione dei contenuti del passo viene intercalato il commento, per agevolare il quale si richiede alla classe di svolgere un breve esercizio sul testo. Poiché il tempo a mia disposizione sta quasi volgendo al termine, accelero il commento a questo brano, che non è particolarmente ostico, prediligendo una conduzione frontale (modalità che permette di risparmiare tempo).

per noi”). Così Menecmo viene indicato con circonlocuzioni del tipo “mia risorsa e provvidenza”; la politica ingannevole della meretrice viene rilevata dal contrasto tra ciò che ella pronuncia in assenza e in presenza di Menecmo: prima del suo arrivo, parla di lui come “il preferito in casa mia”, dopo diventa l’unico: “Venere ha voluto che, tra tutti gli uomini, io amassi te solo. E non senza merito tuo, perché soltanto tu, con la tua munificenza, mi dai ragione di fiorire”. Pur non ricoprendo il tipico ruolo di servo scaltro, regista della situazione (prende infatti parte come gli altri agli equivoci scatenati dalla somiglianza dei due fratelli), Messenione subodora per primo i biechi interessi della meretrice e pone in guardia il padrone dalle “succhiatrici di denaro”, in particolare da Erotia che, a suo avviso, ha già sentito l’odore della borsa di Menecmo (la sinestesia associata alla metonimia dà origine ad una formula particolarmente espressiva, affine alla battuta pronunciata da Euclione, “egli ha fiutato il mio oro”). Anziché seguire il consiglio del servo e tenersi alla larga dall’insistente cortigiana, Menecmo II si lascia coinvolgere, ma in maniera non passiva, egli comincia anzi ad agire seguendo le stesse logiche di Erotia, mirando a null’altro che al proprio tornaconto. Menecmo II, pur stupidissimo, sta al gioco, finge di voler portare ad ornare il prezioso mantello (che Menecmo I aveva sottratto di nascosto alla moglie per farne dono all’amante), tramando invece di vendere l’oggetto e andarsene al più presto dalla città. Se non fosse che proprio mentre se ne va con il mantello s’imbatte nella moglie di Menecmo I, la quale rivendica il capo sottratto dal suo guardaroba, con l’autorità che le compete in forza della sua cospicua dote.

La comicità nasce dal sentimento di superiorità che il pubblico prova nei confronti dei personaggi: chi assiste allo spettacolo è in possesso di informazioni di cui i personaggi sulla scena sono all’oscuro e ride dei loro errori. La commedia è tutta un susseguirsi di scene di questo tipo fino alla conclusione, che consiste in una reciproca simultanea agnizione: i due gemelli, trovandosi per la prima volta faccia a faccia, chiariscono finalmente ogni equivoco. Solo al termine, infatti, i due personaggi identici (che vengono detti *simillimi*) compaiono contemporaneamente sulla scena.

*La lezione si concluderà con alcune considerazione comparative fra la figura di Sosia, quella di Menecmo II e quella di Filocomasio. La*

Non risparmio comunque una fulminea verifica dei requisiti di base linguistici, domandando cosa sia grammaticalmente *simillimi*: senza esitazioni rispondono quasi coralmemente “un superlativo”.

Nel confronto fra gli ultimi tre testi esaminati, preferisco non rinunciare all’interazione con la classe, anche se manca poco al termine della lezione. Per evitare inutili divagazioni circoscrivo e riduco le mie domande (“Chi viene coinvolto nell’equivoco? Si tratta di un equivoco volontario o involontario? Quali reazioni emotive produce l’equivoco? Esso comporta una soppressione o una sostituzione di identità? I personaggi in questione ottengono vantaggi o svantaggi?”).

modalità prescelta è quella interattiva: sarà ad es. richiesto alle allieve di confrontare le loro opinioni circa le analogie e le differenze fra la crisi d'identità dei primi due personaggi.

Infine il docente accenna alla fortuna del tema dei simillimi.

Nei *Menaechmi* gli equivoci comici scaturiscono dalla presenza di due *simillimi*, cioè di due persone identiche, che sono confuse e scambiate dagli altri personaggi, ignari dell'esistenza di una delle due: lo scambio di persona si basa quindi su un inganno involontario che coinvolge gli stessi protagonisti. Nell'*Amphitruo* invece (come anche nel *Miles gloriosus*) è esemplificata un'altra variante, quella in cui lo scambio di persona è funzionale ad un inganno volontario, per cui il tema dell'assoluta somiglianza si lega a quello della finzione di identità.

Inoltre, a differenza di Sosia, Menecmo II non viene espropriato della propria identità, le sue generalità sono di fatto minuziosamente confermate: Menecmo figlio di Mosco, nato in Sicilia, a Siracusa, ove regnava Agatocle, cui succedette Finzia e poi Liparone, che morendo lasciò il trono a Gerone che tutt'ora lo tiene. Solo che ai dati anagrafici reali vengono sovrapposte peculiarità che non appartengono a Menecmo II: il risiedere ad Epidamno, l'essere sposato, il frequentare regolarmente una prostituta. La crisi di identità vissuta dunque da questo personaggio non gioca sulla sottrazione, bensì sull'addizione.

Va ancora notato che Sosia si arrende impaurito di fronte ad una situazione che non riesce a comprendere, al contrario Menecmo II, benché neppure lui comprenda quanto sta accadendo, sceglie baldanzoso di sfruttare l'occasione a proprio vantaggio.

Confrontando i due personaggi con la Filocomasio del *Miles gloriosus*, si può constatare che mentre i due Menecmi sono vittime di equivoci involontari determinati dal caso e Sosia è vittima inconsapevole di un inganno ordito da un dio, Filocomasio è lei stessa artefice dell'inganno, non la vittima. Si tratta di tre diverse declinazioni di uno stesso tema, quello degli equivoci originati dallo sdoppiamento di una persona ritenuta unica e indivisibile, con alcune varianti: nei *Menaechmi* esistono effettivamente due persone perfettamente identiche, nell'*Amphitruo* si assiste ad un "travestimento" per simulare un'altra persona, nel *Miles gloriosus* infine non ci sono né gemelli né travestimenti, ma un'unica persona finge di essere due persone diverse.

L'attualizzazione filmica sul tema dello scambio di persona non produce l'adesione sperata: solo tre alunne hanno visto *Il dittatore* di Chaplin. Cito allora i più recenti *Fracchia, la belva umana* (con Paolo Villaggio), *Jhonny Stecchino* (con Roberto Benigni), *La maschera di ferro* (con Leonardo di Caprio), tutti riconducibili alla tipologia dei *simillimi*.

La situazione dello scambio di persona rappresenta un inesauribile patrimonio di risorse comiche, utilizzato da Plauto non solo in queste tre commedie ma anche in altre. Il tema godette poi di grandissima fortuna nel teatro di età rinascimentale e moderna; nel nostro secolo non solo il teatro ma anche il cinema ha sviluppato largamente il tema dei gemelli o del sosia (sfruttando tra l'altro gli effetti speciali consentiti dai mezzi tecnici propri di quest'arte). Si pensi al capolavoro di Charlie Chaplin, ambientato durante la Seconda Guerra Mondiale e incentrato sulla perfetta somiglianza tra un umile barbiere ebreo e il temibile dittatore Hynkel (ovvia allegoria di Hitler).

- **Assegnazione dei compiti domestici.**

*Come compito domestico le allieve saranno tenute a rileggere i brani analizzati assieme (T4, pp. 74-76; T12, pp. 91-93; T13, pp. 96-98), rivedere gli appunti, accertarsi dell'avvenuta comprensione della materia trattata in classe (ed eventualmente predisporre quesiti di chiarimento da presentare al docente nel corso della lezione successiva), memorizzarne i nodi concettuali e, possibilmente, le informazioni secondarie.*

*Sarà inoltre richiesta la lettura autonoma di due brevi spezzoni di un monologo tratto dallo Pseudolo (vv. 394-405, 562-591) presenti sul manuale (T8, pp.84-85; T9, pp. 85-86).*

*Per la lezione seguente, le studentesse dovranno portare in classe il testo della Mostellaria (la cui lettura a quel punto dovrà essere ultimata), in qualsiasi edizione.*

- **Assegnazione dei compiti domestici.**

Durante l'assegnazione dei compiti la classe non palesa lo scontento rilevato la volta precedente.

È probabile che l'attenzione elevata e la partecipazione costante, durante questo incontro, siano state dovute al fatto che nell'ora successiva la prof.ssa Roggia avrebbe interrogato di Storia: il comportamento così diligente potrebbe essere stato una sorta di *captatio benevolentiae* nei confronti della loro insegnante.

IL PROGETTO	IL PROCESSO
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Verifica formativa orale.</b></li> </ul> <p><i>La lezione prenderà avvio dalla <u>verifica formativa</u> dei contenuti della lezione precedente.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Indicazioni generali sulla <u>Mostellaria</u>.</b></li> </ul> <p><i>L'opera sarà già stata letta precedentemente dagli allievi in forma integrale e l'acquisizione del suo intreccio sondata. Inoltre in più momenti si saranno già fatti riferimenti ad essa per indurre apprendimenti reticolari e significativi. Si intende infatti promuovere l'organizzazione mentale di conoscenze non rigidamente compartimentate, bensì plastiche e interconnesse.</i></p> <p><i>La trattazione si aprirà con una <u>introduzione</u> (titolo, personaggi, scena, argomento) svolta in <u>modalità interattiva</u>, seguendo passo passo il testo che ciascuna si sarà procurato (in cui compariranno nell'ordine, appunto, il titolo dell'opera, l'elenco delle personae, la descrizione della scena, l'argumentum acrostico).</i></p> <p><i>In seguito il docente esporrà, in <u>modalità frontale</u>, alcune nozioni relative ai prologhi plautini.</i></p> <p>A quasi tutti i personaggi sono stati assegnati dei “nomi parlanti”, caratteristica molto ricorrente, come si è già visto, nel teatro plautino. Difatti proprio da un'espressione usata da Plauto, in una delle sue commedie (<i>Persa</i>, 625), è derivato il detto paronomastico usato ancora oggi <i>Nomen omen</i> “Il nome è un presagio”:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tranione (schiavo astuto ed ingannatore) va riconnesso all'etimo greco <i>tranes</i> “chiaro, preciso”, in quanto il personaggio è un buon orditore di</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>(Verifica formativa orale).</b></li> </ul> <p>Su consiglio della docente accogliente, poiché questo incontro sarà denso di contenuti, ometto la verifica formativa orale, limitandomi a domandare se sussistano dubbi o perplessità sugli argomenti trattati la volta precedente. Non si fa avanti nessuna, tranne l'unica allieva che era assente all'ultimo incontro, la quale scusandosi mi comunica di non avere avuto il tempo di leggere tutti i brani che erano stati esaminati in classe.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Indicazioni generali sulla <u>Mostellaria</u>.</b></li> </ul> <p>Senza ulteriori preamboli, chiedo di seguire questa prima parte della lezione sul testo della <i>Mostellaria</i> che ciascuna si è procurata: la classe ha incontrato difficoltà nel trovare l'opera in libreria, molte studentesse infatti hanno dovuto fotocopiarla oppure reperirla in rete. Alcune, che non hanno il testo, asseriscono di averlo comunque letto, grazie al prestito di una compagna.</p> <p>Mi accorgo che l'attenzione della classe è inferiore rispetto alla volta precedente, in particolare non c'è modo di arrestare le chiacchiere di due allieve in prima fila. La partecipazione va insistentemente spronata; l'argomento d'esordio (i nomi parlanti) è comunque di loro interesse, mi chiedono di scrivere alla lavagna le etimologie greche. Esaudisco la richiesta, pur assicurando che non si esige assolutamente che ricordino le radici greche.</p>

trame.

- Grumione (altro schiavo, ma di campagna) va ricollegato al latino *grumus* “zolla di terra”.
- Filolachete (giovane, figlio perdigiorno di Teopropide) è, dal greco, “colui che segue la sorte”, si lascia infatti trascinare dagli eventi e dagli amici in allegre gozzoviglie.
- Filemazio (meretrice, amante di Filolachete) è uno pseudonimo di dolcezza, significherebbe, in base all’etimo greco, “bacetto”.
- Scafa (ancella di Filemazio) deriva dal greco *skaphe* “battello”, va dunque inteso come “nave-scuola”, in quanto la vecchia, che fu anch’ella cortigiana, mette a disposizione dell’ingenua fanciulla la propria navigata esperienza.
- Callidamate (migliore amico di Filolachete), dal greco, è il “domatore di bellezze”.
- Teopropide (vecchio padrone di casa) è un nome ironico, che unisce il suffisso patronimico alla base greca *theopropos* “indovino”, quindi vale per “figlio di un indovino”, in contrapposizione alla lentezza con cui il vecchio comprende l’inganno orditogli.
- Misargiride (vecchio usuraio) è un nome beffardamente assegnato per contrasto, esso significa infatti, dal greco, “odiato di denaro”.
- Fanisco (schiavo di Callidamate) è vezzeggiativo di *phanos* “fiaccola”, in quanto Fanisco è uno dei *servi pedisequi*, destinati a scortare per strada il padrone.
- Pinacio (schiavo di Callidamate) deriva dal greco *pinax* “tavoletta”.

La scena è ad Atene. In tutte le commedie di questo periodo, appartenenti alla palliata, la scenografia tende a essere prevedibile, alquanto monotona. Il pubblico è abituato a trovarsi di fronte una situazione fissa: due o tre case, viste frontalmente, con due vie d’accesso, per convenzione scenica indirizzate al foro e al porto; al centro sorge un altare. La *Mostellaria* non fa per nulla eccezione a questo sfondo abituale: l’azione si svolge davanti alle case di Teopropide e Simone, case che sono in qualche misura promosse a protagoniste della commedia. Le due case non sono solo oggetto dell’intrigo di Tranione, ma arrivano persino ad animarsi: quella di Tranione ha uno spettro, è una casa *horror*.

Il testo vero e proprio della commedia è preceduto da un *Argomentum* acrostico (lette verticalmente le iniziali di ogni verso forniscono il titolo dell’opera) che compendia il contenuto della commedia. Nessuno di tali

Per vivacizzare la trattazione riporto anche gli equivalenti italiani dei “nomi parlanti” latini ideati da Ettore Paratore (Trappola, Zolla, Schifaquattrini...).

Parlando dell’ambientazione della *Mostellaria*, colgo l’occasione per verificare un prerequisito e domando: “se i fatti rappresentati in questa commedia si svolgono ad Atene, come la si può definire?”. Devo constatare che la terminologia specifica non è ancora stata acquisita: i tecnicismi *palliata*, *togata*, *cothurnata* e *praetexta* vengono rievocati a fatica, dopo parecchie esitazioni, e comunque associati in modo improprio al genere teatrale e all’ambientazione. Invito così le discenti a riprendere in mano lo schema elaborato nel corso del primo incontro e a commentarlo assieme.

L’*Argomentum* mi fornisce l’occasione di verificare un altro prerequisito: “che cos’è un acrostico?”. Questa volta il *feedback* è positivo, alcune allieve tuttavia confessano di non essersi accorte, durante la lettura

acrostici è tuttavia di mano dell'autore, essi vanno probabilmente attribuiti ad un grammatico del I secolo a.C.

Solitamente le commedie plautine presentano un prologo in cui viene narrato l'antefatto dell'azione, anticipando alcuni momenti significativi della trama. Questa parte può essere recitata da una divinità o da un personaggio della commedia, a cui è assegnata una sorta di onniscienza, o dal capocomico; talvolta compare invece una figura allegorica o anche un Prologo personificato, anonimo e onnisciente. La sua funzione è quella di rendere lo spettatore più consapevole della vicenda che sarà messa in scena, per permettergli di seguire con maggiore interesse l'azione. Il pubblico viene così ad avere un punto di osservazione privilegiato rispetto ai personaggi stessi, che gli consente di partecipare maggiormente al godimento estetico della rappresentazione artistica. Sono in genere prologhi spiritosi, che stabiliscono una sorta di complicità tra l'uditorio e l'autore, istituendo con la platea un rapporto amichevole e simpatico, per questo in linea di massima si tengono su un registro confidenziale. Alcuni esempi: "Cancellate dalla vostra mente tristi pensieri e debiti, scacciate la paura dei vostri creditori" (*Casina*, vv. 23-24), "È meglio distendere i lombi e rilassarsi. Va in scena una lunga commedia di Plauto" (*Pseudolus*, vv. 1-2).

In genere il prologo si trova all'inizio dell'opera, ma in alcuni casi compare posposto rispetto all'inizio; talvolta manca ed è sostituito da scene espositive che svolgono la stessa funzione informativa: è il caso della *Mostellaria*. Non sempre infatti Plauto sceglie la strada dell'amabile chiacchierata, dell'affabulazione pronta a cogliere ogni pretesto per agganciare il pubblico: talvolta si serve anche del dialogo, dando il segnale d'inizio con una scena spettacolare. Come si possono fornire agli spettatori informazioni indirette, e quindi non tediose, sulla rappresentazione che sta per avere corso? L'espedito della rissa tra servi, con insulti e botte, cattura subito il pubblico e dallo scontro viene fuori naturalmente il tema della vicenda che sta per dipanarsi.

- **Lettura (in traduzione) e commento di *Mostellaria* vv. 1-41 (II contrasto tra il servo di campagna e il servo di città)**

*L'insegnante interpreterà il ruolo di Tranione, mentre la voce di Grumione sarà affidata ad un'allieva.*

domestica, della presenza dell'acrostico e sono divertite dalla scoperta.

Le mie considerazioni sui prologhi plautini suscitano curiosità, la classe sembra stupirsi della presenza di un personaggio che narri gli antefatti dell'azione: per dimostrare che non si tratta di un qualcosa così tanto bizzarro, accenno alla presenza anche in molti film di un prologo (di solito una voce narrante fuori campo).

- **Lettura (in traduzione) e commento di *Mostellaria* vv. 1-41 (II contrasto tra il servo di campagna e il servo di città)**

Poiché oggi continua a persistere una certa agitazione nella classe, per coinvolgere maggiormente le discenti decido di assegnare tutte la parti a

*Il commento si svolgerà in modalità interattiva.*

**Mostellaria, vv. 1-41**

**Traduzione a cura di V. Faggi**

Atto I, scena I

GRUMIONE, TRANIONE

- GR. Ti decidi ad uscire, razza di furfante, invece di star lì tra le padelle a sfoggiar battute di spirito contro di me? Vieni fuori, rovinapadroni! Per Polluce! Di certo, se campo te la farò pagare, là in campagna. Esci, ti dico, via da quella cucina puzzolente. Ecché ti nascondi?
- TR. Maledetto, cos'hai da gridare, qui davanti? Ti credi di essere tra i porci? Via da questa casa, ritorna in campagna, va' a farti crocifiggere. Tirati via da questa porta. To'. (Lo percuote.) È questo che volevi?
- GR. Sono morto! Perché mi bastoni?
- TR. Perché esisti.
- GR. Pazienza, lascia che ritorni il vecchio, lascia che ritorni sano e salvo quello che tu stai spolpando perché ora non c'è.
- TR. Non è vero, non è neanche verosimile quel che vai dicendo, razza di balordo. Come si fa a spolpare uno che non c'è?
- GR. Buffone di città, zimbello del popolo, tu mi rinfacci che sto in campagna? Va là, Tranione., tra poco ci sarai tu in campagna, e messo alla mola. Perdio, Tranione, presto ci sarai tu a far crescere la razza dei portatori di catena. Intanto, fin che ti va bene, sbevazza, sperpera, deprava [...] il figlio del padrone, che è un bravo ragazzo. Forza a bere giorno e notte, a spassartela alla greca. Comprate ragazze, liberatele; ingrassate parassiti, spendete e spandete a tutta forza! È questo che ti ha raccomandato il vecchio sul punto di partire? È in questo modo che si aspetta di veder curare i suoi interessi? Ritieni che sia questo il dovere di un buon servo? Di andar rovinando i beni e il figlio del padrone? Perché io, sì, io lo considero rovinato, dato che si dà a questa vita. Tra tutti i giovani dell'Attica, prima, era ritenuto il migliore, il più parsimonioso, il più modesto, ma ora è il primo in ben diverso campo. E questo grazie a te e alla tua scuola.
- TR. Accidenti! Perché t'impicci in quel che faccio e che sono? Non ce li hai più in campagna i buoi da custodire? Sì, mi piace sbevazzare, amare, andare a puttane. Lo faccio e rischio la mia pelle, non la tua.
- GR. Senti che faccia tosta!
- TR. Giove e gli dèi ti mandino in rovina! Puah, hai l'alito che puzza di aglio. Tu, letamaio, rustico, caprone, porcile, cane ed impasto di fango e di sterco.

Possiamo immaginare due tipi di scena: Grumione arriva da fuori,

loro: si tratta infatti di un passo che hanno già letto e del quale conoscono ormai bene il contesto, pertanto non dovrebbero avere difficoltà a rendere le battute in maniera sufficientemente espressiva. Incarico pertanto l'allieva ciarliera della prima fila e un'altra alunna che vedo distratta. L'espedito si rivela indovinato: le due lettrici instaurano subito una spiritosa complicità (complice ovviamente la natura del passo) che cattura l'attenzione di tutto il resto della classe.

L'attenzione della classe si è come risvegliata, grazie alla divertente lettura delle compagne. Per avviare il commento sfruttando il

bussa rabbiosamente alla porta e invita ad uscire chi è dentro (è lo schema collaudato della *pulsatio ostii*); oppure Grumione, uscendo dalla casa, si sofferma sulla soglia e continua il suo discorso con un interlocutore invisibile (è l'ipotesi più probabile, visto che egli ha già odorato la puzza della cucina e Tranione ha già lanciato battute di spirito contro di lui).

Il servo di campagna apostrofa Tranione con una serie di imperativi, va notato che i complementi di moto da luogo sono disposti in *climax*: dapprincípio l'interlocutore è invitato a uscire dalla stanza in cui si trova, la cucina, poi più genericamente dalla casa, infine dall'aria stantia e maleodorante dell'interno. È del tutto prevedibile che il personaggio che si trova all'esterno chiami fuori quello che si trova all'interno, poiché non esistono scene di interni nel teatro romano. Il luogo dove Tranione si trova viene connotato in modo negativo: la cucina, secondo Grumione, è un ambiente corrotto e maleodorante, ma l'insistenza sulla cucina è anche funzionale a introdurre lo spirito di profittatore, mangione e gaudente di Tranione. Il tono autoritario del servo di campagna non si associa tuttavia al turpiloquio, anche l'allocuzione "rovinapadroni" non va intesa come un'ingiuria gratuita, si tratta semplicemente della dichiarazione del proprio parere. Lo stile con cui il buon servo si rivolge a quello cattivo è solenne e sostenuto: Grumione è un umile rozzo contadino, schiavo per giunta, eppure si esprime come il più raffinato dei retori.

Egli è, realisticamente, molto legato all'idea che l'altro prima o poi sarà punito, come merita, dal padrone. In quale maniera? Le allusioni rivelano molto del contesto storico e della dura vita degli schiavi, sottoposti anche a punizioni fisiche (il lavoro in campagna era spesso riservato come castigo ai servi reprobati). Tranione, per nulla intimorito dalle nefaste profezie di punizione, ribatte invece con un colloquio svelto e aggressivo, infarcito di violente imprecazioni. Anche in questo caso i complementi di moto da luogo sono disposti a *climax*, ma se la progressione precedente era quella del grandangolo (cucina → casa), adesso è quella del teleobiettivo (casa → porta). La difesa del servo di città si risolve sostanzialmente in un attacco, rinfacciando all'altro la campagna in cui quegli vive e lavora. Poi Tranione passa subito alle vie di fatto, prendendo a bastonate l'interlocutore.

Grumione torna spesso alla contrapposizione città-campagna: la campagna, di cui Tranione si fa beffe, è in realtà il suo prossimo futuro, in quanto uno schiavo colpevole come lui non può che finire in punizione in

coinvolgimento creatosi, invito le due lettrici ad alzarsi e disporsi nello spazio antistante ai banchi per recitare le prime battute, con una parafrasi personale, senza leggere il testo (considerando la porta dell'aula come la porta della casa e il corridoio della scuola come l'interno della casa di Teopropide). Domando poi alle altre alunne se ritengono corretti i movimenti delle due compagne: dopo una breve consultazione le due allieve-atrici hanno socchiuso la porta ed una è uscita, l'allieva-Grumione ha chiamato l'allieva-Tranione e questa è entrata in aula, cioè è uscita dalla casa di Teopropide. Tutte si complimentano e ritengono lo *sketch* riuscitissimo. Le induco allora alla riflessione: "Come fa Grumione ad affermare che la cucina è maleodorante se non vi è stato?" Mi rispondono che potrebbe trattarsi di una connotazione abituale di quella cucina. È vero ma rilancio: "Come fa Tranione a sfoggiare battute di spirito contro l'altro se si trova dentro e Grumione è appena arrivato da fuori?". Alla fine dichiaro comunque che anche l'ipotesi delle due allieve-atrici è accettabile. La mia intenzione è semplicemente quella di stimolare la curiosità analitica e l'indagine critica delle discenti al fine di superare la consuetudine di una lettura ingenua ed immediata.

Congedo le due ragazze prestatasi all'improvvisazione della scena e continuo il dialogo didattico sugli altri punti, le induco ad esempio a constatare che tutte le scene si svolgono all'esterno.

Chiedo poi un parere su come si esprimono i due personaggi: "chi dei due è stato più volgare? Chi mostra uno stile più ricercato? Qual è l'etica sottesa alle battute di ciascuno dei due?". La partecipazione della classe è lodevole.

La competenza retorica delle studentesse continua a rivelarsi soddisfacente: l'individuazione delle due *climax* non pone nessun problema di comprensione.

campagna, incatenato al mulino. Il tema della punizione fisica è fondamentale nella commedia ogni volta che si allude alla condizione servile e trova riscontro nel modo effettivo in cui venivano trattati gli schiavi: il mulino (azionato a braccia), cui allude minacciosamente Grumione, era il lavoro più faticoso di tutti, tipico destino degli schiavi da punire. Secondo una leggenda biografica, basata proprio su passi come questo, anche Plauto avrebbe sperimentato questa condizione bestiale. Gli antichi biografi, infatti, narrano che, ridotto in miseria a causa di un cattivo investimento nella mercatura del denaro guadagnato come attore, l'autore fu costretto a girare la macina di un mulino. La notizia appare in realtà un'invenzione biografica basata sull'assimilazione tra Plauto e i servi bricconi delle sue commedie che spesso vengono minacciati di questa destinazione. Egli non fu uno schiavo o un liberto, ma un cittadino libero. Questa tecnica, in base alla quale si ricavano notizie biografiche su un autore dalle informazioni contenute nelle sue opere, viene detta autoschediasma e in passato fu impiegata, ad esempio, per ricostruire le vite dei poeti provenzali.

Grumione, in quanto uomo dei campi, è un tradizionalista e un moralista; un personaggio del genere, che critica il lusso e i liberi costumi in nome della frugalità tradizionale, è immaginabile anche nella cultura di Atene, città ove permane una forte contrapposizione fra campagna e modernità urbana. Ma è divertente che Grumione caratterizzi la vita scioperata come vita "alla greca": il pubblico sa che la commedia è ambientata in Grecia, ad Atene, e nello stesso tempo viene richiamato, almeno per un attimo, alla realtà della Roma contemporanea, alle polemiche sui danni morali portati dal benessere e dalla raffinata società greca. Molti romani vedevano i greci come fannulloni perdigiorno: quando infatti la società romana si apre a nuovi piaceri e consumi, legati ai contatti con il mondo greco e all'ampliamento del dominio sul Mediterraneo, si verifica una reazione di austerità tradizionalista, una controtendenza che denuncia l'influsso greco come degenerazione dei costumi. È infatti ricorrente in Plauto l'effetto di spaesamento dovuto a inserzioni di elementi romani nelle palliate, come i riferimenti a personaggi, istituzioni, tradizioni romane, oppure al pensiero romano (con tanto di disapprovazione della condotta immorale attribuita ai Greci). La commedia ha sede altrove, in Grecia (e greci sono i nomi dei personaggi, dei luoghi, le allusioni storiche), pertanto le occasionali e vivaci puntate anacronistiche verso la realtà romana risultano spiazzanti e creano una

Il particolare della leggenda biografica di un Plauto costretto a girare la macina in un mulino solleva un certo interesse; tuttavia, per evitare che le allieve alimentino l'errata convinzione che davvero l'autore avesse svolto questa attività, introduco una precisazione linguistica mediante un esempio attualizzante: pare che l'espressione "girare la macina" fosse impiegata, nel mondo latino, anche metaforicamente per dire "essere ridotto in miseria" e pertanto non va presa alla lettera (così come l'espressione idiomatica italiana "tirare la carretta" vale figuratamente per "svolgere lavori umili e faticosi", "tirare avanti stentatamente"). È la prof.ssa Roggia a domandare come viene definito questo procedimento, scorretto ai fini della ricostruzione storica, che consiste nel ricavare informazioni biografiche dalle notizie contenute nelle opere di un autore, un procedimento di cui si è parlato anche a proposito dei poeti provenzali del XIII secolo. Nessuna alunna però ricorda il termine "autoschediasma".

Devo essere io a far notare l'effetto di spaesamento provocato dalle espressioni "forza [...] a spassartela alla greca" e "va' a farti crocifiggere"; un indizio, questo, che il concetto di straniamento non è ancora pienamente posseduto.

rottura dell'illusione scenica. Un caso analogo che produce lo stesso effetto di straniamento è il “vai farti crocifiggere” pronunciato da Tranione: la crocifissione era una pratica abituale presso i Romani per attuare la pena capitale, ma del tutto estranea al mondo greco.

L'offensiva di Grumione è tutta impostata dal punto di vista morale: il buon servo si rivolge a quello cattivo. Egli mostra una preferenza per le interrogative retoriche cariche d'indignazione; anche la descrizione del giovane Filolachete si vale di un giro di parole pesante e contorto, certamente espressivo dell'enfasi morale di Grumione. Il padroncino viene presentato come un ragazzo virtuoso, dalle ottime qualità, ma corrotto e manipolato da Tranione: Filolachete ha infatti pagato un cospicuo riscatto per la cortigiana Filemazio, aprendo un buco nell'economia familiare. Dal passo si apprende anche che nella società romana il capofamiglia ha un rapporto di tipo proprietario non solo verso il patrimonio e gli schiavi, ma anche verso i membri della famiglia a lui sottoposti.

Tranione, dopo aver ascoltato in silenzio la lunga invettiva, prende la parola, non per difendersi, ammette anzi dichiaratamente di identificarsi nel ritratto fornito da Grumione, ma anzi compiacendosi della propria sovversiva irriverenza. La battuta prosegue mutuando un'immagine dall'ambito economico: quello di Tranione è un affare a rischio e il capitale messo in gioco è l'incolumità dalle botte che lo aspettano. Lo scarto tra l'eloquio fine e ponderato del servo di campagna e quello sfrontato e impertinente del servo di città è netto, tanto che Grumione commenta “Senti che faccia tosta”. Rinunciando ad una difesa argomentata della propria condotta, Tranione sfodera l'arma dell'aggressione verbale, infilando una serie d'insulti volti a ribadire la rusticità dell'altro. La gara d'ingiurie è una classica situazione comica, lo scambio d'offese (meglio se accompagnato anche dalle botte) è infatti un ingrediente molto amato dal pubblico, nonché uno dei pezzi forti di Plauto, il quale ha un talento particolare nell'escogitare originali vituperi, sempre diversi a seconda della situazione e del personaggio.

La dominante del cattivo odore, che inizia con le note culinarie, lega tutta la sequenza e va in crescendo dall'aglio (tipico cibo contadino) fino agli escrementi: per il cittadino la campagna si può riassumere nel letamaio.

Se e come il servo furbo, Tranione, riuscirà a sottrarsi al castigo è uno

La descrizione dei ruoli morali rivestiti dai due personaggi non incontra invece difficoltà: le allieve partecipano con pertinenza alla costruzione collettiva della conoscenza.

Incontro maggiori resistenze a presentare Plauto come un autore “non schierato”: la classe si divide tra chi ritiene che egli sostenga le ragioni di

temi centrali della commedia. Pur riuscitissimo, invece, nel breve spazio di una scena che gli è concesso, Grumione rappresenta nell'economia della *fabula* solo un espediente molto divertente per presentare al pubblico gli antefatti della situazione: il suo ruolo si esaurisce con questo prologo atipico ed il servo di campagna non ricomparirà più. Se il personaggio che si fa portavoce della morale del *mos maiorum* lascia così presto la scena, si è indotti a pensare che l'autore non sia un difensore della tradizione; sarebbe tuttavia un errore considerarlo un assertore delle nuove esigenze di quei Romani che aspiravano ad uscire, grazie anche all'accresciuto benessere economico, dagli angusti limiti del *mos maiorum*, per adottare uno stile di vita come quello greco, più libero, aperto e spregiudicato. Si possono infatti trovare nei testi plautini innumerevoli spunti a sostegno ora dell'una ora dell'altra tesi, dunque l'atteggiamento del poeta non è per nulla univoco. Plauto infatti non ha da comunicare un messaggio morale o politico, egli non intende ammaestrare il suo pubblico, non pretende di dimostrargli qualcosa: vuole semplicemente rallegrarlo, divertirlo e a questo scopo si fa di volta in volta portavoce di posizioni, opinioni, giudizi diversi e persino contrastanti. Vi è nel suo teatro una compresenza di molteplici voci, lasciate al loro libero esplicarsi e non armonizzate dalla prospettiva unificante dell'autore.

• **Letture (in traduzione) e commento di *Mostellaria* vv. 440-531 (Tranione all'opera: "Attenti al fantasma!")**

*Si passerà quindi ad esaminare la scena principale della commedia: la prima geniale trovata di Tranione dalla quale scaturiranno a cascata tutti i successivi inganni.*

*L'insegnante leggerà espressivamente la parte di Tranione, mentre le battute di Teopropide verranno affidate ad un'allieva. Il commento, tenuto in modalità interattiva, sarà intercalato alla lettura, avendo cura di non frantumare la sequenza in segmenti troppo brevi.*

*La classe sarà inoltre coinvolta in un veloce esercizio a coppie:*

- Rintracciate sul testo tutte le occorrenze dei termini "casa", "porta", "battenti".
- Individuate tutti i verbi coniugati al modo imperativo. Da chi vengono pronunciati?

Grumione, chi quelle di Tranione, ma nessuna ammette che Plauto possa guardare ai suoi personaggi da una prospettiva *super partes*.

• **Letture (in traduzione) e commento di *Mostellaria* vv. 440-531 (Tranione all'opera: "Attenti al fantasma!")**

Visti i risultati positivi ottenuti dalla lettura precedente, anche in questo caso scelgo di far leggere due allieve, una delle quali designata strategicamente per evitare che continui a disturbare chiacchierando con la compagna della prima fila (quella che ha letto prima).

In realtà questa volta le due studentesse-lettrici danno vita ad un dialogo meno vivace e meno espressivo.

***Mostellaria*, vv. 440-531**

Atto II, scena III

TRANIONE, TEOPROPIDE

- TE. Dopo tre anni ritorno a casa dall'Egitto. Credo che sarò atteso dai miei familiari.
- TR. Per Polluce, nessuno arriverebbe più gradito di colui che annunciasse che sei morto.
- TE. Ma che è? La porta, in pieno giorno, è chiusa. Ora mi metto a bussare. (*Esegue*) Eh, chi c'è in casa? Non aprite la porta?
- TR. (*facendosi avanti*) Che uomo è mai questo che ha osato accostarsi alla nostra casa?
- TE. Ma questo è Tranione, il mio schiavo.
- TR. O Teopropide., o padrone, salute a te. Sono felice che tu sia arrivato sano e salvo. Sei stato sempre bene?
- TE. Sin qui, sì, come vedi.
- TR. Magnifico.
- TE. E voi? Siete diventati matti?
- TR. E perché?
- TE. Perché sì. Perché vi aggirate qui fuori e in casa non c'è nessuno che stia a far la guardia e a rispondere. Li ho quasi scassati, i due battenti, bussando coi piedi.
- TR. Oh! Tu, questa casa, l'hai forse toccata?
- TE. L'ho toccata sì, ti dico, ed ho bussato.
- TR. Oh!
- TE. Che c'è?
- TR. Perdio, hai fatto male.
- TE. Che storia è questa?
- TR. Che guaio hai combinato, che disastro: roba da non dire!
- TE. Ma cosa mai?
- TR. Scappa, ti prego! Via da questa casa, fuggi, vieni vicino a me. Tu l'hai toccata, la porta?
- TE. E come potevo bussare senza toccarla?
- TR. Ahimé, tu hai ucciso!
- TE. Quale mortale ho ucciso?
- TR. Tutti i tuoi.
- TE. Per questo presagio, che tutti gli dèi, tutte le dee ti facciano...
- TR. Temo forte che tu, e tutti questi, non riuscirete mai a purificarvi.
- TE. E perché mai? O quale novità mi sbatti in faccia?
- TR. (*indicando i servi di Teopropide*) Ehi, ehi, comandagli, a quei due, che si scostino di là.
- TE. Voi, allontanatevi di là.
- TR. Non toccatela, la casa. Toccate invece la terra, anche voi.

TE. Accidenti, perché non ti degni di spiegarti?

TR. Il fatto è che da sette mesi nessuno mette piede in questa casa, da quando noi l'abbiamo abbandonata.

TE. E perché? Spiegati.

TR. Qui bisogna guardarsi intorno. Non ci sarà qualcuno che ascolta le nostre parole?

TE. Tutto è tranquillo.

TR. Guarda ancora.

TE. No, non c'è un'anima. E adesso parla.

TR. C'è stato un delitto capitale.

TE. Cosa? Non ci capisco nulla.

TR. Un delitto, ti dico, commesso tempo addietro, vecchio e antico.

TE. Antico?

TR. Sì, però noi lo abbiamo scoperto solo adesso.

TE. Per favore! Che delitto? E chi l'ha compiuto?

TR. Ospite uccise ospite, con le sue mani. Ho idea che il colpevole sia quello che ti ha venduto la casa.

TE. L'ha ucciso?

TR. E ha sottratto il suo tesoro. E qui, proprio in questa casa, ha sotterrato l'ospite.

TE. E per quali motivi voi sospettate tutto questo?

TR. Ti dirò, e tu ascolta. Una volta tuo figlio aveva cenato fuori e, quando rientrò, andammo tutti a dormire, e ci assopimmo. Io, per caso, mi ero scordato di spegnere la lucerna. E d'improvviso lui lancia un altissimo grido.

TE. Chi? Forse mio figlio?

TR. Zitto, tu, ascolta e basta. Quel morto - dice - è venuto a visitarlo in sogno.

TE. Dunque fu in un sogno?

TR. Sì, ma tu ascolta e basta. Quel morto - dice - gli parlò in questo modo...

TE. Nel sogno?

TR. Strano, eh, che non abbia parlato ad uno sveglio, lui che era stato ucciso già da sessant'anni! A volte tu mi sembri proprio sciocco [...]

TE. Sto zitto.

TR. Ma ecco che cosa [...] gli disse: "Io sono Diaponzio, l'ospite d'oltremare. Qui abito io. Questa è la casa che mi fu data. Sulle rive dell'Acheronte, l'Orco non ha voluto accogliermi perché prematura fu la mia morte. La mia fiducia fu tradita, l'ospite qui mi uccise, di nascosto mi sotterrò, in questa casa, senza funebri onori. Per il mio tesoro, quell'infame! Ora tu vattene da qui, maledetta è questa casa, abitarvi è cosa empia". Non mi basterebbe un anno per raccontarvi quali prodigi avvengono lì dentro...

TE. Ssst!

TR. Per Ercole, ti prego, cosa sta succedendo?

TE. La porta ha cigolato.

TR. Ha bussato lui!

TE. Mi s'è gelato il sangue nelle vene. Vivo, mi chiamano i morti nell'Acheronte.

TR. Sono fottuto! Quelli là mi rovinano la favola. Ho una paura che mai!, che il

vecchio mi colga in flagrante.

TE. Che cosa stai dicendo tra di te?

TR. Via dalla porta, ti supplico, scappa!

TE. Scappare dove? E scappa anche tu.

TR. Non ho paura, io. C'è pace tra me e i morti.

*Voce da dentro* Ehi, Tranione!

TR. Non mi chiamare, tu, se capisci qualcosa. Non ho fatto nulla, io, ho mica bussato alla porta [...] Ti prego [...] vattene

(TE) [...] cos'è che ti agita, Tranione? Con chi stai parlando in disparte?

TR. Ma allora eri tu che mi chiamavi? Chi gli dèi mi proteggano, credevo che fosse quel morto che mi chiedesse perché hai bussato alla porta. Ma tu stai ancora lì? Non fai quel che ti dico?

TE. Che debbo fare?

TR. Non voltarti indietro, scappa e nasconditi la testa.

TE. Perché non scappi tu?

TR. Io ho fatto la pace con i morti.

TE. Lo so. Ma allora perché avevi tanta paura poco fa?

TR. Non badare a me, ti dico. A me stesso ci penso io. Tu, già che hai cominciato, scappa alla maniera di chi scappa e prega Ercole.

TE. Ercole, ti prego! (*Esce correndo*)

TR. Lo prego anch'io, vecchio: che oggi ti dia il malaugurio. O dèi immortali, invoco il vostro favore perché io, oggi, ho combinato una bella canagliata.

In una scena preparata con cura e carica di tensione, i due veri protagonisti dell'intrigo, Tranione e Teopropide sono finalmente faccia a faccia. Il vecchio compare sulla scena dalla via di sinistra, quella che secondo le convenzioni sceniche si dirigeva verso il porto (mentre quella di destra conduceva al foro, al centro della città). Già solo la sua apparizione è motivo di caustici commenti da parte di Tranione, il quale, rivela cinicamente in un a parte, avrebbe preferito che il padrone non fosse mai più tornato dal viaggio oltremare (cosa non inconsueta, considerando che all'epoca la navigazione non era molto sicura). Subito la casa attira l'attenzione del vecchio: la porta è chiusa, nessuno risponde né gli si fa incontro a riceverlo.

Teopropide si accorge della presenza del suo schiavo, questi, che dappprincipio aveva finto di non riconoscerlo e di insospettirsi per la sua presenza intorno alla casa, lo accoglie tanto calorosamente quanto poc'anzi gli aveva arrogamente augurato la morte. Immediatamente il padrone chiede spiegazioni. Egli avrà tentato di entrare e, trovando la porta chiusa, avrà bussato più vigorosamente, prendendo addirittura a

La classe è attiva e collaborante anche nel commento a questo brano, salvo qualche elemento che talora inclina alla distrazione: è probabile che oramai le alunne abbiano una tale confidenza con me da non badare più a mantenere un comportamento diligente come nei primi due incontri. I rimproveri valgono a placare solo provvisoriamente i brusii di sottofondo. Si può altresì ipotizzare che il passo stenti a catturare completamente l'attenzione della classe in quanto si tratta di un brano già noto.

calci la porta, per farsi udire. Per Tranione, servo sfrontato e gaudente nel prologo, è venuto il momento di prendere eroicamente in pugno la situazione; l'intrigo è già chiaro nella sua mente ed egli impugna la bacchetta per dirigere l'orchestra. Da questo momento in poi il padrone sarà prigioniero della sua sceneggiatura, vittima di un inganno irresistibile, condotto con un ritmo mozzafiato.

Il servo fa mostra di sconcerto e solerte preoccupazione reiterando a breve distanza la stessa domanda; palesa quindi le orribili conseguenze dello sconsiderato gesto di Teopropide, in un angoscioso crescendo di gravità. Teopropide è esterrefatto, come mostra la serie di incalzanti interrogative rivolte all'interlocutore. Il servo interrompe tempestivamente la maledizione che sta pronunciando il vecchio, la cui continuazione normale sarebbe "che tutti gli dèi e le dee ti facciano morire!", rilanciando l'anatema contro l'interlocutore. Si capisce solo adesso che Teopropide non era da solo, lo accompagnavano fin dall'inizio alcuni servi coi bagagli, per la precisione due, come si evince dalla battuta seguente: "Ehi, ehi, comandagli, a quei due, che si scostino di là".

Lo schiavo mantiene solo una parvenza di rispettosità, chiedendo garbatamente a Teopropide di dare lui ordine ai suoi servi di allontanarsi dalla casa e toccare la terra; ma se non dà ordini ad altri servi, suoi pari, si permette per contro di darne direttamente al suo padrone, con una serie di perentorie ingiunzioni di allontanarsi dalla casa e di scappare. Toccare la terra era una forma di scongiuro, un gesto di alto contenuto simbolico che esprime la volontà di placare le divinità sotterranee, i Mani.

Poiché Teopropide continua a richiedere delucidazioni, finalmente ha inizio il racconto, sapientemente ritardato dallo schiavo, prima col rituale scaramantico e poi con una diffidente circospezione nei confronti di eventuali passanti (anche qui l'impertinenza del servo che comanda a bacchetta il padrone non viene meno), allo scopo di esacerbare l'ansiosa impazienza del vecchio che in tal modo è ora pronto a bersi frettolosamente qualsiasi fandonia. Strumento di persuasione è il dosaggio attento degli ingredienti della truffa, il lento progredire del racconto che costringe il vecchio a porre continue domande. I ruoli sono esattamente capovolti rispetto all'ordinario: non lo schiavo subordinato al padrone, ma il padrone che pende dalle labbra dello schiavo, mendicando informazioni.

Il precedente proprietario della casa si sarebbe macchiato di un triplice

Per ridestare la curiosità conoscitiva delle discenti punto sulla contestualizzazione storica, affretto cioè le banali riflessioni sul dipanarsi della vicenda e mi soffermo sui rituali e sulle superstizioni dell'epoca, aspetti che come prevedevo non mancano di stimolare proficuamente l'attenzione: il gesto di toccare la terra o di coprirsi il capo, la sacralità tradita del rapporto ospitale, il ritorno del fantasma di un insepolto, l'invocazione ad Ercole.

delitto: furto, omicidio e occultamento di cadavere. Le ripetizioni del termine “ospite” che compaiono nella rievocazione del terribile crimine, colgono il nucleo di empietà che dà orrore al fatto: il rapporto ospitale era sacro nell’antichità e si basava su di un vincolo reciproco, garantito davanti agli dèi dalla buona fede delle due parti.

Tranione, da vero esperto di sotterfugi, sa bene che più una storia fantastica è ricca di particolari inutili, più risulta verosimile. Ecco allora che Filolachete quella sera aveva cenato fuori, per caso lo schiavo aveva dimenticato la lucerna accesa: cosa c’entra tutto ciò? È solo una congerie digressiva. Sempre più basito, Teopropide continua incredulo a chiedere conferme di quel che si sente raccontare; sfrontatamente il servo gli nega il diritto di parola fino a tacciarlo pubblicamente di stupidità. Il vecchio incassa e si zittisce.

La minacciosa evocazione del fantasma punitivo che incombe sulla casa rappresenta il culmine dell’inganno. Riportando il discorso in prima persona della vittima, Tranione si trasforma per un attimo in una sorta di *medium*. Si viene ora a conoscenza del nome dell’ospite assassinato, Diaponzio, un nome (“parlante”) evidentemente inventato su due piedi dal servo, considerando che è semplicemente la traduzione greca dell’aggettivo (l’espressione d’oltremare traduce il latino *transmarinus*) con cui il fantasma si è appena qualificato. Va notato che il discorso di un morto in prima persona faceva pensare il pubblico romano alle epigrafi sepolcrali, ove spesso il defunto esponeva (appunto in prima persona e in versi) la propria vicenda.

Come tutti i servi plautini, o quasi, Tranione è doppiamente ingegnoso: le sue invenzioni sono efficaci sul piano dell’intreccio e irretiscono la vittima secondo un fine preciso, ma sono anche altamente spettacolari per il pubblico. La storia dell’omicidio e dello spettro vendicativo è perfettamente idonea a convincere Teopropide a tenersi alla larga dalla casa ed è anche, presa in sé, un pezzo di bravura letteraria. L’idea di una vittima che torna come spirito era familiare al pubblico, non solo per la sua presenza nella cultura popolare, ma anche perché aveva trovato spettacolari rappresentazioni nella tragedia. Le insistenze sull’odiosità del delitto, commesso contro un ospite, a tradimento, e per bassi motivi di interesse, fanno circolare un’atmosfera nera, insolita in una commedia e tipicamente tragica. L’accumulo di elementi superstiziosi crea un alone solenne e pauroso intorno alla vicenda narrata da Tranione: essendo

Le allieve si sentono poi chiamate in causa in prima persona quando tento un aggancio della materia esaminata con la loro esperienza di vita, chiedo infatti quali stratagemmi adottino per far credere le loro bugie, ammesso che ne raccontino. Il momento risulta particolarmente vivace, come sempre quando si accostano le esperienze personali delle discenti: tutte vorrebbero riportare un caso concreto, ma, sentite alcune voci, occorre procedere. Quel che conta è la generale condivisione circa l’efficacia della tecnica raggiratoria di Tranione.

Dal momento che l’allieva-Tranione legge il discorso del fantasma con un tono piatto ed inespressivo, la indirizzo verso una lettura maggiormente recitata, esemplificando una possibile modalità di lettura. È infatti probabile che il personaggio modifichi proprio in questo punto il proprio parlato, per meglio calarsi nella parte, usando una voce d’oltretomba.

morto prima del suo tempo, cioè non di morte naturale, la vittima non può essere accolto nell'oltretomba (gli inferi sono citati con due termini carichi di minaccia e associati a immagini fosche, l'Acheronte e l'Orco). Ma oltre che vittima di un crimine empio e inesperto, Diaponzio è altresì privo di regolare sepoltura: in pratica è diventato il tipico demone domestico di una casa maledetta. E la casa assurge appunto a protagonista della scena; tutto ruota attorno all'edificio, basti considerare le occorrenze del termine "casa", senza contare le varie focalizzazioni su una singola parte della casa, la porta.

L'abilità raggiratoria di Tranione è dimostrata sia da come il servo ha preparato l'ambiente per raccontare la sua storia (domanda allarmato ai neoarrivati se abbiano toccato la porta, li fa inginocchiare per terra a scopo deprecatorio, invita Teopropide a guardarsi intorno per vedere se qualcuno stia spiando), sia dal modo in cui fronteggia gli imprevisti. I cigolii provenienti dalla casa "disabitata" rischiano di smentire quanto ha appena narrato, ma lo schiavo trasforma sapientemente il contrattempo in un argomento a suo favore: si tratta di un rumore prodotto dallo spirito. La bravura di Tranione consiste proprio nel saper sfruttare a proprio vantaggio tutti gli incidenti che potrebbero svelare il gioco, facendo crollare la sua fragile costruzione. Con un vero colpo di genio illusionistico, egli utilizza un nuovo elemento di disturbo al suo piano come puntello per rafforzarlo: dall'interno una voce (che è logico attribuire al padroncino o all'amico alticcio) chiama il nome di Tranione; è un brutto colpo, ma questi ne approfitta e riesce da un lato a infierire sulle ingenuità paure di Teopropide, inscenando un dialogo con il defunto (ove si dichiara innocente della grave colpa che invece il padrone ha commesso, cioè bussare alla porta), dall'altro riesce a redarguire e tenere a bada i complici.

Oltre alla potenza evocativa delle parole, Tranione si serve anche di gesti rituali: il coprirsi il capo, che egli consiglia al vecchio, è un gesto che esprime sgomento e ricerca di protezione contro le forze maligne. Teopropide è così preso nella finzione che accetta senza discutere la teoria di Tranione e proprio per questo motivo trova un po' strano il momento di paura che il servo ha avuto, motivato, come gli spettatori sanno, da ben altre preoccupazioni. Nel frattempo il servo continua risoluto il ritornello di imperativi. Le ripetute invocazioni ad Ercole ben si collocano nel contesto di timorosa superstizione: non a caso Ercole è il

La richiesta di svolgere gli esercizi previsti incontra le resistenze di un'allieva, la quale sussurra: "sembrano gli esercizi che facevo alle elementari". Colta dall'imbarazzo, sul momento non so risponderle; quando si tratta però di trarre le conclusioni dall'esercizio svolto, faccio notare come una lettura veloce ed ingenua non sia sufficiente per cogliere appieno la ricchezza semantica di un testo letterario. Non è così scontato infatti che si intuisca fin da subito che il centro tematico del brano (la casa stregata) ne sia anche l'ossessivo fulcro linguistico, realizzando retoricamente quella che i latini chiamavano *repetitio crebra sententiae*, "ripetizione frequente di un pensiero". Allo stesso modo, da una analitica ricognizione circa i modi verbali impiegati, si può inferire molto a proposito della relazione di potere tra i personaggi dialoganti. Rendere le allieve in grado di compiere da sole queste scoperte, è senz'altro più utile, ai fini della memorizzazione delle informazioni, che non esporre frontalmente i medesimi contenuti. La mia argomentazione convince le alunne, le quali non obiettano oltre.

dio da invocare negli scongiuri, come eroe salvatore che esorcizza i mali e protegge l'umanità dai mostri (nel corso delle sue dodici fatiche aveva infatti liberato la terra dai mostri).

Per tutta la scena Teopropide è stato prigioniero della sceneggiatura orchestrata da Tranione, solo ora l'ammirazione dello spettatore per l'abilità con cui il campione di improvvisazione e fantasia ha condotto l'inganno è temperata da un certo turbamento: l'ultima battuta palesa infatti la sincera preoccupazione dello schiavo. Per quanto a lungo l'acrobata riuscirà a tenersi in equilibrio sopra il filo?

• **Lettura (in traduzione) e commento di Mostellaria vv. 775-782  
(Il trionfo dell'artista)**

*Verrà ancora preso in esame un breve passo, sempre tratto dalla Mostellaria (vv. 775-782), finalizzato ad approfondire un topos del teatro plautino, la figura dello schiavo. Il brano sarà preceduto da una breve introduzione del docente.*

*Poiché si tratta di un monologo, la lettura sarà eseguita solo dall'insegnante.*

Tranione è un vero equilibrista, gioca sempre sul filo del disastro ed esce da un pericolo per cacciarsi in un altro peggiore. Di fronte alle richieste dell'usuraio Misargiride che, in presenza di Teopropide, chiede che venga estinto il debito contratto da Filolachete, il servo ha una trovata geniale, che compensa fra loro i due buchi aperti nella sua trama (la casa non è più abitabile; un creditore chiede di essere risarcito): con il denaro preso a prestito il padroncino ha acquistato la casa del vicino, il vecchio Simone. Quando anche Simone cade nelle trame dello schiavo, convinto di mostrare la propria abitazione a un Teopropide desideroso di copiarne lo splendido stile architettonico, la situazione appare momentaneamente stabile. I progressi ottenuti, o meglio, gli efficaci rattoppi portati alla finzione pericolante giustificano l'autocompiacimento del servo astuto, che in un breve "a parte" esprime tutta la sua gioia.

**Mostellaria, vv. 775-782**

Atto III, scena II

TRANIONE

• **Lettura (in traduzione) e commento di Mostellaria vv. 775-782  
(Il trionfo dell'artista)**

Per le ragioni sopra esposte, affido nuovamente la lettura di questo brevissimo segmento ad una allieva.

*(tra sé, mentre si avvia verso Teopropide)*

Alessandro Magno e Agatocle? Dicono che compirono grandi imprese, quei due. E io, che sono il terzo, e che da solo compio gesta immortali? Questo qui (*guarda verso Simone*) porta il basto, e anche l'altro vecchio ci ha il suo. Mica male questo nuovo mestiere che ho intrapreso. I mulattieri mettono il basto ai muli, io agli uomini. È gente da carichi pesanti, porta tutto quello che gli metti addosso. E ora, non so se debbo parlargli, a questo. Gli andrò incontro. (*Forte*) Ehi, Teopropide!

È il canto di vittoria (provvisoria) del servo ingannatore che elogia le sue grandi imprese. Per la propria autoesaltazione Tranione sceglie due modelli di coraggiosissimi generali (Alessandro Magno e Agatocle); non di rado in Plauto il servo orditore di trappole si compiace della propria superiorità confrontandosi con eroi e grandi personaggi. Agatocle (360-289 a. C.), tiranno di Siracusa, arrivò molto vicino a sottomettere l'intera Magna Grecia e acquistò particolare fama per aver attaccato Cartagine direttamente in Africa; egli poteva dunque essere citato, a Roma, a fianco di Alessandro, in quanto precursore della strategia romana all'epoca del trionfo di Annibale a Zama e delle celebrazioni in onore di Publio Cornelio Scipione l'Africano. Si assapora nuovamente un senso di "spaesamento", poiché erano i Romani, non i Greci, a intravedere un modello eroico in Agatocle.

Dopo aver presentato se stesso come un grande comandante, Tranione si abbassa a mulattiere: lo schiavo infatti può servirsi dei due vecchi (Teopropide e Simone) come di "uomini da soma" anziché usare muli da soma; naturalmente lo scherzo ruota sulla stolidità dei due vecchi addomesticati dal "mulattiere di uomini". Tranione valuta con occhio clinico la capacità di carico dei due, così come un mulattiere deve conoscere le possibilità dei diversi animali.

La grandezza del servo plautino sta proprio nella sua sincera gioia di inventare, di trasfigurare la realtà. Generalmente non è un premio concreto quello che lo aspetta, Tranione non ha in gioco interessi materiali (se non la propria incolumità fisica); il suo premio consiste nell'azione stessa, nel modo raffinato in cui in scena è lecito giocare con le illusioni e le aspettative della gente. Egli è l'unico fra i personaggi sulla ribalta ad avere una visione lucida e panoramica degli avvenimenti e dell'intrigo. Creatore di inganni e risolutore di situazioni, al servo astuto viene concesso uno spazio del tutto eccezionale nel teatro plautino. Il

Il commento viene condotto solo parzialmente in modalità dialogata, chiedo infatti alla classe di individuare i due termini di paragone esibiti da Tranione, ma spetta poi a me precisare chi fosse Agatocle. Per brevità continuo ad esporre in modalità frontale anche alcune considerazioni sui servi plautini, che servono ad introdurre alla lettura successiva. In questa fase le studentesse seguono comunque abbastanza diligentemente la spiegazione, prendendone nota sul quaderno degli appunti.

*servus callidus* è il personaggio che Plauto sente più congeniale e a cui affida più volentieri tutte le risorse della sua esuberante comicità. Vero eroe su cui si concentrano l'attenzione e la simpatia del pubblico, il servo plautino non è solo scaltro e abilissimo orditore d'inganni, è anche spavaldo, sfrontato, sicuro di sé fino all'insolenza, sempre pronto a scherzare su tutto e a prendersi gioco degli altri (che si tratti di un suo pari come lo schiavo Grumione, oppure del padrone), inventando pirotecniche battute, spiritosaggini, giochi di parole. Orgoglioso della superiorità che gli deriva dal saper escogitare sempre nuovi rimedi ad ogni sorta di difficoltà, si abbandona poi ad iperboliche autoglorificazioni.

- **Commento di *Pseudolus* vv. 394-405, 562-593, letti in traduzione come compito domestico (Il servo-poeta-generale).**

*Per analogia tematica saranno sottoposti all'attenzione della classe alcuni passi tratti dallo Pseudolus (vv. 394-405, 562-591). Il docente premetterà, questa volta a grandi linee (per evitare di sobbarcare le allieve di informazioni superflue), l'intreccio dell'opera. Poiché si tratta di confrontare fra loro testi che propongono il medesimo motivo tematico, sarà agevole condurre alcune fasi del commento in modalità dialogata; per altre si opererà invece per la più classica lezione frontale: saranno infatti introdotti concetti complessi come quello di metateatro. Si eviterà, come è stato fin qui d'abitudine, di creare "sequenze a rampa ripida", dunque nessun excursus sul metateatro moderno.*

Ad una delle sue commedie l'autore attribuisce addirittura per titolo il nome dello schiavo che ne gestisce l'intreccio: Psuedolo (nome parlante di matrice greca, "piccolo bugiardo"). Furbissimo e sfrontato, Pseudolo aiuta il giovane padrone, che ama una cortigiana promessa da un lenone a un soldato dietro versamento di una caparra. Egli imbrogliava infatti sia il lenone, sia il messo del soldato venuto per prendere la ragazza, sia il padre del giovane innamorato; il lenone finisce beffato, mentre il servo fa baldoria con il padroncino e si riconcilia con il vecchio. Al personaggio di Pseudolo sono affidati numerosi monologhi che permettono di meglio comprendere la figura del servo.



- **Commento di *Pseudolus* vv. 394-405, 562-593, letti in traduzione come compito domestico (Il servo-poeta-generale).**

All'annuncio che si tratta dell'ultimo passo che si leggerà di Plauto, qualche studentessa, affezionatasi all'autore, manifesta disapprovazione, altre invece si rallegrano della notizia. Chiedo spiegazione di quest'ultima reazione e mi viene confidata una certa preoccupazione di non riuscire a ricordare un numero così elevato di intrecci al momento della verifica finale. Cerco allora di rasserenare le inquietudini, ammettendo che è del tutto normale e prevedibile la confusione palesata dalle allieve: la seconda parte di questo incontro sarà proprio riservata all'analisi delle strutture degli intrecci plautini.

Pseudolus, vv. 394-405, 562-591.

**Traduzione a cura di M. Scàndola**

Atto I, scena IV

PSEUDOLO

Adesso ch'egli se n'è andato, sei qua solo, Pseudolo. Ebbene, cos'intendi fare, dopo aver generosamente elargito promesse al tuo padroncino? Su che cosa si fondano quelle promesse? Non hai niente di pronto: neppure l'ombra di un piano sicuro, né un tantino di denaro... - Né ho un'idea di quel che devo fare! - Non sai da che punto cominciare a ordire la tua tela, né sai con certezza dove finirai di tesserla... - Sì, ma come il poeta, prese le sue tavolette, cerca ciò che non esiste in nessuna parte del mondo, e tuttavia lo trova, riuscendo a rendere verosimile quel ch'è menzogna, così farò io: diverrò poeta, e le venti mine, che attualmente non esistono in nessuna parte del mondo finirò col trovarle.

Atto I, scena V

PSEUDOLO

Ho il sospetto che ora voi sospettiate che io prometto simili imprese per divertirvi fino a portare a termine questa commedia, e che non sia capace di fare quel che v'avevo promesso. Non mi ritratterò. Per altro, che io sappia, quanto al modo in cui possa riuscirvi, non so ancor nulla di preciso; so soltanto che la cosa mi riuscirà. Chi si presenta sulla scena deve portare, in modo nuovo, qualche nuova trovata. Se non ne è capace, lasci il posto a chi ne è capace. Ho voglia di ritirarmi qualche istante in casa, il tempo di chiamare a raccolta nella mia testa le schiere dei miei intrighi. Ma uscirò subito, non vi farò aspettare. Nel frattempo il nostro flautista vi intratterà...

Atto II, scena I

PSEUDOLO

Per Giove! Come mi riesce bene e felicemente tutto quel che faccio! Nella mia testa è riposto un progetto che non lascia luogo a dubbi o a timori. Perché ogni cosa acquista il suo valore a seconda del modo in cui la fai, a seconda dell'importanza che tu le attribuischi. Quanto a me, ho preparato prima nella mia testa le mie schiere, ho disposto su due, su tre file, i miei inganni e le mie perfidie, in modo che, ovunque m'abbia a scontrare col nemico - lo dirò fidando nel valore dei miei antenati, nella mia intraprendenza e nella mia fraudolenta malizia - io possa facilmente vincerlo, io possa facilmente spogliare i miei avversari grazie alle mie perfidie. Ora questo comune nemico, mio e di tutti voi, Ballione, io lo sbalestrerò per bene; prestate attenzione, soltanto. Voglio investire questa fortezza (*indica la casa di Ballione*), perché oggi sia presa, e condurrò qua le mie legioni; se la espugno - e io renderò facile questa impresa ai miei concittadini - senza por tempo in mezzo condurrò subito il mio esercito contro quest'altra vecchia fortezza (*indica la casa di Simone*). Poi mi caricherò, mi rimpinzerò di bottino, e insieme a me i miei cooperatori, perché sappiano che io sono nato per gettare il terrore e lo scompiglio nei miei avversari. Da tale razza io sono nato: bisogna ch'io compia grandi imprese, che lascino di me una fama chiara e duratura...

Pseudolo è rimasto solo sulla scena e parla con se stesso, domandandosi smarrito cosa mai escogitare per mantenere le baldanzose promesse fatte al giovane padroncino. Quella della *meditatio* è una trovata che risolve in modo brillante il problema di trasporre visivamente ciò che per sua natura è meno teatrale, l'atto del meditare. Pseudolo afferma di non avere nulla in mente, di non sapere da dove cominciare a tessere la tela né dove concluderla: il gioco scopre le sue carte, entra il tema della solitudine dell'inventore, solo con il suo problema e con il rischio. Da notare che nel momento iniziale di sconforto egli si rivolge a se stesso in seconda persona, come se quello che non riesce a risolvere la situazione fosse un altro, scisso, esternato.

Ma il dubbio e l'incertezza presto si dissolvono in uno slancio di fiducia: come il poeta crea dal nulla un mondo che esiste solo nella sua fantasia e rende verosimile ciò che è menzogna, così lo schiavo saprà trovare il denaro necessario per riscattare la cortigiana. Il servo che escogita beffe per superare gli ostacoli e trionfare sugli antagonisti si sovrappone al poeta che inventa la trama della commedia, trama che consiste appunto negli espedienti messi in opera dal servo (Plauto è consapevole del carattere fittizio e giocoso dell'azione teatrale e condivide la gioia di Pseudolo nel plasmare a proprio piacimento il mondo illusorio che vive sul palcoscenico). Su che cosa il servo basa tanta sicumera? Non si tratta soltanto di un'intrusione dell'io epico del drammaturgo: quella formulata da Pseudolo, è la legge fondamentale della drammaturgia plautina, il segreto del suo ritmo scenico e verbale che non dà requie allo spettatore.

Va osservato che il nome *Pseudolus* deriva dal verbo greco *pseúdomai*, che significa "ingannare, fingere", ma che allude altresì all'invenzione poetica, all'invenzione letteraria come creazione di realtà inesistenti. Lo schiavo Pseudolo è dunque l'ingannatore, il bugiardo, ma è anche il poeta in quanto dichiaratamente inventore della trama dell'opera.

Plauto ha amato il personaggio del servo, nel quale si esprime il bisogno di libertà poetica, l'amore per la parola e il gusto per la schermaglia verbale, lo ha amato fino al punto di identificarlo con se stesso, forse perché era il personaggio in cui, più che in ogni altro, Plauto si immedesimava. Nel passo successivo si nota infatti come Pseudolo si sia talmente assimilato al poeta da rivolgersi agli spettatori direttamente

Poiché i passi in analisi sono già stati letti come compito domestico, do spazio ad una verifica formativa orale volta a ricostruirne i contenuti e sollecito le discenti a individuare analogie e differenze tra l'autoesaltazione di Tranione e quella di Pseudolo. Riporto quindi alla lavagna, in maniera ordinata, le conclusioni esposte in modo farraginoso dalla classe:

#### DIFFERENZE

- Tranione è impulsivo nella sua genialità truffaldina  
Pseudolo necessita di momenti meditativi
- Tranione manifesta il timore che il suo inganno venga scoperto  
Pseudolo ha paura di non riuscire ad escogitare un valido inganno
- Tranione si paragona ad un mulattiere  
Pseudolo si paragona ad un poeta
- Tranione pensa tra sé  
Pseudolo si rivolge al pubblico

#### ANALOGIE

- Entrambi intessono le proprie lodi
- Entrambi si paragonano a dei condottieri militari
- Entrambi sono i registi dell'azione

Benché prevedessi una trattazione frontale, l'interazione con la classe non viene meno, le discenti infatti intervengono sovente: dapprima domandano se anche Pseudolo sia un nome parlante, poi rilevano la presenza di un inaspettato intermezzo musicale, infine mi chiedono se sul manuale vi sia una scheda di approfondimento sul metateatro. Quest'ultima richiesta rivela che l'argomento risulta di difficile comprensione; dal momento che il manuale non prevede la trattazione dell'argomento, vi indugio maggiormente rispetto a quanto programmato. Ad esempio ripeto lentamente la definizione di metateatro affinché tutte riescano a riscriverla e sprono le alunne a rinvenire altri termini italiani costruiti col medesimo prefisso ed esse menzionano "metafisica, metafora, metamorfosi". Chiedo poi se abbiano per caso individuato questo procedimento in altre opere e una di loro cita i "I sei personaggi in cerca d'autore" di Pirandello e l'"Amleto" di Shakespeare: non era mia intenzione fare riferimento a questi testi ma, poiché essi sono stati

come autore, per raccontare l'intreccio che ha preparato. La posizione del servo astuto, che regge le fila dell'intreccio, ne fa un equivalente del poeta drammatico: come se il teatro plautino trovasse in questa figura uno spazio di rispecchiamento, un modo per giocare con se stesso, ciò che propriamente è chiamato "metateatro".

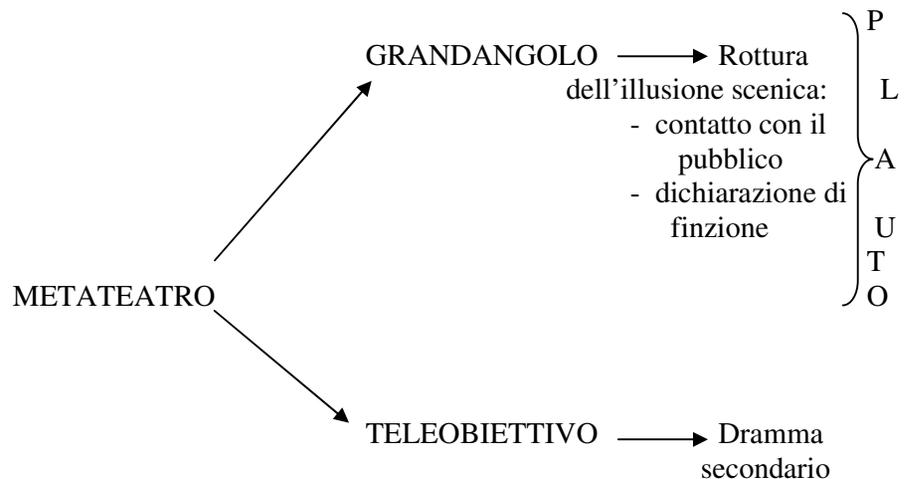
Si ha metateatro (dal greco *metà* "oltre, dopo, al di là") quando nel teatro si parla del teatro e l'io drammaturgico entra scopertamente sulla scena dei personaggi da essi distinguendosi, come nel momento culminante della *meditatio* del *servus-poeta* (*alter ego* dell'autore). Esistono due forme di metateatralità: una con effetto di teleobiettivo, consistente nella rappresentazione, all'interno di un'opera drammatica, di una rappresentazione teatrale secondaria; l'altra con effetto di grandangolo, consistente nella rottura dell'illusione scenica per la quale lo spettatore era indotto ad immedesimarsi nell'azione drammatica e, dimenticando il mondo reale, aveva l'impressione di entrare in un mondo "altro", autonomo (ciò che capita nel cosiddetto "dramma assoluto"). La rottura dell'illusione scenica, con il conseguente sfondamento di quella quarta parete immaginaria che separa la ribalta dagli spettatori, è provocata sia dal contatto diretto con il pubblico (lo schiavo si rivolge al pubblico attraverso ripetute apostrofi), sia dalla dichiarazione di finzione (lo schiavo mette gli spettatori a parte dei meccanismi stessi della creazione artistica). Plauto non presenta il suo teatro come imitazione immediata e verosimile della realtà, ma ne mette apertamente in luce il carattere fittizio (in questo senso è un procedimento metateatrale anche l'effetto di straniamento spesso creato dai personaggi greci che ragionano secondo canoni "romani"). Egli ama svelare esplicitamente l'aspetto ludico dell'evento teatrale, come per richiamare gli spettatori alla consapevolezza di star partecipando insieme all'autore, gioiosamente complici, ad un gioco che li diverte entrambi.

Il passo documenta uno dei pochissimi casi di presenza di un intermezzo esclusivamente musicale in una commedia latina: l'interruzione, abilmente motivata da Plauto con la necessità di Pseudolo di raccogliersi a meditare sul da farsi, ha la funzione di permettere all'attore che interpretava la parte del servo di riprendere fiato. Egli infatti era in scena dall'inizio della commedia e ricomparirà subito dopo l'intervallo musicale per pronunciare un altro monologo.

Dopo la pausa colmata dal flautista, lo schiavo irrompe di nuovo sulla

nominati da un'allieva, per non tenere all'oscuro il resto della classe, lascio che la medesima allieva ne narri molto sinteticamente la trama.

Procedo quindi alla costruzione di una mappa concettuale alla lavagna, che faciliti la sistematizzazione mentale delle nozioni esposte.



Dopo la costruzione di questo schema le allieve dichiarano di avere compreso meglio i concetti che prima risultavano farraginosi.

scena: ha trovato. Quale sia l'idea non viene comunicato, in compenso, in un nuovo monologo (un *canticum* in metri lirici) egli sfoggia vanitosamente una lussureggiante serie di immagini belliche. Pseudolo si presenta come un comandante impegnato in un'azione guerresca; dichiara di aver predisposto le schiere, in modo da trionfare facilmente sui nemici, da conquistare sia la fortezza del lenone (Ballione), sia quella del *senex*. Il servo pensa all'impresa che sta per compiere, si mostra compiaciuto e orgoglioso della propria astuzia e abilità, è sicuro di riuscire a beffare tutti. Assume qui pieno risalto un modulo ricorrente della commedia plautina, quello della caratterizzazione militare dell'impresa del servo. L'impiego di similitudini e metafore e di tipo militare è infatti frequente in Plauto: il servo presenta spesso la sua lotta contro l'antagonista come una battaglia o una guerra in cui egli fa la parte del generale vittorioso (si pensi all'equiparazione avanzata da Tranione fra se stesso e Alessandro Magno e Agatocle) che sconfigge brillantemente il nemico e celebra il proprio trionfo.

La copiosità di riferimenti a situazioni militari non stupisce in testi scritti in un periodo storico in cui Roma passa vittoriosamente da una guerra all'altra; Plauto vive e opera in un periodo colmo di fatti burrascosi e travolgenti per Roma: fra il 264 e il 241 a.C. si combatte la prima guerra punica, che si conclude con la vittoria romana presso le isole Egadi; dopo aver strappato a Cartagine la Sardegna e la Corsica, nel 218 a.C. Roma dichiara guerra alla città africana; la seconda guerra punica è dapprima favorevole agli stranieri guidati da Annibale, che porta la guerra in Italia, per terminare poi con la vittoria romana nel 202 a.C.; nel frattempo Roma ha riaffermato la sua supremazia in Gallia e nella Penisola iberica; seguono le prime importanti affermazioni di Roma nella Grecia e nell'Oriente ellenistico, con le guerre contro Filippo V di Macedonia, contro l'Etolia e contro la Siria. Queste vicende, se non hanno nel complesso dell'opera plautina un'eco diretta e manifesta, spiegano la frequente caratterizzazione dello schiavo come generale vittorioso. La precisa conoscenza degli usi militari dimostrata dall'autore potrebbe inoltre palesare una sua mobilitazione, non si sa in che rango arruolato, per far fronte all'offensiva dei temutissimi Galli nel 226, allorché gli Umbri fornirono migliaia di uomini all'apparato bellico allestito da Roma.

Lo *Pseudolus*, così come, la *Mostellaria*, la *Cistellaria* e il *Miles*

Durante la contestualizzazione storica, nella quale percorro velocemente gli eventi bellici in cui viene coinvolta Roma, le alunne mi interrompono frequentemente poiché non riescono ad annotare con precisione tutte le date e i fatti enumerati; le tranquillizzo allora comunicando che non è il caso che ricordino tutti i fatti di cui parlo e neppure che li annotino negli appunti, quel che conta è che capiscano le cause della predilezione dell'autore per questo campo semantico negli impieghi metaforici e della precisa conoscenza che Plauto mostra degli usi militari.

*gloriosus*, viene di solito annoverato tra le commedie del *servus callidus*. Un oggetto del desiderio (una donna, di condizione servile, e il denaro necessario per riscattarla), conteso fra un giovane, tanto innamorato quanto squattrinato, e un antagonista spregiudicato e danaroso; un avido mezzano, pronto a vendere a quest'ultimo la povera fanciulla; uno schiavo astuto e intraprendente che pone la sua consumata arte dell'inganno al servizio del padroncino e che con l'aiuto della Fortuna raggiunge infine lo scopo, consentendo lo scioglimento della vicenda e il lieto fine: sono questi gli ingredienti fondamentali della commedia del *servus callidus*, uno dei canovacci più geniali all'estro comico di Plauto. L'aspetto significativo è che lo schiavo compie l'azione primaria, l'inganno o il raggiro con cui si raggiunge lo scopo prefissato nella commedia; paradossalmente però egli non ottiene il beneficio principale dell'azione, che spetta invece al suo giovane padrone. In ciò si può cogliere un riflesso della condizione sociale subordinata del servo, che non può avere interessi o finalità sue proprie. Queste figure di servi scaltri e spregiudicati sono accomunati dalla *calliditas*, l'intelligenza pratica che consiste innanzitutto nell'astuzia e nella capacità di affrontare l'imprevisto, piegando uomini ed eventi ai propri scopi. Altra loro peculiarità è il piacere di gettarsi a capofitto in imprese impossibili, mettendo alla prova le proprie capacità in situazioni apparentemente senza uscita.

- **Considerazioni linguistiche e stilistiche.**

*Dopo aver dedicato ampio spazio all'analisi diretta dei testi, si concederà spazio ad una sorta di reductio ad unum: saranno infatti ripresi gli aspetti linguistici e tematici già incontrati per approfondirli, concettualizzarli e strutturarli logicamente. Si tratta dunque di ricomporre criticamente tutti gli elementi in una sintesi riaggregativa coesa e coerente.*

*Ovviamente non si faranno che rapidi accenni alla lingua impiegata dall'autore, dal momento che non stati presi in esame brani in latino.*

*Tali riflessioni sulla lingua e sull'inconfondibile stile plautino, sul comico della parola e sulle variazioni diastratiche e diafasiche, si svolgeranno in modalità prevalentemente frontale (si ritiene che la materia sia troppo complicata per esser lasciata all'investigazione da parte dei discenti).*

Le riflessioni che conduco, in seguito, sulla figura dello schiavo astuto innescano uno spontaneo dibattito nella classe: un'allieva constata che non solo il servo non ottiene mai nulla per sé, ma agisce anche a rischio della propria pelle, considerate le punizioni cui poteva andare incontro, si tratta dunque di una figura positiva, un personaggio di grande generosità. Un'altra ribatte che non è poi una figura così positiva, in quanto raggiunge i suoi scopi attraverso imbrogli e menzogne e le vittime dei suoi inganni non sono solo i "cattivi" (es. Pìrgopolinice) ma anche i "buoni" (es. Teopropide). Emerge inoltre un'altra osservazione: il personaggio più scaltro di tutti, lo schiavo, è quello meno favorito economicamente e socialmente; in proposito, la conclusione epifonematica di un'alunna è: "Il mondo è dei furbi, mica dei ricchi!".

- **Considerazioni linguistiche e stilistiche.**

*Alcune considerazioni avranno carattere interdisciplinare, saranno cioè valide anche per la lingua italiana, rappresentando pertanto un'istanza di attualizzazione.*

Plauto è un vero mago della lingua latina. Egli usa come “base” il *sermo familiaris* di Roma, cioè la lingua della conversazione quotidiana. Caratteristica precipua della lingua d'uso è dunque la centralità del dialogo, con lo sforzo costante di mantenere desta l'attenzione dell'interlocutore, chiamandolo spesso in causa, coinvolgendolo in prima persona nel discorso. In virtù di questa sua natura dialogica, la lingua d'uso mette in atto una serie articolata di quelle che potrebbero definirsi “strategie della comunicazione”: frequenti sono, ad esempio, gli stilemi affettivi, quei tratti di stile volti a catturare l'interesse emotivo dell'interlocutore; ripetizioni, ridondanze, interiezioni, diminutivi affettivi, imprecazioni sono poi tutti modi per far entrare chi ascolta in quanto sta dicendo chi parla e conferire incisività al messaggio che si intende veicolare all'interlocutore. Allo stesso scopo si può ricondurre un'altra caratteristica peculiare della lingua d'uso, la sua economicità: se da un lato abbondano ripetizioni e ridondanze affettive, intese a sottolineare quanto viene detto e a imprimerlo nella mente dell'interlocutore, dall'altro lato le strutture sintattiche e il lessico appaiono semplificati al massimo, quasi scarnificati, per esigenze di rapidità comunicativa. Il soggetto è spesso sottointeso, così come le voci verbali di *sum*; la paratassi prevale sull'ipotassi (le proposizioni vengono giustapposte, cioè si affiancano l'una all'altra senza sottostare a nessuna gerarchia, ad alcun rapporto di subordinazione e sovraordinazione); termini di significato generico (*res, facio*) vengono impiegati in luogo di altri più specifici ed appropriati.

La frequenza delle esclamazioni proprie ed improprie, degli avverbi di tempo e di luogo, dei colloquialismi, delle espressioni idiomatiche ci restituiscono l'atmosfera della lingua quotidianamente parlata a Roma. Nulla vi è di popolare o di dialettale nella sua lingua sciolta ed espressiva, fatto abbastanza singolare questo, se si considera che l'autore non dovrebbe aver avuto il latino come lingua materna, bensì l'umbro.

Tuttavia, pur attingendo al linguaggio parlato, Plauto non mira alla verosimiglianza realistica, alla riproduzione, stilizzata e fedele, dei modi colloquiali correnti, ma crea uno stile straordinariamente “artefatto” (in

Noto con stupore che quella che ritenevo sarebbe stata una trattazione poco stimolante per le discenti, si rivela al contrario particolarmente apprezzata. Nonostante l'esposizione avvenga in modalità frontale, le allieve forniscono un costante *feedback* positivo in cui colgo un sincero entusiasmo. A volte esclamano ad alta voce: “È vero! Non ci avevo mai fatto caso!”, altre volte invece commentano a bassa voce con le vicine di banco.

Colgo qua e là l'occasione per brevi verifiche formative orali, durante le quali la classe (o almeno gli elementi più brillanti, le allieve che intervengono per dare risposta) dimostra di aver assimilato i contenuti indagati: ricorda ad esempio le interiezioni improprie impiegate più frequentemente, molti nomi parlanti, alcuni neologismi e alcune espressioni idiomatiche.

Le ragazze intervengono non solo su mia richiesta ma anche spontaneamente laddove un particolare suscita la loro curiosità, una studentessa mi domanda infatti quale lingua si parlasse in Umbria

senso etimologico), ricchissimo di figure retoriche e di “effetti speciali” degni di un vero e proprio virtuoso della lingua. Il *sermo familiaris* costituisce, ben inteso, il punto di partenza, il serbatoio cui il poeta attinge; esso viene riprodotto molto liberamente con quella morfologia e quella sintassi arcaiche, ancora fluide e multiformi, anteriori al processo di normalizzazione che avrebbe in seguito regolarizzato (e anche impoverito) il latino letterario. Ma la parlata quotidiana viene anche investita e trasformata profondamente dalla potente creatività del poeta, deformata ad arte, caricata, accentuata ed enfatizzata nei suoi tratti espressivi più energici e vigorosi: ne risulta uno stile vario, mosso, brillantissimo, frutto di una fantasia che non arretra di fronte alle innovazioni più audaci, alle invenzioni più bizzarre, alle trovate più paradossali. La capacità inimitabile di Plauto è quella di dare vitalità alle parole, mediante la scelta e l’uso. Egli manifesta il gusto per la frase sonora, predilige ogni possibile figura di suono. Le allitterazioni, le onomatopee, le anafore, i giochi di parole, le sottili risposdenze, le allusioni, caratterizzano ogni singola scena. L’uso giocoso e comico della fonicità della lingua è evidente ad esempio nel passo del *Miles gloriosus* ove il parassita, enumerando le imprese del suo capo, usa come sfondo la *Scytholatronia*, (nome burlesco che allude alla Scizia, ma con la connotazione di “terra di predoni, o dei mercenari”), oppure i *campi Curculionei*, (cioè dei parassiti, in quanto il gorgoglione, *curculio*, è un parassita del grano), ove è comandante in carica tal *Bumbomachides Clutomestoridysarchides*, nome fantasioso che ricorda bizzarramente l’epica greca. Frequentissimi sono poi, come si è visto, i “nomi parlanti” e irreali che connotano i personaggi (Selenio, Artrotrogo, Euclione, Stafila, Megadoro, Palestrione, Erotia, Grumione, Tranione, Filemazio, Scafa, Filolachete, Callidamate, Fanisco, Pinacio, Pseudolo), talora per beffarde antifrasi (Pirgopolinice, Sceledro, Teopropide, Misargiride).

Inesausto artefice della lingua, dall’officina del poeta escono argute e riuscitissime neoformazioni. Esempi di questa geniale esuberanza coniativa sono *harpagare* “cogliere con l’arpione, arraffare, sgraffignare” (*Aulularia*, v. 202), *lumbifragium*, “lombifragio, rovina di lombi, lombi fracassati, reni spezzate” (*Amphitruo*, v. 454), *pergraecari*, “far baldoria alla maniera dei Greci” (*Mostellaria*, v. 22 e *passim*). Ma c’è anche una comicità crassa, basata sulla materialità delle cose, sui riferimenti scatologici, si pensi al mitragliamento di insulti rivolti da Tranione a

all’epoca di Plauto.

Intervengono inoltre per ricevere spiegazioni circa i termini da me impiegati dei quali non conosco il significato, come gli aggettivi “scatologico” e “coprofilo”.

Grumione (*Mostellaria*, vv. 40-41): “sudiciume, campagnolo, caprone, porcile, fango mescolato allo sterco”. Se è presente l’elemento coprofilo, mancano tuttavia in Plauto le punte estreme del comico osceno, l’oltranza scurrile, e sbagliano quei traduttori che optano per una terminologia sboccata.

Va poi aggiunto che il linguaggio di Plauto non resta sempre fedele ad un unico modulo, sempre variegato e stupefacente, esso si adatta alla bocca dalla quale viene pronunciato. Ad esempio un tratto che caratterizza il linguaggio dei parassiti è il ricorso al campo semantico del cibo: Spazzola (*Menaechmi*) porta un nome programmatico; Artotrogo impazzisce per i pasticci d’olive che si gustano alla tavola di Pirgopolinice (v. 24) e i manicaretti gli rinfrescano la memoria (v. 49) affinché egli sia pronto ad adulare il soldato e non gli si “allunghino i denti” (v. 34, oggi diremmo “allungare la pancia”) per il digiuno protratto. Per i servi il poeta usa il *sermo urbanus*, vicino alla lingua parlata e scritta da poeti, scrittori, filosofi, retori, al limite talora dell’inverosimiglianza (si pensi alla raffinatezza espressiva di un bovaro come Grumione); inoltre nel linguaggio del servo è frequente l’impiego di similitudini e metafore di tipo militare.

Il linguaggio non viene tarato solo in base al personaggio, ma viene conformato *ad hoc* anche alla situazione. Nelle scene di maggior concitazione comica Plauto fa spesso ricorso ai solenni stilemi del linguaggio sacrale, a quello giuridico e a quello della tragedia, creando a bella posta uno scarto profondo fra la situazione ed il modo di esprimersi del personaggio. Si tratta di un procedimento molto diffuso, ma importa qui considerare la sovrana capacità dello stilista, che ottiene effetti di comicità irresistibile facendo lamentare il vecchio Euclione derubato del suo oro come Andromaca straziata per la perdita del marito (*Iliade*, XXII, vv. 476-513). Lo stesso espediente è sfruttato nella *Mostellaria*: la strana atmosfera *noir* che circola nel passo in cui Tranione narra l’omicidio di Diaponzio (vv. 474-505) ricorda molto da vicino (se non fosse che qui è tutto frutto della fantasia del servo) il racconto della morte di Sicheo, sposo di Didone, ucciso dal di lei fratello Pigmalione, lasciato insepolto e comparso in sogno alla donna (*Eneide*, I, vv. 395-408). In altri contesti viene enfatizzato il linguaggio sentimentale e melodrammatico della poesia erotica; proprio l’eccesso di *pathos* e il linguaggio estremamente musicale e fiorito avvertono che il tono lacrimoso e appassionato non va

Fallimentare si rivela il tentativo di rendere l’apprendimento significativo, ancorandolo a conoscenze già acquisite: la classe infatti non ha letto i due passi dell’*Iliade* e dell’*Eneide* da me citati. Evidentemente, nel corso della mia progettazione, non ho posto una sufficiente attenzione a tutti i particolari dei quali avrei dovuto chiedere conferma alla docente accogliente.

preso sul serio, che l'intento dominante è quello parodistico (si pensi allo straziante lamento di Alcesimarco, distrutto e prossimo a lasciarsi morire solo perché per sei giorni non ha visto l'amata, *Cistellaria*, vv. 203-225).

Plauto concede frequentemente spazio a momenti di puro divertimento linguistico, alcune scene contengono *sketch* fini a se stessi, avulsi dallo sviluppo drammatico; si tratta ad esempio di scene clownesche di schermaglie verbali (es. *Mostellaria*, vv. 1-41) o lunghe sequele di smargiassate (es. *Miles gloriosus*, vv. 1-78). Il ricorso a questi motivi di comicità bassa e buffonesca era certamente una concessione ai gusti del vasto pubblico, andava incontro alle preferenze degli spettatori meno colti e raffinati, ricollegandosi alla forma italica di teatro popolare, ossia la *fabula atellana*, improntata ad una comicità farsesca e grossolana.

- **Gli intrecci plautini.**

*Si passerà infine ad una lezione euristica, ove le alunne saranno chiamate, sulla base delle letture che sono state fatte, a individuare le costanti dei vari intrecci per ricostruirne lo schema generativo. Per la strutturazione mentale delle conclusioni cui si giunge, si procederà alla sistematizzazione grafica delle nozioni tramite mappe concettuali elaborate collettivamente alla lavagna.*

Gli intrecci plautini sono complicati ma anche molto ripetitivi. Si pensi che ben sedici commedie (sulle venti tramandateci integre) presentano la medesima struttura fondamentale della trama: quella di un giovane (*l'adulescens*) innamorato di una donna e ostacolato nel suo amore; l'ostacolo consiste, se la ragazza è una cortigiana, nella mancanza del denaro necessario per conquistarla, se la ragazza è libera, nell'opposizione al matrimonio della famiglia di lui o di lei o nella condizione troppo umile della fanciulla. *L'adulescens* si batte per affermare i diritti della gioventù e dell'amore ed è aiutato da un amico, o da un parassita, o ancora, e più spesso, da un servo astuto. Antagonista è invece il padre, oppure un lenone, o ancora un soldato. Il lieto fine è d'obbligo, e spesso coincide con il matrimonio. In numerosi casi questo è propiziato dal "riconoscimento" (in latino *agnitio*): una trovatella, o una ragazza che sta per diventare una cortigiana, o una giovane povera e senza dote, è improvvisamente riconosciuta libera, di buona famiglia, figlia di

- **Gli intrecci plautini.**

All'annuncio che in quest'ultima fase della lezione le allieve dovranno collaborare attivamente all'elaborazione delle conclusioni relative agli intrecci delle commedie plautine, leggo una sorta di smarrimento nei visi delle studentesse, così concedo loro due-tre minuti per un ripasso individuale (sul manuale o sul quaderno) delle trame delle commedie esaminate.

Poiché, anche dopo, mi accorgo che le allieve continuano ad essere intimorite, uso l'accortezza di rivolgere sempre collettivamente le mie domande, senza designare chi debba rispondere.

un onesto cittadino, perduta e rapita da bambina e ora ritrovata, e così il giovane che la ama può sposarla. In Plauto il dinamismo e il gusto per l'improvviso capovolgimento delle situazioni appaiono il materiale di costruzione primario della scrittura teatrale. Ma in ogni caso lo schema generativo è sempre lo stesso, e semplicissimo: una lotta tra due antagonisti per il possesso di un "bene". Un'intelaiatura fissa (più tecnicamente, una "metastruttura") funge da sostegno ad una serie ristretta di elementi ricorrenti che si incasellano e combinano a seconda delle esigenze.

Quattro sono gli ingredienti principali, spesso compresenti, anche se in percentuali diverse e disposti in vario ordine, nelle sue trame:

- la beffa, ossia il tranello ordito da un servo astuto per raggirare gli antagonisti del padroncino (il padre avaro e severo, il lenone, arrogante detentore di donne giovani e belle, il soldato, ricco, prepotente e stupido): l'azione di conquista del "bene" viene delegata dal giovane a un servo ingegnoso, artista della frode. La beffa ha un ruolo così centrale e determinante nell'opera di Plauto perché gli consentiva di recuperare l'istituto della farsa italica pre-letteraria e la farsa garantiva popolarità e successo, grazie alla sua facile comicità.
- la caricatura, ossia la creazione di figure comiche dominanti che spiccano nella galleria di ritratti plautini. Il poeta non si preoccupa di sfumare la psicologia dei personaggi per renderla più verosimile, al contrario ne accentua i tratti caricaturali per sfruttarne fino in fondo le potenzialità comiche.
- la *tyche* (il termine greco corrisponde all'incirca al latino *fortuna*, ricordando che questo termina è una *vox media*, può cioè indicare sia la buona che la cattiva sorte), ossia il caso, forza onnipresente, rappresentata dal quoziente imprevedibile, dagli scatti irrazionali (lontananze, viaggi, smarrimenti, inattese riapparizioni, agnizioni...).
- l'equivoco: oltre al *topos* dello scambio di persona, l'equivoco può anche essere rappresentato in tono minore, come nell'*Aulularia* (Euclione, preso dalle proprie preoccupazioni, fraintende, equivoca sulla persona a cui si fa riferimento: l'innamorato parla del suo misfatto e il vecchio crede che il discorso riguardi la pentola rubata).

Alle origini dell'intreccio si trova quasi sempre un desiderio irragionevole, che può declinarsi nei vizi della lussuria, della gola, della vanità e dell'avarizia. Motore primo della commedia plautina è senz'altro

Lascio che siano le discenti ad individuare i quattro principali ingredienti delle commedie plautine: il risultato è soddisfacente, l'unico elemento tralasciato (probabilmente perché non vi è stato concesso molto spazio durante le letture) è la Fortuna. Mi accerto che la classe conosca la natura di *vox media* di questo termine, ricevendone conferma; dopodiché introduco la dicitura greca *tyche*.

A questo punto costruisco una tabella alla lavagna, chiedendo alle alunne di ricordarmi i titoli di tutte le commedie di cui abbiamo letto dei passi, nell'ordine in cui le abbiamo affrontate, e li incolonna. In ascissa dispongo invece i quattro "ingredienti" evidenziati poc'anzi. Quindi incito un confronto collettivo per stabilire quali elementi siano presenti nelle commedie indicate. Dopo un momento di discussione e confronto tra le varie opinioni, si giunge alla seguente compilazione:

	BEFFA	CARICATURA	TYCHE	EQUIVOCO
<i>Cistellaria</i>			x	
<i>Miles gloriosus</i>	x	x		x
<i>Aulularia</i>	x	x		x
<i>Amphitruo</i>				x
<i>Menaechmi</i>			x	x
<i>Mostellaria</i>	x		x	
<i>Pseudolus</i>	x			

La lezione prosegue in modalità dialogata, il clima si è ora decisamente rasserenato, le alunne mi confessano che prima pensavano si trattasse di

la passione amorosa (es. Alcesimarco nella *Cistellaria*, Pleusicle nel *Miles gloriosus*, Liconide nell'*Aulularia*, Giove nell'*Amphitruo*, Filolachete nella *Mostellaria*), ma non è l'unica bramosia presente; ogni personaggio sembra spinto da un desiderio, che sia quello primordiale, basso, istintuale della fame, che condiziona e motiva l'agire del parassita (es. Artotrogo nel *Miles gloriosus*), oppure l'ottuso desiderio di gloria e adulazione (es. Pìrgopolinice nel *Miles gloriosus*), oppure la smania per il denaro ed il possesso di beni terreni (es. Euclione nell'*Aulularia*, Teopropide nella *Mostellaria*).

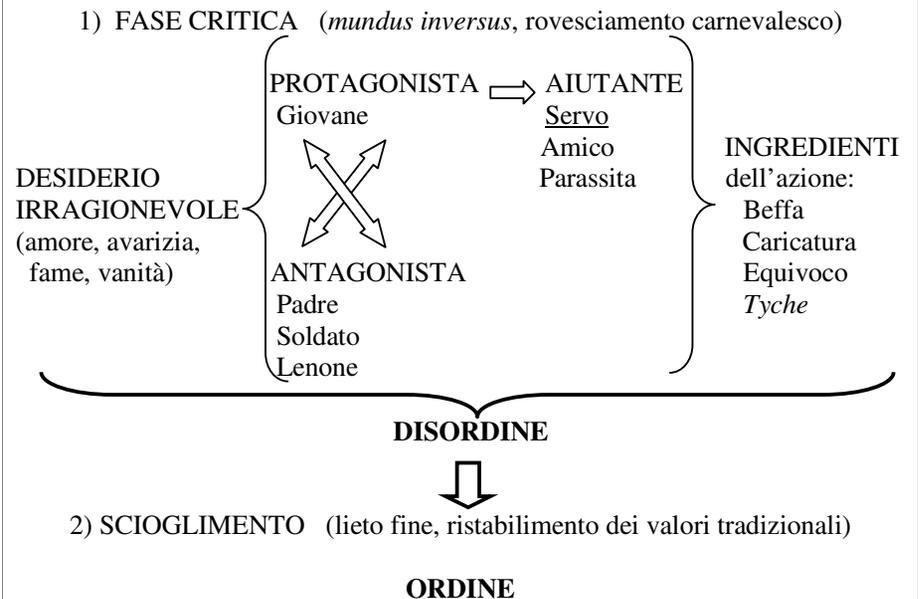
Uno schema ripetibile all'infinito è dunque il tracciato di fondo cui si può ricondurre la speciosa e molteplice varietà dei singoli canovacci. Nel loro intricato sviluppo si distinguono due momenti:

- 1) una fase critica, nella quale vacillano i consueti valori sociali (il figlio trama contro l'autorità paterna, gli schiavi si fanno beffa dei padroni); si assiste cioè ad una sovversione di tutto ciò che il pubblico accetta come normale e naturale, è il dominio del caos;
- 2) uno scioglimento, in cui vengono ristabiliti i valori socialmente condivisi e ricostruito l'orizzonte d'attesa, temporaneamente frustrato, dello spettatore.

Il pubblico non può che seguire con piacere questo movimento che procede dal disordine verso l'ordine, partecipando al precipitare della crisi e al comporsi finale di un ordine ragionevole e rassicurante. Il fascino del comico sta proprio nel rovesciamento dei dati realistici, accettati da tutti come premessa comune. È qui che il ruolo del servo come forza dominante trova il suo significato: in questo capovolgimento sistematico di tutte le regole, lo schiavo, la figura più debole dell'universo sociale romano, si afferma come signore della scena, è lui che guida l'azione e decide per tutti, personaggio onnisciente che raccorda autore e pubblico in una complicità superiore ai danni di tutti gli altri personaggi. Quando i poteri dello schiavo si esauriscono e l'ordine si ricompone, anche la finzione teatrale prende congedo dal pubblico. Sotto l'indiviso movimento della trama si avverte infatti un sapiente senso d'equilibrio: orientata alla riconferma di un ordine e di una normalità sociale, la commedia plautina ha ben poco di sovversivo ed anche il protagonismo dello schiavo non vuole in nessun modo discutere o corrodere i dogmi della vita sociale.

Quello di Plauto, come si è visto, è un teatro sostanzialmente

una interrogazione. A mano a mano che mi accorgo che un concetto è abbastanza chiaro, lo riporto alla lavagna; al termine della disquisizione prende forma la seguente mappa concettuale:



Restano pochi minuti a mia disposizione per concludere l'incontro e, dal

convenzionale, un teatro della ripetizione, del *dejà vu*: pochi elementi sono in grado di riassumere tutta la produzione plautina. Quali allora le ragioni di un successo così indiscutibile e singolare? Sarebbe sbrigativo ascriverlo soltanto alla comicità di certe situazioni o alla felicità dello stile, quasi un abbellimento raffinato ed allettante che riscatta la banalità dei contenuti. La ripetizione del noto in letteratura, così come in altre forme di comunicazione artistica, ha una sua precisa funzione: essa risponde a certi bisogni collettivi che sfuggono alla contingenza degli eventi storici. Abbastanza povero di agganci alla storia evenemenziale, il teatro plautino risulta invece partecipe di quella attualità più profonda che è costituita dalla sostanza antropologica e culturale della società (il contrasto generazionale, il contrasto interstratico, l'amore impedito). La costante predilezione dell'autore per certi argomenti non significa che la società romana dell'epoca aspirasse ad una trasformazione che prevedesse padri gabbati ignobilmente dai figli, soldati e lenoni impunemente raggirati da servi e amanti, o, cosa ancora più destabilizzante, schiavi intelligenti che trionfano su padroni sciocchi e arrendevoli. Qualsiasi spettatore o lettore prova in realtà la sensazione che Plauto non faccia poi molto sul serio: i suoi amanti sono troppo enfatici, i suoi contrasti troppo iperbolici e fittizi. Non a caso, per definire questo inconfondibile registro, si è parlato di "lirismo comico".

Il teatro plautino agisce come rispecchiamento deformante, e per la precisione rimanda immagini rovesciate della società che rappresenta, ove si coglie una sospensione dei rapporti sociologici autentici. È un teatro carnevalesco in quanto, analogamente a ciò che accade durante il Carnevale, i *ludi scaenici* propongono uno scompaginamento fittizio, una inversione giocosa dei rapporti sociologici usati. Il codice culturale si inverte e ne spunta una società governata dal principio del rovesciamento ove i figli ingannano i padri e i servi trionfano sui liberi e sui padroni (non è un caso che siano proprio queste due categorie di subalterni, gli uni per età, gli altri per *status*, a governare nel mondo della commedia)". In questo burlesco rovesciamento della realtà, si assiste infatti ad una sospensione e ad un capovolgimento delle gerarchie di potere consolidate (chi occupa l'ultimo posto nella scala sociale balza inopinabilmente al gradino più alto). I personaggi plautini riscrivono così a loro modo i canoni dell'etica comunitaria, ribaltando i valori moralmente positivi in favore di quelli tradizionalmente ritenuti negativi; e il personaggio

momento che le considerazioni che restano da illustrare (i caratteri antropologici del rovesciamento burlesco) presentano una certa complessità e richiederebbero troppo tempo per essere inferite dalle discenti, opto per una esposizione frontale. L'attenzione della classe non ne è inficiata, l'argomento riscuote anzi un altissimo interesse, benché cerchi di sintetizzare e sfrondare al massimo i contenuti, a causa della tirannia del tempo.

prediletto dall'autore non può che essere lo schiavo, personaggio dionisiaco per eccellenza, effimero eversore della logica deterministica delle cose, inventore e realizzatore di imprese. Anche la predilezione per la beffa presenta in controtelaio la medesima filigrana: la presenza farsesca trascina con sé la natura dionisiaca, sovvertitrice, tipica della festa.

Ma, in fondo, manca nella cultura romana il coraggio di un rovesciamento totale, resta un tabù che non si può rappresentare se non per allegoria: è l'*eros*, la componente affettivo-sessuale, che viene raffrenata, trattenuta, censurata. I giovani sentivano di avere in qualche modo dei diritti amorosi sulle fanciulle dalle quali una rigida codificazione sociale li separava invincibilmente. Troppo ardito sarebbe stato mostrare in scena padri o mariti cui la furia dell'*adolescens*, in solidarietà con la furbizia truffaldina del servo, fosse riuscito a sottrarre un bene così gelosamente custodito come le proprie donne. Ecco allora la comparsa di una maschera di secondo grado, un personaggio sempre odioso e grottesco, come il lenone o il soldato vanaglorioso. Non a caso i giovani delle commedie si innamorano spesso di cortigiane e quasi mai di fanciulle libere.

In questo universo carnevalesco trovano poi posto altri fattori secondari:

- l'iperbole alimentare: la consumazione smisurata è la misura della festa, che santifica i bassi istinti materiali. I nomi dei parassiti plautini sono di frequente trasparenza del ventre (Artotrogo, Spazzola);
- la gratuità delle percosse: i supplizi sono rappresentati o evocati con una puntigliosa insistenza. Se non si assiste mai ad una flagellazione sulla scena, il fantasma del patibolo, della sferza, del mulino e della tortura in genere balena però frequentissimo nelle volute del linguaggio, spauracchio dei poveri servi. Ma anche il supplizio si fa allegria, è vissuto come burla (così come oggi i colpi simulati o attenuati, sferrati con clave di plastiche, durante il Carnevale): la tortura e la sofferenza restituiscono l'uomo alla sua fisicità, dando rappresentazione, assieme all'iperbole alimentare del "rimosso" corporeo. Stessa funzione hanno gli insulti scatologici, che rammentano all'uomo il sudiciume del suo corpo;
- l'ingordigia linguistica: nella festa tutto si fa abbondanza, accumulazione e consumazione gratuita, anche di parole. Di qui il metaforeggiare sfrenato, il libero scomporsi e ricomporsi delle parole e

i loro riecheggiarsi in un mondo apparentemente senza ordine e senza confini. Anche gli insulti (magari coprofilo), come si diceva, con il loro carattere liberatorio, trovano spazio in questo universo linguistico, poiché in un *mundus inversus* essi rientrano dall'esilio culturale cui sono normalmente condannati, per assumere una funzione dominante. Ciò che era rimosso si fa regola, diventa un paradigma capace di ricodificare la realtà.

Alla fine, in ogni caso, i rapporti reali vengono ristabiliti, e ciò senza indennizzi, attraverso la rassicurante pratica del perdono esercitata dal padre verso il figlio e dal padrone verso il servo (si pensi ad esempio alla duplice indulgenza di Teopropide, nel finale della *Mostellaria*, nei confronti e di Fiolachete e di Tranione). Dopo la destituzione per burla del potere, tutto refluisce negli argini noti: ciascuno al suo posto, figli e servi al rango di sottomissione che compete a ciascuna categoria. Ma la prassi del perdono significa anche che tutto quel che si è fatto era in qualche modo previsto, che anche la trasgressione era la regola. La cornice ludica permetteva una catarsi collettiva.

Plauto non denuncia le storture della società in cui vive, né ha vene di preoccupata tristezza. Egli è uno scrittore disimpegnato, da leggersi unicamente sotto l'angolazione della franca, aperta risata. Nessuna pretesa didattica e moraleggiante governa le vicende. Tutto avviene come nei Saturnali, la festa che si svolgeva a Roma in dicembre, in cui sparivano le differenziazioni sociali, tutti portavano il cappello dei liberti e gli schiavi sedevano a tavola con i padroni: terminata la baldoria, tornavano le consuete gerarchie di potere. La commedia plautina, come il carnevale, non è rivoluzionaria, vuole solo scatenare il divertimento di chi può godere per un attimo del sogno liberatorio del "mondo alla rovescia", per assistere infine alla ricomposizione dell'ordine. Il padre della psicanalisi, Freud, disse che "la violazione periodica delle proibizioni costituisce dappertutto la regola, e ne abbiamo una prova nell'istituzione delle feste che, all'inizio, erano solo dei periodi in cui gli eccessi erano autorizzati dalla legge: ciò che spiega la gaiezza che le caratterizza" (*Psicologia delle masse e analisi dell'io*). Nulla di nuovo sotto il sole se si pensa appunto alla festa dei Saturnali nel mondo romano o alla massima medievale *Semel in anno licet insanire* ("Una volta all'anno è lecito impazzire").

- **Assegnazione dei compiti domestici.**

*Come compito domestico le allieve saranno invitate a rileggere i passi della Mostellaria analizzati in classe, riflettendovi alla luce delle discussioni condotte, e a rivedere gli appunti e memorizzarne i concetti fondamentali, accertandosi di non avere dubbi. Dovranno inoltre leggere le schede di Guida all'analisi alle pp. 109-110, 120-122, 127 e i paragrafi 4.3 Intrecci e personaggi (pp. 55-56), 4.5 Stile e comicità (pp. 58-59) e 4.6 Ragioni storiche e sociali di trame e personaggi (pp. 61-63)*

*Le studentesse saranno inoltre tenute a visionare un film concordato in classe.*

- **Assegnazione dei compiti domestici.**

Per quanto riguarda il film (necessariamente una commedia) che la classe dovrà visionare), sono io a proporre un titolo: *Natale a New York*. Poiché la metà delle alunne ha già visto il film al cinema e le altre si dichiarano d'accordo sulla scelta, lascio loro in prestito un dvd che dovranno far circolare il più velocemente possibile. Ricordo che tutte dovranno aver visto il film entro il 7 marzo, ma la cosa è fattibilissima considerando che le sette allieve che non conoscono ancora il film hanno due settimane di tempo per la visione. L'attività proposta viene accolta favorevolmente.



prigioniero di guerra dopo la sconfitta di *Clastidium* (222 a.C.), fu condotto e allevato a Roma e poi affrancato da un certo Cecilio di cui assunse il nome. La sua data di nascita potrebbe collocarsi tra il 230 e il 220 a. C., quasi sicura è invece la data di morte, il 168 a. C.

Delle opere di Cecilio Stazio conosciamo una quarantina di titoli, tutti di palliate. Nessuna sua opera tuttavia si è conservata in forma integrale, disponiamo soltanto di alcuni frammenti: è proprio la perdita dei suoi testi il motivo per il quale nei manuali di storia letteraria Cecilio Stazio viene trattato come un autore minore, in realtà il mondo romano lo considerò un autore di primo rango.

- **Notizie biografiche su Terenzio.**

*Prima passare alla lettura dei due passi tratti da una commedia terenziana, si svolgerà un inquadramento biografico dell'autore, puntando sul fatto che la menzione delle calunnie avanzate dai contemporanei dovrebbe essere psicologicamente efficace nel ben disporre l'attenzione delle discenti: come ricordava anche Quintiliano (Inst. orat., IV, 1), c'è infatti un moto di naturale simpatia verso chi si trovi in difficoltà.*

*Fermo restando la necessità di costruire un sapere reticolare e ancorato alle precedenti acquisizioni, si proporrà la realizzazione di una time line sulla quale disegnare le vite dei tre autori.*

Questo autore del II sec. a.C., si chiamava Publio Afro (l'africano) perché veniva da Cartagine; era arrivato a Roma come schiavo, ma fu subito affrancato *ob ingenium et formam* ("per il suo ingegno e la sua bellezza") dal suo *dominus*, il senatore Terenzio Lucano, del quale assunse il nome gentilizio. Egli divenne intimo di Scipione Emiliano ed entrò a far parte dell'*entourage* scipionico, visse dunque nella *élite* della società romana, fra intellettuali particolarmente aperti all'eleganza della cultura greca. Questa sua posizione di prestigio suscitò l'invidia dei suoi contemporanei, soprattutto degli altri letterati: sul conto di Terenzio sorsero calunnie e maldicenze, lo si accusava infatti di essere un prestanome dei suoi importanti protettori che sarebbero i veri autori delle commedie terenziane. Era, infatti, considerato disdicevole per un *civis Romanus*, impegnato politicamente, dedicare il proprio tempo alla

dal quaderno. Domando loro, ad esempio, se sanno che città fosse *Mediolanum*; mi rispondono correttamente, quasi in coro. Dimostrano inoltre di ricordare che il liberto assumeva il gentilizio del patrono che lo aveva affrancato. Il dialogo non riesce tuttavia a smorzare la loro ansia: interrompono di continuo la mia esposizione perché non sono riuscite ad annotare tutto negli appunti.

Alla fine comunico che non è necessario che studino tutta la scheda di approfondimento su Cecilio Stazio riportata sul manuale, è sufficiente che ricordino le poche nozioni da me riferite.

- **Notizie biografiche su Terenzio.**

Benché le informazioni introdotte siano nuove per le allieve, tento di coinvolgere le discenti il più possibile, con domande molto brevi: "Perché secondo voi era soprannominato Afro? Non vi dice nulla il fatto che il patrono si chiamasse Terenzio? Quale era l'ideologia del Circolo scipionico?". Mentre nel rispondere ai primi due quesiti la classe mostra le consuete brillanti capacità intuitive, nella verifica dei requisiti di base storici incontra qualche difficoltà. Devo quindi ripassare argomenti che davano per scontati: quando Terenzio si affaccia alla ribalta, Roma ha appena completato una fase decisiva del suo travolgente processo di espansione nel Mediterraneo; la vittoria nella terza e ultima guerra macedonica, conclusasi nel 168, ha portato tutta la Grecia sotto il dominio romano. Fatto di non poco conto per l'ellenizzazione della cultura latina. Nel cosiddetto Circolo scipionico (formula creata nell'Ottocento per

composizione di commedie (l'unica attività che era concesso coltivare era l'oratoria o la storiografia). Da questa accusa Terenzio si difese affermando che ciò che gli altri ritengono una colpa e di cui lo accusano è per lui motivo di vanto e di orgoglio: egli riteneva un merito essere aiutato dagli uomini più importanti di Roma, delle cui imprese tutto il popolo si serviva. La difesa di Terenzio risulta debole, forse perché non voleva urtare la suscettibilità dei protettori, a cui le calunnie e le dicerie non dispiacevano affatto. Gli studiosi moderni gli hanno comunque reso giustizia, riconoscendogli la paternità delle sue opere.

La sua vita si inserisce praticamente nel periodo di tempo compreso tra la fine della II guerra punica (201 a.C.) e l'inizio della III (149 a.C.) e si lega strettamente con la vicenda politica e culturale romana di quegli anni. La data di nascita tramandata, il 184 a. C., è dubbia poiché proprio il 184 è attestato come anno della morte di Plauto ed era usuale nelle biografie antiche sincronizzare nascite e morti di autori che venivano in qualche modo a "succedersi" nell'eccellenza in un determinato genere. Pare infatti che la nascita dell'autore vada retrodatata di circa un decennio, al 195 a. C. Morì comunque giovane, nel 159 a. C., durante un viaggio in Grecia, probabilmente per malattia (non sono credibili altri dettagli tramandati circa le circostanze della sua morte, avvenuta o a causa di un naufragio, oppure per il dolore procuratogli dalla perdita dei bagagli che contenevano molte commedie). Secondo una diffusa tradizione delle classi colte e aristocratiche romane (la cui seconda lingua, tanto quanto l'inglese di oggi, era il greco), ci si recava per affinare la propria cultura; è probabile che Terenzio avesse intrapreso questo viaggio anche per studiare *in loco* istituzioni e costumi greci da ritrarre nelle sue commedie.

Scrisse solo sei commedie (palliate), tutte conservate e delle quali conosciamo con esattezza le date di rappresentazione.

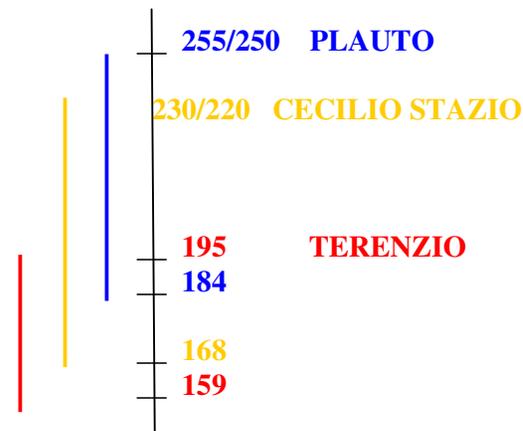
- **Letture in traduzione e commento di *Heatontimorùmenos*, vv. 53-168 (Un padre tormentato dal senso di colpa).**

*Prima di procedere alla lettura l'insegnante contestualizzerà il passo, avendo cura di non svelare il finale dell'opera, per mantenere desta l'attenzione con l'attesa dell'epilogo.*

*La parte di Menedemo sarà affidata ad un'alunna, quella di Cremete*

indicare il gruppo di uomini politici e letterati che si raccoglieva intorno a Scipione Emiliano) si realizzò un'armoniosa sintesi fra due opposte tendenze, quella conservatrice e quella innovatrice, nella consapevolezza della necessità di arricchire la cultura romana con gli apporti greci, pur nel rispetto dei valori tradizionali.

Affinché siano chiare le coordinate temporali propongo la costruzione di una *time line*; suggerendo anche la possibilità di sfruttare la fotocopia consegnata la prima lezione (quasi tutte le allieve però preferiscono disegnarne una *ex novo* sul quaderno). Disegno anch'io il grafico alla lavagna, avvalendomi di gessetti colorati:



- **Letture in traduzione e commento di *Heatontimorùmenos*, vv. 53-168 (Un padre tormentato dal senso di colpa).**

sarà appannaggio dell'insegnante.

*Il commento, intercalato alla lettura, si svolgerà in modalità dialogata; durante questa fase, con metodo induttivo, si cercherà di introdurre il maggior numero di considerazioni sull'autore (messaggio morale, tematiche predilette, caratteristiche dei personaggi e degli intrecci).*

Questa commedia fu rappresentata per la prima volta nel 163 a. C. Il titolo greco, *Heautontimorùmenos*, significa "il punitore di se stesso": il *senex* Menedemo, che ogni giorno lavora duramente nei campi, confida infatti al vicino, il vecchio Cremete, di punirsi per il comportamento troppo severo assunto nei confronti dell'*adulescens*, il figlio Clinia. Il giovane, innamorato di una straniera di nome Antifila, è stato spinto dalle continue lamentele del padre ad andarsene di casa per arruolarsi come soldato mercenario, iniziando così una vita di pericoli e di disagi. Dopo essersi reso conto di ciò che ha fatto, il genitore si è pentito e per autopunirsi ha venduto tutti i suoi beni e si è trasferito in campagna ove si sottopone a lavori massacranti.

***Heautontimorùmenos*, vv. 53-168.**

**Traduzione a cura di**

Atto I, scena I

CREMETE, MENEDEMO

CR. È vero che noi ci conosciamo da poco, cioè da quando hai comprato un fondo qui presso, e che tra noi non c'è mai stato dell'altro, però tu sei un galantuomo e noi siamo vicini, e per me la vicinanza è prossima all'amicizia. Tutto questo mi induce a darti francamente e familiarmente dei consigli. Perché, vedi, mi pare proprio che tu lavori troppo per la tua età e per quel che richiede il tuo stato. In nome degli dèi e degli uomini, che cosa vuoi ottenere? Che cosa vai cercando? Tu sei sui sessanta, e magari più in là, a quel che vedo. Nella zona nessuno ha un fondo migliore e più pregiato del tuo. Hai schiavi in quantità. Ma tu, come se non ne avessi manco uno, sgobbi e fatichi al posto loro. Non esco mai così presto, non rientro mai così tardi che non ti veda là, sul podere, a scavare, ad arare, a trasportare. Insomma, non ti concedi un minuto di tregua o il minimo riguardo. Sono certo che tutto questo non lo fai per divertimento. Tu mi dirai che non ti va che qui si lavori così poco; ma se tu impiegassi nel dirigere tutta la fatica che sprechi nel lavorare di persona, ci avresti una bella convenienza.

ME. O Cremete, i tuoi affari ti lasciano bel tempo, eh? e così puoi impicciarti negli affari altrui e in ciò che non ti riguarda.

L'introduzione all'intreccio dell'*Heautontimorùmenos* incontra la ritrosia di gran parte delle studentesse le quali confessano di temere di confondere tra loro le trame delle varie commedie al momento della verifica finale: "Ma io non riesco neanche a pronunciarlo questo titolo, figuriamoci a scriverlo nel compito in classe! Ma anche questa trama dobbiamo studiare? Ne abbiamo già troppe!". Stufa di sentire nominare per l'ennesima volta la verifica, replico dicendo che la logica sottesa alle loro obiezioni non è per nulla corretta: non si fa lezione esclusivamente in vista delle verifiche sommative, le finalità degli insegnamenti scolastici sono altre e più lontane; insegnare significa etimologicamente "lasciare un segno" nella mente e nella vita di chi apprende. Dopo questo sfogo scende un silenzio totale nella classe; preoccupata di essere stata un po' troppo brusca, cerco di rincuorare le alunne, tranquillizzandole sul fatto che non pretenderò che ricordino le trame nei particolari e neppure i nomi dei protagonisti (che basterà indicare come il giovane figlio, il vecchio padre, la ragazza amata, etc.). Inoltre sarà sufficiente che, di quest'opera, ricordino la traduzione italiana anziché il titolo originale (che è una traslitterazione dal greco, lingua che la classe non studia).

Quindi cerco subito di coinvolgere la classe, per smorzare la tensione creatasi e domando in quale altro luogo si è incontrato il motivo dei lavori in campagna come punizione; subito la classe individua la prima scena della *Mostellaria*.

Prima di assegnare il ruolo di Cremete, chiedo se qualcuna che non ha ancora letto abbia piacere di calarsi nella parte, timidamente un'allieva alza la mano.

Durante il commento continuo a ricercare la collaborazione delle discenti per accertarmi che il passo sia stato compreso, domando ad esempio quali siano le accuse che il vecchio Menedemo muove a se stesso. La partecipazione della classe è buona.

CR.	Uomo sono. Nulla di ciò che è umano mi è estraneo, io dico. Fa' conto che io ti dia un consiglio ovvero che ti ponga una domanda. Sei nel giusto? Seguirò il tuo esempio. Non lo sei? Lascia che ti metta in guardia.	
ME.	Il mio modo di agire è questo. Tu fa come ti conviene.	
CR.	Esiste un uomo il cui modo di agire consista nel tormentarsi?	
ME.	Io.	
CR.	Se qualcosa ti addolora, mi dispiace. Ma questo qualcosa che cos'è? Ti prego. Cos'è che ti induce a trattarti così?	
ME.	Ahimè!	
CR.	Non piangere. Fa' che io possa sapere, qualunque sia la causa. Non trattenermi, non aver ritegno, ti dico: confidati con me. Con le parole, coi fatti, coi consigli io ti darò il mio aiuto.	
ME.	Dunque vuoi sapere?	
CR.	Sì, per il motivo che ti ho detto.	
ME.	Ti dirò.	
CR.	Ma intanto piantala di faticare. Mettilo giù, quel rastrello.	
ME.	Nemmeno per sogno.	
CR.	Ma cos'hai per la testa?	
ME.	Scusa, tu, ma io non mi concedo un attimo di tregua.	
CR.	E io ti dico che non te lo permetto.	
ME.	Ah! Ma tu non hai mica ragione.	
CR.	Ehi, dico, ma come pesa!	
ME.	È quel che merito.	
CR.	E adesso parla.	
ME.	Io ho un figlio, uno solo, un ragazzo ma perché dico «ho»? No, Cremete, io lo avevo. Se ora ho un figlio oppure no, non mi è dato saperlo.	
CR.	E come mai?	
ME.	Lo saprai. C'è qui una povera vecchia forestiera, una di Corinto, e proprio di sua figlia si va a innamorare il mio ragazzo, perdutamente, così che quasi quasi se la teneva come moglie. E tutto questo alle mie spalle. Quando venni a saperlo, io, invece di trattarlo umanamente, come si conveniva con un tenero cuore di ragazzo, io no, io ci misi tutta la mia severità, alla vecchia maniera dei padri. Ogni giorno gli davo addosso: «Ehi, tu, ma cosa speri? Di andare avanti così?, mentre tuo padre è ancora vivo, tenendoti l'amica come moglie? Se lo pensi, ti sbagli, e non mi conosci, Clinia! Voglio che tu sia tenuto per figlio mio finché ti comporti in modo che sia degno di te. Se così non fai, vedrò io di comportarmi in modo che sia degno di me. Tutto questo non è che il frutto del troppo far niente. Alla tua età io mica pensavo all'amore, io sono andato in Asia sotto la spinta della miseria e là ho trovato, combattendo, i soldi e la gloria.» Alla fine le cose andarono così: il ragazzo, a forza di sentirselo ripetere, e con quella grinta, si diede per vinto. Pensò alla mia esperienza, al mio affetto, pensò che ne sapessi più di lui, che conoscessi meglio il suo interesse; e così, Cremete, se ne è partito per l'Asia, ad arruolarsi nell'esercito del re.	
CR.	Che dici!	

ME.	Di nascosto è partito. È via da tre mesi.	
CR.	Il torto ce l'avete tutti e due. Però, però, la sua decisione è segno di un animo sensibile e non imbello.	
ME.	Quando venni a saperlo dai suoi confidenti, me ne tornai a casa mestamente, quasi sconvolto, smarrito per il dolore. Mi metto a sedere. I servi si precipitano, mi tolgono i calzari. Vedo che altri si affrettano, e chi prepara il letto, e chi imbandisce la cena. Ciascuno per la sua parte, facevano di tutto per lenire la mia sofferenza. Vedendo ciò mi trovai a riflettere: «Ah, per me solo quanta gente si va preoccupando, per dar conforto a me solo! Tante serve per vestirmi! Quante spese in casa per un uomo soltanto! Ma il mio unico figlio, che di tutto questo dovrebbe godere come me, anzi di più, perché la sua età è più disposta a godere, mio figlio io l'ho scacciato di casa, povero figlio, con la mia ingiustizia. Se andassi avanti così, dovrei proprio considerarmi degno di ogni castigo. E allora, finché lui, per colpa mia, fa quella vita da cani, lontano dalla sua patria, io mi sacrificherò per lui lavorando, tirando la cinghia, risparmiando, come se fossi suo schiavo.» È quello che sto facendo. In casa, piazza pulita, vasellame e vesti via, ho liquidato tutto. Servi e serve, tolti quelli che zappando potevano rifarmi della spesa, li ho messi in vendita, e via. La casa, subito ci metto il cartello che si affitta. Ci ho fatto più o meno quindici talenti e mi sono comprato questo podere qui; e qui mi do da fare. O Cremete, sai che cosa penso? Che mentre vivo da poveraccio faccio minor offesa al figlio mio, e che non è giusto che io, qui, goda di qualche piacere sinché lui non farà ritorno sano e salvo e non potrà dividere con me.	
CR.	Sono convinto che tu hai la stoffa di un buon padre, lui quella di un figlio rispettoso, a saperlo prendere per il suo verso. Il guaio è che tu non conosci abbastanza lui, e lui te. E perché va così? Perché non si vive secondo verità. Tu non gli hai mostrato quanto lo amassi, lui non si è mai permesso quella confidenza che è giusto avere con il padre. Fosse andata così, tutto questo non sarebbe successo.	
ME.	Così è, lo confesso. La colpa maggiore è tutta mia.	
CR.	Ma io ho buone speranze, Menedemo. Confido che ti ritorni sano e salvo, e molto presto.	
ME.	Gli dèi ti ascoltino!	
CR.	Mi ascolteranno. E ora, poiché oggi è la festa delle Dionisie, ti invito da me, se ti va bene.	
ME.	Non posso.	
CR.	Perché no? Ti prego, concediti un poco di clemenza. È questo che desidera anche il tuo figlio lontano.	
ME.	No, non è giusto che io schivi quei disagi in cui l'ho cacciato.	
CR.	Hai deciso così?	
ME.	Sì.	
CR.	Allora stammi bene.	
ME.	Anche tu. ( <i>esce</i> )	
CR.	Che pena mi fa. Mi vengon le lacrime agli occhi.	

Un altro anziano, Cremete, che ha un campo accanto a quello di Menedemo, nota il comportamento del vicino e lo invita ad aprirsi con lui, a confidarsi. È Cremete a pronunciare il famoso verso “homo sum: humani nihil a me alienum puto” (“sono uomo e niente di ciò che è umano considero a me estraneo”). Egli mostra dunque quella virtù che regola i rapporti interpersonali su un piano di reciproca fiducia e rispetto, che fu definita *humanitas*. Questa sentenza celeberrima compendia effettivamente il nucleo essenziale del messaggio etico terenziano.

Terenzio elaborò ed approfondì un ideale di *humanitas*, filtrato dal pensiero ellenistico e che rappresentava una grande novità per la mentalità tradizionale dei Romani. Questo ideale tuttavia fu inteso non soltanto come semplice traduzione del termine greco *filantropia* (interesse per l'uomo), ma soprattutto come apertura dell'uomo verso i propri simili, al di là di ogni barriera sociale, nella coscienza della comune natura umana, essere uomo tra gli uomini. Potremmo tradurre *humanitas* con “benevolenza, disponibilità, mitezza, indulgenza, dolcezza” o, meglio ancora, usando una circonlocuzione, “sentimento istintivo di solidarietà verso gli altri uomini”. L'*humanitas* non è solo una caratteristica innata, ma una qualità che si può affinare attraverso l'educazione fornita da quegli studi che si definiscono appunto “umanistici”. L'*humanitas* terenziana è stata considerata da molti studiosi frutto ed espressione della spiritualità del Circolo scipionico; in realtà pare che la nuova concezione dei rapporti umani accolta e propugnata dall'autore non sia un'emanazione del circolo, ma semmai un'anticipazione della sua atmosfera ideale e un elemento determinante per la sua formazione.

Questo il messaggio che vuole trasmettere Terenzio: aprirsi agli altri, rinunciare all'egoismo, comprendere i propri limiti ed essere indulgenti nei confronti degli errori altrui: essere, in due parole, tolleranti e solidali. Chi si apre agli altri vive veramente da uomo fra gli uomini. Ecco che così i personaggi terenziani sono veramente lontanissimi da quelli spregiudicati e truffaldini di Plauto: i giovani, accanto ad un comportamento anche qui sovente scapestrato, presentano comunque tratti di maggiore consapevolezza e di disponibilità all'accettazione delle regole sociali; i vecchi non sono libidinosi ed invidiosi, ma tengono sinceramente al bene ed alla felicità dei figli. L'amore domina, nel suo

Quando la lettrice pronuncia la battuta “Uomo sono. Nulla di ciò che è umano mi è estraneo”, riporto la sentenza in latino alla lavagna e sollecito lo sforzo di ricordarla a memoria. Noto che il concetto di *humanitas* risulta di difficile comprensione, rallento allora la spiegazione e mi ripeto fino a quando non ricevo da tutte un *feedback* positivo.

teatro, ma un amore fatto di comprensione, di sacrificio, di rinnegamento di sé: un amore che pone la soddisfazione più alta nel donare la felicità alla creatura amata.

Quella di Terenzio è una comicità nuova, che non consiste più nella battutaccia o nell'intrigo, ma che risiede più nel sorriso, talvolta compassionevole, sempre venato di riflessione e di meditazione: a tal riguardo, taluni critici hanno definito il suo un "teatro pedagogico".

*Oltre alla trama dell'opera da cui è tratto il passo esaminato, verrà esposta la trama di un'altra commedia (gli Adelphoe) di cui, per esigenze di tempo, non si leggerà nulla.*

Clinia torna all'insaputa del padre e viene ospitato da un amico, Clitofonte, figlio di Cremete, innamorato dell'etera Bacchide. Poiché Cremete non permetterebbe mai che il figlio sposi un'etera, Bacchide allora si finge l'amante di Clinia. Cremete scopre Bacchide tra le braccia di Ctesifonte e riconosce che Antifila era la figlia che un tempo aveva esposto. Infine, Clinia torna a casa e potrà sposare Antifila, riconosciuta cittadina ateniese in quanto figlia proprio del vicino Cremete, invece Ctesifonte dovrà sposare la donna che il padre avrà opportunamente scelto per lui.

In questa commedia si affaccia il problema pedagogico del rapporto fra genitori e figli. L'autore concede un grande rilievo all'elemento profondo, ma scenicamente statico, del dramma interiore di Menedemo, a scapito dell'azione teatrale e degli elementi tipici della comicità tradizionale. È una commedia carente d'azione, ma disegnata con grande sapienza e sottigliezza psicologica, soprattutto per quanto riguarda i due protagonisti anziani.

Il problema pedagogico del rapporto fra genitori e figli e di quale sia il migliore metodo per educare i giovani ritorna come tema principale in un'altra commedia di Terenzio, gli *Adelphoe*, il cui titolo significa "i fratelli". E di fratelli, in questa che è l'ultima delle commedie di Terenzio, rappresentata verso il 160 a.C., ce ne sono ben quattro, divisi in coppie simmetriche: la generazione anziana (Demea e Micione) e quella giovane (Ctesifone ed Eschino, figli di Demea). Dei giovani, Ctesifone è stato allevato in campagna dal padre Demea, uomo rigido e austero, con metodi all'antica, basati sui principi del *mos maiorum*, il costume degli antenati,

Le allieve seguono ora con attenzione il dipanarsi dell'intreccio, sempre riportando tutto quanto riescono negli appunti. Persevero tuttavia nella convinzione che non siano in grado di prendere appunti in maniera critica: più volte qualcuna mi interrompe e rilegge l'ultima frase che ha scritto affinché io riprenda da lì. Le esorto dunque a non scrivere come sotto dettatura, bensì a sintetizzare rielaborando personalmente quel che dico.

e sull'esercizio della *patria potestas*, l'autorità paterna; mentre Eschino è cresciuto in città sotto la guida indulgente e comprensiva dello zio Micione, scapolo e padre per libera scelta (ha adottato uno dei figli del fratello), che crede che i giovani debbano instaurare un rapporto basato sul dialogo con i genitori e non debbano essere costretti a fare il bene solo per paura di una punizione, ma per una scelta personale. Proprio Ctesifone tradisce ogni speranza del padre e ne combina di tutti i colori, anche con l'aiuto del fratello, che gli fa conoscere la citarista Bacchide. Eschino infatti rapisce Bacchide perché di lei è innamorato il fratello, che per terrore del padre non ha mai osato nulla per realizzare la sua storia d'amore. Eschino, però, non è libero, infatti precedentemente aveva violato una giovane, Panfila, che adesso aveva partorito e della quale era innamorato. Panfila temendo che Eschino la abbandoni rivendica i propri diritti e manda il proprio servo a lamentarsi con Micione. Intanto, Demea scopre la relazione del figlio con la citarista e sfoga la sua rabbia contro il fratello, accusandolo di avergli rovinato e corrotto i figli. Alla fine, il vecchio padre riconosce di aver sbagliato ed accorda al figlio tutta la libertà che prima gli aveva negato, ormai convinto che severità non dia frutti migliori della dolcezza. La commedia si conclude con il matrimonio di Eschino e Panfila e con l'acquisto di Bacchide da parte di Ctesifone.

- **Gli intrecci terenziani.**

*Tutte le considerazioni che verranno introdotte, in modalità interattiva, a proposito di Terenzio saranno condotte attuando un confronto con Plauto. I vantaggi di questa maniera di procedere sono molteplici: coinvolgere attivamente la classe, rendere significativi gli apprendimenti, sondare l'acquisizione della materia precedentemente trattata.*

Negli *Adelphoe* l'azione drammatica, molto semplice, è fondata prevalentemente sul contrasto tra i caratteri e tra le due forme di educazione: quella tradizionale di Demea e quella liberale di Micione. Plauto, al contrario, aveva sacrificato l'approfondimento psicologico dei personaggi sull'altare dell'azione. Egli portava in scena "tipi" umani che riservano poche sorprese: l'*adulescens* è eternamente innamorato e afflitto da problemi di ogni genere (es. Pleusicle nel *Miles gloriosus*), specialmente economici (es. Filolachete nella *Mostellaria*), appare

- **Gli intrecci terenziani.**

La modalità di conduzione di questa parte, che procede attraverso il confronto con Plauto, si rivela efficace: la classe infatti partecipa molto volentieri al dialogo diadattico.

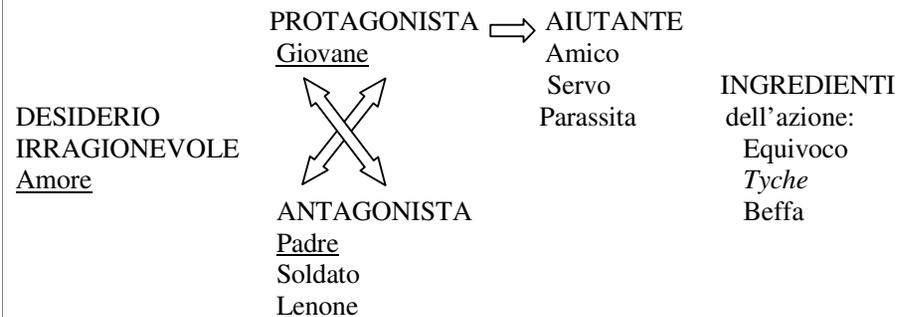
languido e sospirato fino al ridicolo (es. Alcesimarco nella *Cistellaria*); il *senex* è generalmente il padre, avaro (es. Euclione nell'*Aulularia*), alle prese con i continui sperperi del figlio (es. Teopropide nella *Mostellaria*); la moglie è bisbetica e brontolona, specie se fornita di cospicua dote, e quindi autoritaria e temuta dal marito (es. la moglie di Menecmo I); la meretrice è bella, disinibita e scaltra, è l'oggetto dell'amore contrastato di un giovane (es. Filocomasio nel *Miles gloriosus*, Filemazio nella *Mostellaria*), spesso alla fine dell'opera viene riconosciuta di liberi natali (es. Selenio nella *Cistellaria*); il soldato smargiasso e spaccone è anche stupido e quindi appare la vittima ideale di un raggio (es. Pircopolinice nel *Miles gloriosus*); il parassita è ossessivamente affamato e vorace (es. Artotrogo nel *Miles gloriosus*, Spazzola nei *Menaechmi*). La natura dei personaggi terenziani, seppur tipizzati, è, al contrario, sfumata e poliedrica, molto più realistica; nessun personaggio infatti è completamente negativo: sono tutti onesti, ragionevoli e sensibili, sbagliano ma per errori involontari, prontamente ammessi e corretti.

Nelle commedie terenziane la comicità è data soprattutto da schemi classici, spesso di stampo plautino. L'espedito di cui Terenzio si serve maggiormente per creare la comicità è l'effetto travolgente delle situazioni di equivoco: i malintesi che conseguono dallo scambio di persone nel rapimento di Bacchide, ad esempio, sono alla base di innumerevoli situazioni di grande ilarità, partendo anche dal fatto che in diverse situazioni il pubblico è a conoscenza di informazioni che magari sono ancora sconosciute ad alcuni personaggi sulla scena. Non mancano poi gli altri due "ingredienti" degli intrecci plautini, la beffa e la *tyche* (ad esempio il *topos* dell'agnizione). Ciò che manca è invece, come si è detto, la caricatura: Terenzio attenua decisamente i tratti caricaturali dei personaggi e ne fa delle figure credibili, in cui lo spettatore possa identificarsi (ma più "tipi" che individui). Lo schiavo illusionista, orditore di intrighi e manovratore della commedia, personaggio tanto caro a Plauto, si eclissa nel teatro terenziano in favore di altri personaggi. Protagonista non è più il *servus callidus*, ma sono padri e figli: i servi non sono più scaltri promotori di truffe, oppure, quando lo sono, agiscono in buona fede, per il bene dei giovani ed anziani padroni, con cui dividono guai, tristezze e felicità, quasi in un nucleo familiare allargato. Anche i padri terenziani sono differenti da quelli plautini: sono disponibili al dialogo coi figli e si preoccupano sinceramente della loro felicità più che

Mentre spiego che i personaggi terenziani sono più verosimili, mentre quelli creati da Plauto sono meno credibili, poiché nella realtà non esiste una persona completamente cattiva oppure vanagloriosa, sento un battibecco in prima fila, due allieve si scambiano insulti: "Eppure tu sei la prova vivente che esiste una persona solo vanitosa e basta"; "E tu sei la prova vivente che ne esiste una completamente stupida". Non so cosa fare di fronte a questa spiacevole scena: rimproverarle perché non seguono? (in realtà seguivano eccome quel che dicevo), riprenderle perché disturbano? (non hanno distratto nessuna loro compagna), fare loro la morale? (il tono mi pareva più che altro scherzoso). Proseguo senza intervenire.

Al momento di analizzare lo schema ricorrente degli intrecci di Terenzio, solo le stesse allieve, prima ancora che lo suggerisca io, a proporre di realizzare alla lavagna uno schema simile a quello che si era costruito per le commedie plautine. Accolgo di buon grado la richiesta, anche perché era già nelle mie intenzioni procedere in tal modo.

L'ossatura del grafico è il più possibile simile a quello precedente, affinché sia di più facile lettura:



Come prova del nove, chiedo ad un'allieva di rilevare le differenze tra gli intrecci dei due autori, tenendo sott'occhio sia lo schema relativo agli intrecci plautini sia quello appena costruito. La ragazza risponde

del loro patrimonio o del veder affermata la propria autorità. Predominano in assoluto le nuove generazioni maschili, al centro dell'attenzione del poeta stanno i giovani con i loro problemi; c'è chi ha affermato che in questi giovani protagonisti l'autore abbia inteso raffigurare se stesso.

Come in Plauto, anche in Terenzio al centro della vicenda comica troviamo amori ostacolati che, alla fine, dopo una serie di peripezie, si realizzano felicemente. Il motore primo dell'azione si riduce quasi esclusivamente all'amore, ma Terenzio non esaspera a non ridicolizza i sentimenti d'amore dei giovani, li segue anzi con partecipazione e simpatia. Inoltre non viene delineato quel *mundus inversus* ove si muovevano i personaggi plautini: Terenzio non pone in discussione i ruoli sociali tradizionali né infrange le norme che regolano i rapporti familiari (sottomissione dei figli ai padri, delle mogli ai mariti, degli schiavi ai padroni; necessità che la ragione prevalga sulle pulsioni istintive).

Plauto, inoltre, mira piuttosto all'efficacia immediata della singola scena, che non all'equilibrio della struttura compositiva e alla coerenza e verosimiglianza dell'intreccio. La caratteristica più visibile della drammaturgia plautina è proprio la ricerca di una comicità sbrigliata, la tendenza a dare spazio a momenti di puro divertimento e gioco e il ricorso a motivi di comicità bassa che avvicinano Plauto alla tradizione di forme italiche di teatro popolare, come l'*atellana*. Terenzio mostra invece una maggiore cura per gli intrecci, più coerenti e meno complessi rispetto a quelli delle commedie plautine, ma anche più coinvolgenti in quanto Terenzio, al contrario di Plauto, non utilizza un prologo espositivo (contenente gli antefatti e un'anticipazione della trama).

- **Lettura in traduzione e commento di *Heatontimorùmenos*, vv. 10-47 (Il teatro di parola: una commedia tutta dialogo).**

*La scelta di posticipare la lettura del prologo dell'*Heatontimorùmenos* è determinata dall'esigenza di non disincentivare subito l'attenzione della classe con la presentazione di un argomento che può apparire ostico.*

*La lettura sarà eseguita in modo espressivo dal docente; il commento avverrà in modalità dialogata.*

***Heatontimorùmenos*, vv. 10-47.**

eccellentemente.

- **Lettura in traduzione e commento di *Heatontimorùmenos*, vv. 10-47 (Il teatro di parola: una commedia tutta dialogo).**

Poiché l'innovazione dei prologhi terenziani non è un argomento di per sé molto stimolante, cerco di avvicinare l'attenzione delle discenti in varie maniere: con una lettura vivacemente "istrionica", con il coinvolgimento della classe nel commento e con il costante raffronto con quanto già le allieve conoscono di Plauto.

**Traduzione a cura di  
PROLOGO**

Il fatto è che il poeta mica mi vuole come prologo, no, ma come difensore. Dice che voi siete i giudici ed io il suo avvocato. Ora l'avvocato reciterà l'arringa. Ma saprà valersi della sua parlantina tanto quanto l'autore si è valso della sua arte nello scriverla? Punto primo: i malevoli spargono la voce che l'autore, contaminando tante commedie greche, ne fa così poche di latine. Be', lui mica lo nega e tanto meno se ne vergogna. Dice, anzi, che continuerà. L'hanno fatto o no fior di commediografi? Sul loro esempio pensa di aver anche lui il diritto di farlo. Punto secondo: un vecchio poeta velenoso va insinuando che lui, l'autore, si è buttato a scrivere commedie basandosi sull'ingegno dei suoi amici e non sul suo. Be', fate voi, dite voi, sarà il vostro giudizio a dettar legge. Però io vi prego, prego tutti voi di una cosa: che la voce dei nemici non conti più di quella degli amici. Dovrete essere giusti. Dovete dar modo di affermarsi a chi vi dà modo di vedere commedie nuove e senza pecche. Ma non s'illuda che tutto questo sia detto a favor suo, quel poeta che poco fa ha mostrato sulla scena il popolo che fa largo a uno schiavo che corre. Perché il nostro autore dovrebbe mettersi al servizio di un matto? Delle sciocchezze di quest'uomo il nostro autore parlerà quando darà nuove commedie, lui, se non la pianta di calunniare. Ascoltate con animo benevolo, voi. Consentite che io possa recitarla nel silenzio, questa commedia tutta dialogo, che ancora una volta non mi tocchi, alla mia età, di sputare i polmoni e sudar sette camicie nella parte del servo che galoppa, del vecchio adirato, del parassita senza fondo, o d'uno spudorato sicofante o di un ruffiano pidocchioso. Convincetevi, se non altro per riguardo a me, che questa causa merita rispetto: e così, grazie a voi, farò meno fatica. Il guaio è che gli autori, oggi, se scrivono una commedia, a un vecchio attore non risparmiano nulla. C'è da sgolarsi? Corrono da me. C'è da scivolare dolcemente? Si rivolgono a un'altra compagnia. Bene, la commedia che sto per recitare è puro teatro di parola: ecco l'occasione buona per verificare sin dove arrivi, in un genere e nell'altro, la mia arte.

L'originalità dei prologhi di Terenzio consiste nella loro funzione esclusivamente polemica e difensiva. Nel prologo dell'*Heatontimorùmenos*, allo spunto polemico e difensivo si unisce una più esplicita difesa della prassi teatrale terenziana: al tradizionale teatro d'azione il vecchio attore che impersona il prologo oppone una commedia basata sul dialogo, nella quale anche lui potrà cimentarsi, senza sgolarsi e affannarsi sulla scena. La dichiarazione di inadeguatezza dell'attore, la sua protesta nei confronti dei ruoli dinamici del comico tradizionale, per lui ormai fisicamente troppo impegnativi, è in realtà un espediente per introdurre nel prologo una dichiarazione di poetica dell'autore, che in tal modo prende le distanze da quel genere di teatro d'azione.

Biasimo le studentesse con un blando rimprovero allorché nessuna di loro sa definire il significato del termine "sicofante", le ammonisco non per la mancata competenza lessicale, ma per non aver chiesto chiarimenti.

Molto è stato discusso sul vero significato da dare al termine *stataria* (“statica”), usato dallo stesso Terenzio per definire le proprie commedie: secondo alcuni, esso significherebbe che la sua non è commedia d’azione, ma quasi esclusivamente psicologica, “di carattere”: in essa non ci sono scene movimentate, con inseguimenti, litigi e clamori, o scene farsesche tipiche del teatro comico popolare. Terenzio, insomma, rinuncia alla trovata plautina del *servus currens*. Nelle sue commedie è più importante ciò che i personaggi pensano, rispetto a quello che fanno, in questo senso è un teatro di parola, poiché la parola dialogata esprime turbamenti ed emozioni, veicolando un messaggio morale e pedagogico.

Plauto si serviva del prologo per informare il pubblico dell’antefatto, anticipando spesso la conclusione; ciò metteva il pubblico in una posizione panoramica, più attento allo sviluppo della vicenda (il cui intreccio era spesso complesso), e lo rendeva superiore agli stessi personaggi della commedia. Terenzio trasforma, invece, il prologo informativo in un prologo a carattere “critico” e letterario: nel prologo parla di sé, del suo modo di poetare e si difende dalle accuse che i suoi avversari gli rivolgono. Il prologo diventa la voce dell’autore che qui espone le sue posizioni: chiarisce il rapporto coi modelli usati e risponde alle critiche dei suoi avversari su questioni di poetica. A recitare il prologo, poi, non è neanche più un personaggio della commedia, ma un attore scelto appositamente, che indossa un costume particolare. È evidente che questo nuovo tipo di prologo presuppone un pubblico colto, attento ai problemi di gusto e di tecnica.

Terenzio elimina il prologo informativo anche perché punta su effetti di *suspense*: il pubblico deve seguire l’azione nel suo sviluppo continuo, senza fruire di uno sguardo anticipato e onnicomprensivo, lo spettatore deve immedesimarsi nel personaggio, lasciarsi coinvolgere emotivamente, provare le stesse sensazioni dei personaggi. Va inoltre notato che Terenzio si adopra a mascherare l’aspetto fittizio dell’evento teatrale, a non interrompere mai l’illusione scenica (l’unico luogo metateatrale è appunto il prologo): egli intende mantenere a tutti i costi la verosimiglianza, il suo pubblico, per tutta la durata del dramma, non deve pensare di essere a teatro, proprio per questo l’autore elimina tutti i procedimenti metateatrali a cui spesso ricorreva Plauto. I suoi personaggi non si rivolgono mai al pubblico; gli unici spazi di autocoscienza vengono concentrati nei prologhi. Rispetto a Plauto, inoltre, Terenzio mantiene

Il coinvolgimento della classe, diversamente a quanto prevedevo, è abbastanza appassionato, le allieve non risparmiano giudizi personali, dichiarando di preferire, rispetto a Plauto, la scelta terenziana di non anticipare nel prologo il contenuto della commedia.

Colgo l’occasione per verificare la comprensione del concetto di “metateatro”: alcune alunne hanno ancora qualche tentennamento, altre hanno acquisito pienamente il concetto.

un'ambientazione rigorosamente greca, senza surreali e stranianti intrusioni di usi e costumi romani. Il che ha uno scopo ben preciso: mentre il Sarsinate non perseguiva nessun fine morale o politico, ma tendeva solo a divertire, Terenzio, con le sue commedie, intende trasmettere un messaggio morale.

- **Il rapporto coi modelli.**
- **Considerazioni linguistiche e stilistiche.**

*La lezione si concluderà con alcune osservazioni sul rapporto coi modelli (senza tuttavia approfondire troppo le opere della letteratura greca, disciplina che non fa parte del curriculum di studi della classe). Si opta per una trattazione sincronica di Plauto e Terenzio, strategia che permette un notevole risparmio di tempo, oltretutto agevole la strutturazione di una forma mentis criticamente aperta al confronto fra gli autori studiati.*

*Si punterà inoltre sulla dissonanza cognitiva: le allieve, che probabilmente ragionano seguendo i moderni canoni sui diritti d'autore, percepiranno il vortere plautino e terenziano come un plagio.*

Gli intrecci delle opere plautine e terenziane non vanno attribuiti unicamente all'estro creativo dei due autori, essi infatti riprendono e rielaborano commedie greche del IV sec. a.C., oggi quasi del tutto perdute. La cosa non deve stupire: il teatro è un genere molto viscoso, in cui la rielaborazione del già detto, il teatro sul teatro, è molto forte. Non va dimenticato che sul teatrante pesavano la responsabilità della compagnia, la fretta, la necessità di andar presto in scena: è normale, logico, che si copi (del resto il pubblico, accanto alla novità, vuole ritrovare ciò con cui ha familiarità e, nel campo comico, ridere del già riso). Un bravo autore di mestiere, non può fare eccezione alla regola e infatti gli stessi Plauto e Terenzio dichiarano di rifarsi a illustri predecessori greci (di cui conservano l'ambientazione greca), usando però i materiali d'ispirazione con molta libertà e disinvoltura.

Entrambi apportano delle trasformazioni strutturali: aboliscono la suddivisione in atti e gli intermezzi musicali; si suppone inoltre che, rispetto ai modelli greci, Plauto introduca numerose parti cantate, i *cantica*, cui Terenzio fa molto meno ricorso.

- **Il rapporto coi modelli.**
- **Considerazioni linguistiche e stilistiche.**

Puntualmente si crea l'incidente critico atteso: le allieve avevano già nozione del fatto che i drammaturghi latini si ispirassero a modelli greci, ma non sapevano in quale misura. In particolare si stupiscono del fatto che Terenzio conservi addirittura il titolo originale dei modelli da cui trae ispirazione (un segno, questo, che la classe non aveva prestato troppa attenzione a quanto avevo detto a proposito dell'*Heatontimorùmenos* e degli *Adelphoe*).

Lascio che siano le studentesse a rammentare le trasformazioni strutturali apportate dagli autori latini rispetto ai drammi greci (in quanto l'argomento era stato trattato dalla docente accogliente prima del mio ciclo di lezioni), aggiungendo solo il particolare della rarità dei *cantica* in Terenzio.

Usuale è poi, per i due drammaturghi latini, servirsi contemporaneamente di più modelli, secondo una tecnica definita *contaminatio* (il termine, nato con accezione spregiativa, da *contamino* “toccare, violare per contatto, sporcare, macchiare”, ha assunto attualmente un valore neutro, se non addirittura positivo): si tratta in sostanza dell’inserimento, in una commedia derivata da un determinato originale greco, di scene e personaggi tratti da un’altra commedia greca, intrecciando dunque fra loro diverse trame. Plauto inoltre non mantiene i titoli delle commedie a cui si ispira, allo stesso modo modifica e reinventa i nomi dei personaggi; Terenzio, da questo punto di vista, appare invece più fedele ai modelli.

In alcuni prologhi Plauto indica il suo rapporto con i modelli greci utilizzando l’espressione *vortere barbare*, cioè “tradurre dal greco in latino”. In realtà egli non si limita a tradurre passivamente, fa piuttosto una “traduzione artistica”. Ad esempio, i tratti dominanti e costanti dello stile plautino hanno in sé ben poco di ellenistico: spiritosaggini, giochi di parole, parodie, metafore e similitudini, toponimi fantastici e neologismi istantanei, allusioni scherzose alle istituzioni e ai costumi di Roma. Plauto punta molto sul comico della parola: egli non mira alla verosimiglianza realistica del linguaggio parlato, ma crea uno stile originale, sempre vario, mosso, brillante. Al contrario, in Terenzio mancano l’esuberanza, le acrobazie verbali, i giochi di parole e le parodie dello stile tragico tipicamente plautini; egli evita inoltre espressioni troppo popolari. A confronto con l’indivisa officina verbale di Plauto, lo stile espressivo di Terenzio appare di una piatta uniformità, la materia linguistica sembra selezionata e persino censurata: esclusi gli insulti, esclusi i termini che si riferiscono alla corporeità (cibo, sesso: basti pensare che in sei commedie tutte incentrate su intrighi d’amore la parola “bacio” compare complessivamente appena due volte), spazio invece ai termini “astratti”, che rendono possibile l’indagine psicologica. Quello di Terenzio è insomma uno stile sobrio, naturale, all’insegna della compostezza, della semplicità, decisamente mimetico rispetto alla realtà che lo circonda. Terenzio tenta di giungere alla formazione di una lingua letteraria latina, rifiutando sia l’aulicismo e la magniloquenza del genere epico sia i termini popoleschi e le espressioni volgari plautini. Egli riproduce verosimilmente il *sermo cotidianus*, la lingua d’uso, non però quella dei bassifondi popolari bensì quella parlata dalle classi urbane di buona

Introduco invece il concetto di *contaminatio* in modalità frontale.

Le considerazioni sulla lingua e sullo stile di Terenzio mi permettono un proficuo ripasso di Plauto: il confronto tra i due autori avviene in questo caso per contrasto.

educazione e cultura. Così in genere la lingua è pura e raffinata, con una riduzione rispetto a Plauto delle figure foniche o dei neologismi. Tuttavia lo stile si differenzia molto in base al personaggio, variando a seconda delle situazioni in cui si trova, delle sue caratteristiche e delle sue intenzioni.

- **Assegnazione dei compiti domestici.**

*Come compito domestico le allieve dovranno assimilare gli appunti annotati durante la lezione, integrandoli con i paragrafi del manuale 9.1 Un nuovo contesto culturale, 9.2 Terenzio: la vita e le opere, 9.3 Lo stile e la lingua, 9.4 I prologhi: poetica e rapporto coi modelli, 9.5 Temi e fortuna delle commedie, solo la prima parte (pp. 229, 231-235, 238), il paragrafo 4.4 I modelli greci (pp.58-59) e le schede Storia di un concetto: l'humanitas (pp. 251-253), Terenzio: il linguaggio della misura e della verosimiglianza (pp. 256-257). Dovranno inoltre, come al solito, rileggere (in traduzione) i passi esaminati assieme, accertandosi di non avere dubbi al riguardo.*

*Oltre a ciò, si richiederà alle discenti di iniziare il ripasso complessivo di tutta l'unità didattica in vista della verifica finale. Per facilitare il ripasso si suggerisce di costruire uno schema specifico (con i nomi dei personaggi e gli ingredienti dell'azione) per ogni commedia di cui si è visto l'intreccio, sia di Plauto (ad esclusione dello Pseudolus, che è stato affrontato molto sbrigativamente) che di Terenzio.*

- **Assegnazione dei compiti domestici.**

A proposito di quest'ultima consegna, un'alunna mi domanda se dovranno consegnare questi schemi oppure se è sufficiente uno schizzo veloce, anche sul manuale. Rispondo che non dovranno consegnare nulla, ma che provvederemo in classe al confronto tra gli schemi prodotti da allieve diverse.

Poiché restano ancora alcuni minuti e la lezione è stata densa di contenuti, concludo con un veloce riepilogo.

IL PROGETTO	IL PROCESSO
<ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>Verifica formativa orale.</b></li> </ul> <p><i>Anche quest'ultimo incontro si aprirà con un <u>ripasso collettivo</u> dei contenuti della lezione precedente.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>La fortuna di Plauto e Terenzio.</b></li> </ul> <p><i>La lezione conclusiva prenderà avvio dall'illustrazione della <u>fortuna</u> riscossa da Plauto e Terenzio presso i loro <u>contemporanei</u> e (a grandi linee) nelle <u>epoche successive</u>, fino ad oggi, onde far notare la <u>persistenza</u> e la durata degli autori classico attraverso i secoli. Si glisserà comunque sui rifacimenti moderni delle loro opere (cosa che implicherebbe la menzione di autori non ancora studiati).</i></p> <p><i>Anche in questo caso si opterà per una <u>trattazione parallela e contrastiva</u> dei due poeti.</i></p> <p>Plauto fu un autore di straordinario, immediato, successo. Anche dopo la sua morte le sue opere continuarono ad essere allestite e a riscuotere trionfi, la sua fama fu talmente grande che nel II secolo circolavano sotto il suo nome oltre un centinaio di commedie spurie (evidentemente il nome dell'autore di Sarsina era una garanzia di riuscita e spingeva commediografi e capocomici a false attribuzioni).</p> <p>Al contrario, la carriera drammaturgica di Terenzio non fu affatto facile: non ebbe lo stesso successo di Plauto, perché la sua commedia non rispondeva ai gusti del grosso pubblico romano, non ancora pronto al salto di qualità. Una delle sue prime commedie ebbe una sorte esemplarmente infelice: il pubblico dopo le prime scene abbandonò il teatro preferendo assistere ad una manifestazione di pugili e funamboli, fu un fiasco clamoroso. Il genere comico era stato, con Plauto, un grande momento di intrattenimento popolare, le commedie plautine, benché la loro arte fosse profondamente raffinata, riuscivano a divertire ed</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>Verifica formativa orale.</b></li> </ul> <p>Su suggerimento della docente accogliente, tralascio anche in questo caso la verifica formativa iniziale, dal momento che l'incontro prevede un momento finale di ricapitolazione dell'intero percorso.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>La fortuna di Plauto e Terenzio.</b></li> </ul> <p>L'ansia da verifica è sempre più elevata, al mio ingresso in aula le allieve mi sommergono di domande: vogliono sapere quanto durerà la prova, la tipologia di quesiti, quali paragrafi del manuale si possono tralasciare... Benché prevedessi di fornire queste informazioni al termine dell'incontro, offro subito tutti i chiarimenti richiesti, per evitare che l'apprensione delle allieve ne possa inficiare l'attenzione.</p> <p>Nel frattempo le due ragazze della prima fila, che si sono più volte distinte per la loro indisciplinazione, continuano tranquillamente a leggere un quotidiano; fingo di non accorgermene fino a che una delle due di scatto si rivolge a me: "Scusi, ha detto della verifica? Come saranno le domande?" Le rispondo che non ho tempo di ripetere tutto e che comunque mi ripeto solo per le assenti o per chi, pur prestando attenzione, incontra difficoltà nella comprensione di qualche concetto. Il messaggio implicito arriva a destinazione, tanto che entrambe ritirano subito i quotidiani.</p> <p>Prima di cominciare la trattazione della fortuna dei due autori, che prevedo di svolgere frontalmente in quanto la classe manca dei requisiti di base per partecipare efficacemente alla costruzione delle conoscenze, rivolgo semplicemente un quesito alle allieve per destare la loro attenzione sull'argomento: "Secondo voi chi fra Plauto e Terenzio, riscosse più fortuna presso il proprio pubblico contemporaneo?" In coro, rispondono Plauto. Mi stupisco di tanta sicurezza e chiedo su quali basi fondino il loro ragionamento: la base sono le accuse rivolte a Terenzio di essere un prestanome dei suoi protettori e di rovinare gli originali greci</p>

appassionare anche chi non fosse per nulla sensibile alle problematiche culturali, in quanto, senza troppi scavi nella psicologia dei personaggi, non sottoponevano il pubblico a sforzi meditativi. Il teatro di Terenzio accettava l'inquadramento convenzionale e ripetitivo di queste trame ma l'autore si cimentò nel difficile tentativo di veicolare attraverso un genere fondamentalmente popolare una sensibilità e interessi nuovi. A Terenzio interessava soprattutto l'introspezione psicologica dei suoi personaggi, che, anche se tipizzati, non apparivano mai convenzionali: il padre per nulla burbero, la suocera per nulla bisbetica, il soldato per nulla vanaglorioso, la prostituta per nulla immorale. Terenzio non ricorreva a quegli espedienti che dovevano strappare la risata ad un pubblico distratto e rumoroso, egli sottoponeva piuttosto alla riflessione degli spettatori tematiche fondamentali del vivere sociale, quali i rapporti all'interno della famiglia e l'educazione dei figli. Quella di Terenzio, inoltre, era una commedia che voleva trasmettere un messaggio morale estraneo alla mentalità romana abituata al teatro plautino, che interpretava i rapporti interpersonali come basati sull'inganno, sulla violenza e sulle prevaricazioni. Ovviamente, non tutta la società romana che frequentava gli spettacoli teatrali era fatta di plebei ignoranti, esisteva anche una *élite* colta che non si accontentava di rappresentazioni teatrali di semplice evasione, comiche e scurrili, e anzi se ne dissociava, ricercando al contrario raffinatezze di stile e spessore psicologico, nei testi e nei personaggi. Ed ecco il teatro di Terenzio, raffinato, elegante, poetico. Non mancarono infatti alcuni critici contemporanei che ne apprezzarono soprattutto la purezza della sua lingua e la raffinatezza del suo stile. Ma il suo pubblico, non potendo essere popolano ed incolto, necessariamente non fu molto vasto. Il suo pubblico ideale era decisamente un pubblico più raffinato di quello sboccato e plebeo che applaudiva ancora le opere di Plauto, un pubblico più istruito ed circoscritto, che coincideva, in pratica, con lo stesso Circolo scipionico.

Il Medioevo cristiano mostrò invece di apprezzare molto i valori etici proposti da Terenzio, Dante stesso ne cita dei versi. Ma la fortuna di Terenzio si protrasse ancora per tutto il Rinascimento e oltre, come attestano le decine di manoscritti che contengono integralmente o almeno in parte le sue commedie oppure dei volgarizzamenti delle stesse. Questo successo fu dovuto in particolare alla costante inclusione dell'autore nei programmi scolastici del tempo, in virtù del loro carattere edificante e

che impiega come modelli. Mi complimento per l'acutezza, ma introduco allo stesso tempo una distinzione tra la massa del pubblico, socialmente e culturalmente eterogenea, e gli avversari dai quali Terenzio si difende nei suoi prologhi, poeti drammatici come lui e al contempo "critici teatrali".

L'aneddoto della rappresentazione terenziana disertata dagli spettatori suscita una sincera solidarietà nelle allieve, che esclamano: "No! Poveretto!" E una di loro aggiunge: "È come se ieri sera la gente se ne fosse andata dall'*Ariston* di S. Remo perché in tv c'era *Doctor House!*" Mi congratulo per l'indovinato paragone.

Timidamente un'altra alunna mi domanda cosa siano i funamboli, termine che sinceramente davo per scontato, mi rallegro comunque che la classe intervenga sui punti non chiari: per non annoiare le altre studentesse, che probabilmente conoscono la parola, coinvolgo la ragazza intervenuta in una divertente ricerca etimologica, aggiungendo poi che il termine è costruito esattamente come "acrobata", solo che uno ha etimo latino, l'altro greco. La strategia è azzeccata: tutte le allieve mostrano un vivo interesse e riportano quanto dico sul quaderno.

Per meglio far comprendere la differenza fra il grosso pubblico che applaudiva Plauto e la ristretta cerchia di intenditori che apprezzava anche Terenzio, ricorro anch'io, come l'allieva intervenuta prepoc'anzi, ad un esempio attualizzante: marea di spettatori impazziscono per *Il Grande Fratello* o i vari *talk-shows*, le infinite *telenovelas*, il Calcio, e pochi gradiscono i sempre più rari programmi televisivi in cui si parla di filosofia, arte, letteratura; fiumane di adolescenti entrano in *Internet* solo per cercare melodie *midi* e suonerie per telefonini, pochissimi ascoltano invece un brano di musica classica. Il paragone coinvolge molto la classe, la quale si anima, dimenticando le ansie che aveva palesato poco fa. Per correttezza avverto comunque di non considerare Plauto alla stregua del *Grande Fratello*... Il paragone riguardava il pubblico, non esistono esatte corrispondenze tra epoche diverse, cosa che non va mai dimenticata, onde evitare anacronistiche forzature e travisamenti.

Le allieve dimostrano ancora una volta straordinarie capacità intuitive allorché indovinano che Terenzio ebbe maggior fortuna nel Medioevo (il contesto culturale di questo periodo storico è stato esaminato in Letteratura italiana).

dello stile, semplice ma allo stesso tempo corretto e non banale.

Una sorte opposta toccò a Plauto, le cui opere continuarono ad essere ricopiate per tutto il Medioevo, ma non più lette. Egli rimase per lunghissimo tempo estraneo alla tradizione dell'insegnamento, per molteplici ragioni: lingua, stile e metrica erano troppo difficili e richiedevano particolari strumenti di comprensione. Furono gli umanisti a riscoprire le commedie plautine e a farle rivivere attraverso rappresentazioni in latino o, sempre più spesso, in traduzione. Da quel momento in poi Plauto diventerà un inesauribile serbatoio cui attingeranno liberamente i più grandi drammaturghi europei.

Oggi le rappresentazioni di Plauto continuano ad essere una viva presenza scenica; egli è infatti il più rappresentato di tutti i poeti latini.

- **Attualizzazione: gli intrecci delle attuali commedie cinematografiche.**

*Il percorso si chiuderà con un tentativo di attualizzazione, volto a mostrare alle allieve come la letteratura latina non sia qualcosa di ormai spento, presente solo nelle antologie scolastiche e nei volumi delle biblioteche, ma viva ancora oggi, spingendo alla riflessione l'uomo contemporaneo. Le situazioni, i personaggi, i procedimenti adottati da Plauto e Terenzio furono ripresi infinite volte nel teatro comico di tutti i tempi, fino ai nostri giorni, in cui il cinema continua a nutrirsi di ingredienti plautini e terenziani.*

*L'impostazione sarà più che mai maieutica, si cercherà infatti, attraverso un opportuno sostegno, di far pervenire le alunne alle conclusioni attese.*

Il film prescelto è *Natale a New York* (2006, regia di Neri Parenti).

*I quesiti che il docente sottoporrà alla classe sono i seguenti:*

1) *Qual è la situazione iniziale? Qual è l'esito finale? Attraverso quali avvenimenti principali si passa dalla situazione iniziale a quella finale? Riassumete sinteticamente la trama.*

Lillo, ex pianista di piano bar, ha sposato Milena, una donna ricchissima che lo lega con un contratto matrimoniale che alla prima infedeltà lo rigetterebbe sul lastrico. Dopo venticinque anni, un giorno

La discenti restano stupite del fatto che Plauto venga rappresentato ancora oggi e si dichiarano curiose di assistere a qualche rappresentazione.

- **Attualizzazione: gli intrecci delle attuali commedie cinematografiche.**

Tutta la classe ha visionato il film (tra coloro che vi avevano già assistito al cinema, qualcuna lo ha addirittura rivisto una seconda volta). Le allieve confessano spontaneamente di essere ben preparate sull'argomento e domandano se farà parte anche della verifica. Le devo deludere, si tratta però di un'attività che sarà loro utile per memorizzare più facilmente i contenuti fin qui esposti.

Tutte vogliono intervenire nella ricostruzione della trama, per evitare confusioni designo io, sequenza dopo sequenza, chi debba prendere la parola, le compagne intervengono solo per aggiungere eventuali

ritrova Barbara, una vecchia fiamma molto “ruspante”, a sua volta legata con un analogo contratto a Claudio, un marito che cerca inutilmente di renderla più raffinata. Lillo pensa che, trovandosi nella stessa situazione, anche Barbara anteporrà gli interessi economici a quelli affettivi e pertanto continuerà ad intrattenere con lui una relazione extra-coniugale senza lasciare il marito. Al contrario Barbara dà prova di un’altissima dignità manifestando il desiderio di divorziare dal marito per sposare Lillo, il quale le ha raccontato di essere ancora scapolo.

Si recano a New York, per trascorrervi le vacanze natalizie, Lillo, la moglie e la figlia Carlotta: quest’ultima ha una tresca con Claudio, il quale le ha raccontato di essere vedovo e la ha seguita a New York per poterla incontrare liberamente. La moglie Barbara, però, insospettata, ha deciso di accompagnarlo per coglierlo in flagrante e poter divorziare da lui senza dover rinunciare alla metà del patrimonio che le spetta. Venuto a conoscenza della cosa, Lillo si industria per evitare in tutti i modi che Barbara abbia una prova dell’infedeltà del marito, dal momento che lui non ha nessuna intenzione di sposarla e rinunciare al patrimonio della moglie. Tra Lillo e Claudio nasce così una naturale solidarietà: il primo è all’oscuro del fatto che l’altro abbia per amante sua figlia Carlotta, il secondo è all’oscuro del fatto che l’altro abbia per amante sua moglie Barbara.

Durante uno di questi depistaggi, Lillo incontra Lello, figlio di un suo ex collega di piano bar, il quale lavora come pianista in un rinomato hotel newyorkese. Lello, colto dall’imbarazzo nei confronti del ricco Lillo, rinnega la sua professione e si dichiara padrone di tutto l’hotel e ben disposto ad aiutare Lillo nella sua impresa. Proprio al ristorante di quell’hotel si ritrovano per caso contemporaneamente a cena le due coppie: oltre al fatto che Lello deve fingere di essere il proprietario, Lillo deve fingere di fronte a Barbara di non essere sposato e lo stesso deve fingere Claudio di fronte a Carlotta, ma le due mogli sono lì presenti. Nel frattempo Lello comincia a corteggiare Carlotta, la quale si sente trascurata da Claudio, e finirà col venire licenziato.

Barbara e Milena si rivolgono entrambe alla stessa agenzia investigativa per avere le prove dei tradimenti dei rispettivi mariti: le prove, una serie di scatti fotografici che non lasciano dubbi, puntualmente arrivano, ma vengono recapitate dal *detective* alle *reception* del medesimo hotel in due plichi esattamente identici. Lillo corrompe l’investigatore per

particolari tralasciati. Alcune tengono sul banco un canovaccio, altre si affidano alla memoria; le più hanno difficoltà ad indicare i personaggi col loro nome, concordiamo così di impiegare non i nomi dei personaggi, bensì quelli degli attori che li interpretano.

Le ragazze manifestano un particolare entusiasmo, ravvivato dal fatto che la docente accogliente non ha visto il film e le alunne si sentono in dovere di metterla al corrente dell’intreccio che conoscono. Dopo pochi minuti però la prof.ssa Roggia rivela di avere già perso il filo, le allieve non perdono l’occasione per lamentare la difficoltà che esse incontrano nel memorizzare le trame delle commedie di Plauto: ribatto che non esigo che ricordino gli intrecci in maniera così particolareggiata e che in effetti è molto più semplice ricordare un intreccio quando lo si è visto rappresentato o quando si è letta l’opera per intero (come nel caso della *Mostellaria*).

Dal punto di vista strutturale, faccio notare il dipanarsi di due azioni (la storia delle famiglie di Lillo e di Claudio e dei vari tradimenti e la storia di Filippo) completamente slegate tra loro, se non fosse per il finale ove viene detto che Milena abbandona il marito per il primario chirurgo.

Constato inoltre che ciò che alle allieve appariva tanto strano, il prologo espositivo plautino, è una prassi comune anche nel cinema d’oggi: in questo film ci sono ben due prologhi, narrati uno da Lillo e uno da Filippo, ciascuno dei quali racconta gli antefatti della propria storia; inoltre, alla fine, compare un epilogo, narrato da Lillo.

avere gli scatti che lo riguardano, Milena apre così l'altro plico scoprendo la relazione della figlia Carlotta, la quale viene ora a sapere che Claudio è non è affatto vedovo. Milena è esterrefatta, Lillo invece è disposto a chiudere un occhio, anche perché Claudio sa che pure lui tradisce la propria moglie. Sulla scena irrompe Barbara con l'altro plico, credendo di esporre al pubblico ludibrio il marito con le foto che lo ritraggono in compagnia dell'amante, si tratta invece delle foto che immortalano la stessa Barbara con Lillo. Tutto è svelato.

Le vicende si alternano a quelle di un altro personaggio, Filippo, il quale sta per sposare, dopo dieci anni di conoscenza, Mary, la sua ricca e altezzosa fidanzata italo-americana, che esige però da lui un avanzamento nella carriera di chirurgo. L'occasione del salto di qualità gliela offre il primario del suo reparto, Severino, il quale promette di renderlo vice-primario se Filippo si presta a portare un regalo al figlio Francesco, a New York per studi. Proprio a New York infatti si terranno le nozze di Filippo e Mary. Qui Filippo scopre che Francesco non ha ancora sostenuto neppure un esame universitario e si gode la lontananza da casa per organizzare festini sperperando il denaro del padre: il ragazzo suscita un'immediata simpatia in Filippo, che decide di coprirlo agli occhi dell'insopportabile primario Severino, che lo vessa con continue angherie. Per fare una sorpresa al figlio, in occasione di una sua fasulla premiazione come miglior studente dell'anno, arriva a New York anche Severino, che capita proprio nel bel mezzo delle allegre gozzoviglie organizzate da Francesco. Infuriato, trascina il figlio dal rettore, ma all'università incontra dei suoi vecchi compagni che svelano a Francesco che suo padre in persona fondò un'associazione goliardica di studenti assenteisti e fannulloni. Il primario si vede così costretto a perdonare il giovane scapestrato e perdigiorno e a promuovere Filippo a vice-primario. Arriva il giorno delle nozze con Mary, la cui arroganza Filippo non è più disposto a tollerare, tanto da arrivare ad abbandonare la sposa all'altare.

Alla fine Barbara e Claudio si riconciliano, perdonandosi l'un l'altra i tradimenti; Carlotta si innamora di Lello; Milena abbandona Lillo, preferendogli il primario che ha incontrato in aeroporto al rientro. L'unico a rimanere solo e squattrinato è Lillo.

2) *A quali "tipi" della commedia romana arcaica sono riconducibili i personaggi presenti nel film?*

In alcuni casi le allieve individuano da sole le analogie: Francesco è

<p>3) <i>Qual è il motore dell'azione?</i></p> <p>4) <i>Durante la fase critica, si delinea un mundus inversus, con il sovvertimento delle norme consuete?</i></p> <p>5) <i>Quali sono gli "ingredienti" dell'azione?</i></p>	<p>riconducibile all'<i>adulescens</i> che dilapida le sostanze paterne (come Filolachete nella <i>Mostellaria</i>), parallelamente il padre Severino può essere paragonato al <i>senex</i> Teopropide (come lui infatti alla fine perdona il figlio ed il suo complice), Filippo infine è l'aiutante dell'<i>adulescens</i>.</p> <p>In altri casi invece necessitano di suggerimenti: Milena è riconducibile alla <i>uxor dotata</i> (ad esempio la moglie di Menecmo I) che spadroneggia sul marito in virtù della propria superiorità economica.</p> <p>La classe indica senza difficoltà la passione amorosa. È senz'altro vero, invito però le alunne a riflettere ulteriormente passando in rassegna i motivi che si sono visti a proposito delle commedie plautine: riconoscono così anche l'avidità di denaro (per quanto riguarda Lillo). Aggiungo che si potrebbe anche evidenziare il desiderio di gloria (per quanto riguarda Lello, il quale desidera figurare come proprietario dell'hotel in cui invece lavora per uno stipendio da fame).</p> <p>A questa domanda dappprincipio qualche allieva risponde di no, altre però constatano che i vari tradimenti non sono poi così legali. Le guido perciò a riscontrare un sovvertimento dell'ordine sociale attuale (mogli e mariti reciprocamente fedeli), puntualizzando che la società attuale è diversa da quella dell'antica Roma, la quale prevedeva dei rapporti familiari gerarchici (mogli sottomesse ai mariti). Continua invece a sussistere anche oggi il rapporto di subordinazione dei figli ai genitori (senza che tuttavia il figlio sia più considerato proprietà del genitore): è il caso del rapporto Francesco-Severino. Fortunatamente abolita la schiavitù, sussiste tuttavia ancora una relazione gerarchica sui luoghi di lavoro: è il caso del rapporto Filippo- Severino. I sovvertimenti ci sono eccome: due mariti e un promesso sposo tradiscono le consorti, una moglie tradisce il marito, un figlio si fa beffe del padre, un chirurgo si fa beffe del suo primario.</p> <p>Poiché se ne è appena parlato, le studentesse citano subito la beffa. Non hanno esitazioni neppure sull'equivoco, menzionando l'equivoco delle foto; riconoscono inoltre la <i>tyche</i> nell'agnizione finale (sottopongo alla loro attenzione anche l'incontro puramente fortuito di Lillo con Barbara: durante un acquazzone entrambi cercano riparo nello stesso androne). Sono tutte d'accordo invece nel sostenere che manchi l'elemento</p>
---	---

6) *Quale tipo di linguaggio usano i personaggi? (colto, standard, informale/colloquiale, gergale, dialettale)  
Individuate la comicità verbale (es. doppi sensi).*

7) *Esistono degli sketch finiti a se stessi, non indispensabili allo svolgimento dell'intreccio?*

caricaturale: le induco a riflettere se Barbara coi suoi modi sguaiati e la parlata accentuatamente romanesca possa essere considerata una caricatura, dopo un breve dibattito si conclude che il personaggio è abbastanza verosimile.

La classe conviene che, mentre i personaggi minori che ruotano attorno ai protagonisti si valgono di una lingua standard, i protagonisti impiegano una varietà colloquiale, con punte talora volgari. Solo Barbara presenta una pronuncia dialettale.

Devo ulteriormente incitare le discenti ad individuare chi si serve invece di un gergo: dopo qualche istante di meditazione, un'alunna segnala l'associazione di studenti fannulloni.

Dunque, concludo io, il linguaggio si diversifica a seconda dei personaggi e delle situazioni (valga l'esempio della garbata espressione di Barbara: "lamentavo l'ingombro dei parabordi").

Quanto ai giochi di parole, grazie all'apporto di ciascuna alunna, ne vengono elencati parecchi:

- Severino: "Che effetto ha fatto la pergamena su mio figlio?"  
Filippo: "Stupefacente!" (Francesco impiega infatti la preziosa pergamena delle tavole mediche inviatagli dal padre per fumare marijuana);
- Lillo: "Non mi riconosci? Sono Lillo, suonavo con tuo padre Lollo! E tu come ti chiami?"  
Lello: "Lello"  
Lillo: "Ammazza, che fantasia!"
- Lillo: "Ho dimenticato una cosa in macchina!"  
Milena: "Cosa?"  
Lillo: "Eh, se l'ho dimenticata come faccio a saperlo?"
- Claudio: "Siamo tutti e due sulla stessa barca"  
Lillo: "Sì, ma navighiamo su un mare di ..."
- Carlotta: "Quello mi ha riattaccato il telefono in faccia!"  
Lello: "Ma non si vede proprio: non ti ha lasciato nessun segno".

Senza difficoltà, anche in questo caso, le allieve ne enumerano più d'uno:

<p>8) <i>Ci sono uscite metateatrali, o meglio, metafilmiche? Gli attori sottolineano il fatto che stanno recitando?</i></p>	<p>la pergamena trasformata in spinello, la fede regalata ad un'estranea prima ed ingoiata da uno studente poi, il cagnolino sbalzato contro la finestra, lo spray antiaggressione impiegato da un'anziana, il serpente smarrito in chiesa.</p> <p>La classe si trova d'accordo sul fatto che non ci sono elementi di questo tipo, anzi la vicenda permette un'identificazione da parte dello spettatore.</p>
<p>9) <i>Ci sono effetti di spaesamento?</i></p>	<p>Su questo punto le alunne paiono titubanti: Lillo è a New York ma finge di trovarsi a Roma (ma questo non è un caso di straniamento), tutti i personaggi, anche quelli americani, parlano in italiano (ma ciò è dovuto al fatto che il film deve per forza essere in italiano, se rivolto ad un pubblico italiano che non conosce l'inglese). Devo essere io a suggerire l'esempio del barista orientale che parla napoletano: subito le allieve si illuminano e riportano un altro esempio, quello del taxista indiano, che si esprime anch'egli in napoletano. Ricordano anche l'esilarante scambio di battute: Lello: "Ma lei da dove viene?" Taxista: "Pompei" Lello: "Pompei?" (e qui il pubblico si aspetta che l'altro magari ribatta: "No, Bombay") Taxista: "Nooo! Pompei al mare!"</p>
<p>10) <i>Si tratta di una commedia a tesi come quelle di Terenzio?</i></p>	<p>Le studentesse non indugiano a rispondere di no. Devo contraddirle parzialmente in quanto in realtà una morale c'è e viene enunciata nell'epilogo dallo stesso Lillo, il quale, dopo aver constatato che soltanto lui è rimasto solo e senza denaro, inventa la prosecuzione, in rima di un'espressione idiomatica: "Cosa mi ha insegnato? Che chi appende il cappello..." In sostanza chi accetta un matrimonio di interesse, deve poi restare fedele alla propria moglie.</p> <p>In parte la classe aveva comunque ragione, poiché in effetto il film non si propone di discutere seriamente una tematica o di istruire il pubblico su un problema comune (quanto sono diffusi contratti pre-matrimoniali del genere?). È pertanto una commedia "leggera", che si propone solo di</p>

11) Vi pare richiamare maggiormente l'esperienza del teatro plautino o di quello terenziano?

divertire il pubblico, non di farlo riflettere.

Nel rispondere a questa domanda, le allieve propongono di passare in rassegna i vari elementi; per visualizzare i procedimenti mentali, costruisco una tabella alla lavagna.

	PLAUTO	TERENZIO
Prologo	x	
Passione amorosa	x	x
Desiderio di denaro	x	
Desiderio di gloria	x	
Beffa	x	x
Equivoco	x	x
<i>Tyche</i>	x	x
<i>Metateatro</i>		x
Approfondimento psicologico	x	
Figura del servo		x
Spaesamento	x	
Sketch	x	
Comicità verbale	x	
Morale	x	x

Se ne conclude che, a parte quelle caratteristiche di fondo della commedia, in comune dunque anche col teatro di Terenzio, questo film (come la maggior parte delle commedie cinematografiche attuali) rappresenta meglio l'eredità plautina: i personaggi infatti non vengono scandagliati nel loro spessore psicologico, tutto si gioca sulla superficie di eventi veloci e travolgenti, che non lasciano spazio ad una seria riflessione. Lo scopo non è quello di educare lo spettatore, ma semplicemente strappargli la risata.

Quando domando alle studentesse come mai, a loro parere, si verifica questo, una di loro mi risponde: "La gente quando esce e va al cinema ha voglia di svagarsi e basta. Poi magari ci sono altri film, non commedie, impegnati, ma di solito la gente preferisce le commedie". E un'altra aggiunge: "È vero: *Natale a New York* è stato il film d Natale più visto".

- **Ripresa dei concetti fondamentali.**

*Poiché si tratta dell'ultimo incontro prima della verifica sommativa scritta, si lascerà spazio a eventuali richieste di delucidazioni. Sarebbe auspicabile che l'insegnante dedicasse qualche minuto ad un breve riepilogo generale del percorso, anche solo a mo' di sommario (qualora non restasse tempo a sufficienza), esplicitando nuovamente agli studenti gli obiettivi perseguiti. Tale momento consolida la ristrutturazione della matrice cognitiva degli allievi e al tempo stesso attenua l'ansia da prestazione nei confronti della prova di verifica finale, poiché la classe conoscerà esattamente quali obiettivi ci si attende che abbia raggiunto. In questa sede, inoltre, il docente fornirà già informazioni precise circa la data e la tipologia della prova.*

- **Assegnazione dei compiti domestici.**

*Come compito domestico le allieve dovranno assimilare gli appunti annotati durante la lezione, integrandoli con i paragrafi del manuale 4.7 Fortuna del teatro plautino (pp. 62-63) e 9.5 Temi e fortuna delle commedie (pp. 238 e 241). Ovviamente la classe dovrà prepararsi per la verifica finale.*

- **Ripresa dei concetti fondamentali.**

Ripercorro infine, in modalità frontale, l'intero percorso, facendo sempre anche riferimento ai testi letti ed esplicitando nuovamente gli obiettivi perseguiti. Invito le allieve ad esporre senza remore eventuali dubbi a mano a mano che sintetizzo i vari argomenti esaminati, ma nessuna avanza richieste di chiarimenti.

Procedendo, di tanto in tanto interpello a campione alcune alunne affinché commentino gli schemi che hanno realizzato, non tutte però hanno svolto questo compito (alcune adducono di avere svolto l'esercizio oralmente)

- **Assegnazione dei compiti domestici.**

L'unica richiesta che mi viene rivolta è quella di sfogliare il manuale, indicando con precisione quali paragrafi e quali schede debbano essere studiati e quali tralasciati. Esaudisco il desiderio e, da ultimo, raccomando di mantenere la calma, poiché l'angoscia non può che inficiare i risultati dello studio. Per corroborare l'autostima delle discenti, prima di salutarle, mi complimento per le loro capacità intuitive e le competenze retoriche mostrate, nonché per l'attenzione e la partecipazione con cui hanno seguito le mie lezioni.

## IL PROGETTO

- **Prova di verifica.**

*Non si tratterà della prima verifica cui le allieve saranno sottoposte: nel corso delle precedenti lezioni infatti le acquisizioni concettuali saranno già state sondate attraverso brevi verifiche formative orali, di carattere estemporaneo, ogniqualevolta si sia presentata l'occasione di ricollegare la materia trattata a una questione esposta in precedenza (in maniera tale che le alunne si esercitino ad una dimensione reticolare del sapere).*

*Si tratterà però della prima verifica sommativa dell'unità didattica. Essa è posta al termine del ciclo di lezioni ed è stata preventivamente annunciata alla classe. Tale verifica consiste in una prova scritta individuale di tipo semi-strutturato (stimolo chiuso / risposta aperta). Si opta per una verifica scritta, anziché un'interrogazione, per risparmiare tempo, inoltre essendo stati gli incontri a carattere prevalentemente interattivo, si sarà già avuto modo di sondare le capacità espressive orali della classe. Ogni item sarà costituito da un quesito articolato in sottodomande, poste nella maniera più chiara e semplice possibile, che richiedono risposte puntuali e precise: la risposta elaborata per ogni quesito deve essere unica e, seguendo una coerenza logica, deve contenere tutti i dati richiesti nelle sottodomande; ulteriori approfondimenti non richiesti non verranno valutati. Le domande verranno appositamente formulate in base alle informazioni fornite e alla metodologia di analisi messa in atto durante il ciclo di lezioni. Nella redazione dei sottoquesiti si porrà particolare attenzione ad evitare l'"effetto cascata", per cui una risposta errata non dovrà comportare l'inesattezza delle risposte alle successive sottodomande dello stesso punto.*

*Prima dell'inizio della prova l'insegnante renderà parzialmente noti i criteri che adotterà per la correzione: nel valutare ciascuna risposta il docente terrà conto non solo della correttezza e della completezza dei contenuti e dell'impiego di una terminologia specifica appropriata, ma anche della forma espressiva impiegata. I punteggi, direttamente*

## IL PROCESSO

- **Prova di verifica.**

L'elaborazione della prova di verifica è stata alquanto impegnativa: dopo aver riconsiderato gli obiettivi prefissati, ho predisposto gli stimoli (quesiti), determinando i vincoli per le risposte (sottoquesiti), quindi sono passata alla stesura delle risposte-criterio. A questo punto ho sottoposto il tutto al parere della docente accogliente, che non ha voluto apportare modificazioni. Assieme abbiamo stabilito punteggi e scala di misura.

Su richiesta della prof.ssa Roggia la verifica sommativa si svolge durante le ultime due ore della mattinata.

Entrando in aula colgo subito un'atmosfera di tensione, non così esacerbata come mi aspettavo però. Le allieve non hanno ancora provveduto a distanziare i banchi (cosa che, durante le due verifiche scritte osservate l'anno scorso aveva sempre fatto spontaneamente prima dell'arrivo dell'insegnante), forse supponendo che io lo avrei richiesto. Invece è la mia prima richiesta. Collaboro con la docente accogliente nel sistemare le alunne nella maniera più opportuna per evitare tentativi di copiatura dalle compagne; l'operazione è semplice poiché l'aula è spaziosa e le alunne sono appena tredici (una di loro è assente per comprovati motivi di salute).

Chiedo quindi di togliere qualsiasi oggetto dal banco, alcune fingono di non aver sentito e devo ripetere l'ordine indicando il nome delle dirette interessate: una ragazza continua ad opporsi, obiettando che l'astuccio è chiuso; ribatto che dovrebbe ritirarlo per correttezza verso le compagne, ma non c'è modo di farla obbedire. Ingenuamente finisco col credere che la ragazza abbia una sorta di dipendenza psicologica dal proprio portapenne.

Annuncio quindi che, prima di consegnare la fotocopia della verifica, fornirò alcune informazioni di carattere generale. Subito interviene un'allieva per domandare se serve il foglio protocollo, una compagna le risponde: "cosa vuoi che serva?" Avevo infatti già preannunciato alla classe che si trattava di quesiti semi-strutturati e non di una prova

*proporzionali all'impegno che ha comportato l'acquisizione di una specifica conoscenza, non saranno specificati sul foglio della prova, per imposizione della docente accogliente, la quale non gradisce le allieve rispondano strategicamente solo alle domande che conferiscono più punteggio. È sua opinione infatti che le discenti debbano mostrare le proprie conoscenze in modo "ingenuo" e naturale, senza badare al conteggio dei punti.*

*Il grado di difficoltà dei quesiti non sarà casuale: i primi dovranno essere meno impegnativi, in modo tale da funzionare come "incoraggiamento" e "riscaldamento", allorché le allieve devono ancora trovare la concentrazione.*

*Durante la prova non sarà consentito tenere nulla sul banco (portapenne, diario, quaderni, libri, cartelline, fogli di brutta...). I banchi verranno disposti a scacchiera per scoraggiare tentativi di copiatura dalle vicine. Le allieve saranno tenute ad un assoluto silenzio.*

Liceo Scientifico Statale "L. Cocito"  
Alba, 7 marzo 2007

### **PROVA DI VERIFICA DI LETTERATURA LATINA**

CLASSE 3<sup>a</sup> A

1) Descrivi il teatro romano arcaico, includendo nel tuo testo le seguenti informazioni:

- A partire da quale secolo si svolgono 'regolari' rappresentazioni e in occasione di quali celebrazioni si tenevano gli spettacoli.
- Chi erano i committenti (e quali conseguenze ciò comportava); che tipo di pubblico assisteva alle rappresentazioni; chi erano gli attori e di quale considerazione godeva il mestiere.
- I 4 principali generi teatrali romani (commedie / tragedie di ambientazione greca / romana).
- La differenza della tragedia romana rispetto al modello greco (la tragedia attica del V sec. a. C.); le 2 principali differenze della commedia latina rispetto al modello della "Commedia nuova" greca (fiorita ad Atene nel IV sec. a. C.).

strutturata.

Suggerisco di creare, per ogni risposta, un breve testo argomentativo in cui siano contenute, non importa in quale ordine, tutte le nozioni richieste: le risposte non devono essere troppo lunghe (inutile aggiungere informazioni superflue, non richieste) e neppure di carattere schematico, infatti verrà valutata anche la forma espressiva impiegata.

Dopo questo breve preambolo consegno i fogli delle domande, capovolti per non favorire chi lo riceve per prima; le alunne mostrano di non essere abituate a questa pratica, infatti qualcuna volta subito il foglio e quando la ammonisco si scusa candidamente. La prima impressione della classe è che la verifica sia eccessivamente lunga: mi giustifico dicendo che si tratta solo di un'apparenza (la lunghezza è infatti stata concordata con la docente accogliente, la quale mi ha confessato di avere già somministrato verifiche anche più lunghe), in realtà sul foglio, per agevolare le allieve, vengono riportati anche alcune porzioni dei testi letti. Quest'ultimo particolare sembra infondere sicurezza.

La prova si svolge in assoluto silenzio, non intercetto nessun tentativo di copiatura tra le allieve; sia io che la prof. Roggia osserviamo costantemente la classe, anche passeggiando tra un banco e l'altro.

Di tanto in tanto il silenzio viene interrotto da qualche richiesta di delucidazione da parte di qualcuna.

Ad esempio un'allieva mi domanda se possono riportare schematicamente le differenze tra i drammi greci e quelli romani: rispondo di no, ho appena detto di inserire tutte le informazioni in un discorso logico ed organico. Un'altra mi domanda se occorra parlare solo della tragedia e della commedia: la invito a finire di leggere tutto il quesito.

- Il termine con cui veniva designata la farsa italica, genere popolare preesistente che continuò ad avere successo accanto al teatro 'regolare'. Divergenze e influssi di quest'ultima sulla commedia.

2) Componi una presentazione dei commediografi latini vissuti tra la metà del III secolo a. C. e il II secolo a. C., inserendo le seguenti informazioni:

- La successione cronologica in cui vissero i 3 autori che conosci, la loro provenienza geografica, il loro *status* sociale.
- Di chi si sono conservate le opere e a quale genere teatrale esse appartengono.
- Le ragioni del maggior successo di Plauto e della sorte infelice che ebbero le prime rappresentazioni terenziane.
- Fortuna / oblio di Plauto e Terenzio nel Medioevo e oggi.

3) Tutte le commedie plautine presentano una forte prevedibilità di intrecci. Ricostruisci questo schema convenzionale, indicando:

- I 3 tipi di desiderio che muovono i personaggi all'azione (citando per ciascuno almeno un esempio).
- Quali personaggi ricoprono generalmente il ruolo di antagonista e quali di aiutante.
- In cosa consiste la 'fase critica'.
- I 3 casi che possono originare il *topos* dello scambio di persona (citando, se riesci, un esempio per ogni caso).
- Quale altro elemento, che non è un personaggio, può intervenire a risolvere le situazioni.

4) Leggi il seguente passo (tratto dalla *Cistellaria* di Plauto), analizzalo e commentalo rispondendo alle consegne:

*Voglio e subito non voglio;  
 è l'Amore che si burla  
 del mio cuore ormai sfinito.  
 Lo sospinge, incalza, assale,  
 lo travolge, afferra, alletta.  
 Offre, dà e non dà, delude.  
 Se consiglia, poi sconsiglia,  
 se sconsiglia, poi esorta.  
 Mi si avventa come il mare,  
 spezza il cuore innamorato;  
 nel naufragio d'ogni cosa,  
 non mi resta che affondare.*

Ho l'impressione, in questa fase, che l'ansietà incrina notevolmente il grado di attenzione delle alunne.

Trascorso il primo quarto d'ora, mi accorgo che parecchie studentesse stanno ancora rispondendo alla prima domanda, mi permetto allora di disturbare tutta la classe per esortare a non dilungarsi troppo, poiché se si dedicano due facciate esclusivamente al primo quesito, serviranno circa quattro fogli protocollo per ultimare la prova.

Per timore di ingiuste accuse di copiatura, ogni volta che un'allieva deve chiedere in prestito un foglio ad una compagna, mi avvisa preventivamente.

Relativamente al terzo quesito ricevo due richieste di chiarimenti (evidentemente non ho posto le domande in modo abbastanza chiaro): mi domandano se sia sufficiente indicare il titolo delle commedie ove si rintraccia ciascun tipo di desiderio e se sia sufficiente citare i nomi dei personaggi protagonisti degli equivoci. In entrambi i casi rispondo che occorrerebbe fornire qualche dettaglio in più.

- Questo brano fa parte di un *canticum*. Oltre al fatto di venire cantati, in cosa si differenziano i *cantica* plautini dai *deverbia*?
- Indica le 3 figure retoriche che compaiono nei versi contrassegnati dal neretto.
- In questo monologo, il protagonista Alcesimarco lamenta gli effetti provocati da un amore impossibile sul suo animo. Egli è innamorato di Selenio (una ragazza che fu abbandonata appena nata in una cesta e adottata da una mezzana), ma il padre ostacola il legame, destinando ad Alcesimarco, come sposa, una ragazza ricca e di buona famiglia. Ti ricordi come si conclude la vicenda? Qual è il termine con cui si indica questo riconoscimento finale che scioglie l'intreccio?

**5)** Leggi il seguente passo (tratto dallo *Pseudolus* di Plauto), analizzalo e commentalo rispondendo alle consegne:

*Come il poeta, prese le sue tavolette, cerca ciò che non esiste in nessuna parte del mondo, e tuttavia lo trova, riuscendo a rendere verosimile quel ch'è menzogna, così farò io, diverrò poeta, e le venti mine che ora non esistono in nessuna parte del mondo finirò col trovarle. [...]*

*Ho il sospetto che ora voi sospettiate che io vi prometto simili imprese per divertirvi, fino a portare a termine questa commedia [...].*

- In base al monologo di Pseudolo riportato sopra e alle tue conoscenze, individua quali caratteristiche del personaggio del servo astuto permettono una identificazione con l'autore.
- Dopo aver dato una definizione del termine *metateatro*, indica in che misura il concetto si può applicare a questo monologo ed alle commedie plautine in generale.
- Esistono voci metateatrali anche in Terenzio? Perché?

**6)** Leggi il seguente passo (tratto dalla *Mostellaria* di Plauto), analizzalo e commentalo rispondendo alle consegne:

*Grumione Sono morto! Perché mi bastoni?*

*Tranione Perché existi.*

*Grumione Pazienza, lascia che ritorni il vecchio, lascia che ritorni sano e salvo quello che tu stai spolpando perché ora non c'è.*

*Tranione Non è vero, non è neanche verosimile quel che vai dicendo, razza di balordo. Come si fa a spolpare uno che non c'è?*

*Grumione Buffone di città, zimbello del popolo, tu mi rinfacci che sto in campagna? Va là, Tranione, tra poco ci sarai tu in campagna e messo alla mola. Perdio, Tranione, presto ci sarai tu a far crescere*

Dopo circa un'ora, la ragazza che si era rifiutata di rimuovere l'astuccio dal banco, estrae un bigliettino nascondendolo proprio dietro la "barricata" dell'astuccio; si accorge che ho intercettato la manovra e, riponendo immediatamente il foglietto sotto il portapenne, mi lancia uno sguardo implorante ove leggo un "per favore, non lo dica alla prof.ssa Roggia". Non mi sento di fare la spia, ma da questo momento in poi le tengo incessantemente gli occhi addosso: l'allieva non ha più il coraggio di estrarre nuovamente il biglietto.

A mezz'ora dalla fine della mattinata, un'allieva mi chiama preoccupata per avere un consulto personale: desidera sapere se secondo me riuscirà a finire in tempo: la tranquillizzo, è più che puntuale, si trova infatti a metà del sesto punto.

*la razza dei portatori di catena. Intanto, fin che ti va bene, sbevazza, sperpera, deprava il figlio del padrone, che è un bravo ragazzo. Forza a bere giorno e notte, a spassartela alla greca.*

- Contestualizza il brano, indicando quale funzione assolve questa scena nell'economia della commedia.
- Narra brevemente la trama dell'opera.
- Cosa si intende per *nomi parlanti*? Cita alcuni esempi, tratti da questa o da altre commedie di Plauto.
- Gli antichi biografi asserivano che anche Plauto, ridotto in miseria, fu costretto a girare la macina di un mulino, lavoro molto faticoso in genere destinato agli schiavi da punire. Come si chiama questa tecnica, in base alla quale si ricavano notizie biografiche su un autore dalle informazioni contenute nelle sue opere?
- L'espressione *spassarsela alla greca* presuppone il punto di vista di quale civiltà? Dove è invece ambientata la commedia? Come si chiama, con termine tecnico, l'effetto prodotto?

7) Leggi il seguente passo (tratto dall'*Heautontimorùmenos* di Terenzio), analizzalo e commentalo rispondendo alle consegne:

*Cremete* È vero che questa nostra conoscenza data da poco tempo, precisamente da quando hai comprato il tuo podere qui vicino, né c'è mai stato tra di noi altro di comune; eppure siano i tuoi meriti, sia il vicinato, che io metto accanto all'amicizia, fatto sta che mi sento il coraggio e la confidenza di darti dei consigli, perché mi pare che tu lavori troppo per la tua età e per quello che richiede la tua condizione. [...]

*Menedemo* Cremete, hai così poco da pensare alle cose tue, da doverti occupare dei fatti degli altri, e di quello che non ti riguarda?

*Cremete* Sono un uomo, e di quello che è umano nulla io trovo che non mi riguardi.

- Contestualizza il brano, narrando brevemente la trama dell'opera. Il tema dell'educazione dei figli, caro a Terenzio, si ripresenta anche in un'altra commedia dello stesso autore: quale?
- Il titolo greco translittera quello di una omonima commedia greca. Cosa significa questa parola? Come si comporta in genere Terenzio nei confronti dei suoi modelli?
- In cosa consiste il concetto di *humanitas*? Come suona in latino la battuta contrassegnata in neretto?

Per quanto riguarda il punto 7, ben tre alunne mi domandano se sia sufficiente citare il titolo della commedia in cui ricorre lo stesso tema o se sia necessario narrarne anche l'intreccio: è sufficiente il titolo in questo caso.

Cinque minuti prima del suono della campanella, una studentessa chiede se sia possibile fermarsi ancora cinque minuti, considerato che hanno perso un po' di tempo all'inizio per disporre i banchi; rigiro la domanda alla docente accogliente, la quale accorda, a chi lo desidera, ulteriori dieci minuti. La maggior parte delle allieve ha comunque già concluso e sta

- In cosa differiscono i personaggi terenziani da quelli plautini?
- È maggiormente realistica la lingua impiegata da Plauto o quella impiegata da Terenzio? Perché?
- A differenza di Plauto, Terenzio non fornisce al pubblico informazioni preliminari alla comprensione della trama. Quali sono i vantaggi e gli svantaggi di tale scelta? Su cosa si concentrano i suoi prologhi?

semplicemente rileggendo.

Quando suona la campanella due alunne consegnano immediatamente, le altre proseguono nella rilettura, solo due continuano a scrivere forsennatamente. Dopo cinque minuti hanno ormai consegnato tutte tranne le due ragazze che stanno ancora scrivendo; la prof.ssa Roggia si avvicina a una di loro chiedendo se va tutto bene, questa esclama: “Non mi sento più la mano!” Trascorsi i minuti supplementare concessi, la *tutor* invita anche le due ritardatarie a consegnare.

## SETTIMA LEZIONE (1 ora)

17 marzo 2007

### IL PROGETTO

*La prova darà luogo ad una valutazione valida per l'orale. Prima di procedere all'esame delle prove di verifica, l'insegnante dovrà aver predisposto precise chiavi di correzione, per esigenze di oggettività e imparzialità (evitando così i vari effetti alone, di contrasto, di stereotipia, Pigmalione).*

Tabella riassuntiva dei punteggi totali per *item* (relativi al contenuto):

<i>Item</i>	1	2	3	4	5	6	7	<b>TOT.</b>
Punteggio massimo	17	13	12	7	8	8	17	<b>82</b>

Tabella relativa alla valutazione complessiva della forma impiegata:

<i>Forma espressiva</i>	Correttezza ortografica	Adeguatezza lessicale	Precisione morfo-sintattica	Coerenza logica	<b>TOT.</b>
Punteggio massimo	8	10	10	10	<b>38</b>

### IL PROCESSO

La correzione è stata molto laboriosa ed ha richiesto tempo ed energie.

L'aver preventivamente redatto (in forma schematica) delle risposte criterio mi è stato molto utile. Ho adottato il sistema di correggere parallelamente lo stesso quesito in tutte le verifiche, una strategia che si è rivelata vantaggiosa per stabilire equamente la valutazioni contenutistiche, molto meno per esprimere il giudizio relativo alla forma.

Il giudizio sulla forma era infatti stato ideato come una valutazione complessiva dell'intera prova, per cui ho dovuto rileggere singolarmente ogni verifica.

Tabella ricompositiva:

CONTENUTI	FORMA	TOTALE
82	38	<b>120</b>

Visualizzazione, tramite aerogramma, del peso conferito ai contenuti ed alla forma espressiva impiegata dall'allievo (la quale influisce per circa il 30% sul risultato finale):

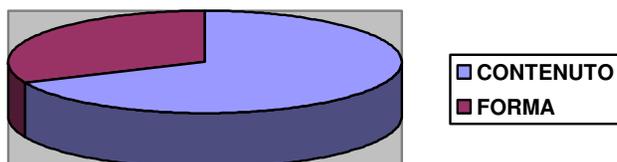


Tabella relativa alle proporzioni tra voto e punteggio:

Punteggio complessivo	0	12	24	36	48	60	72	84	96	108	120
Voto	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10

Per i voti intermedi si adotta il seguente criterio (esemplificato solo per l'intervallo dal 6 al 7):

Somma dei punteggi	72	71-77	78-79	80-82	83	84
Voto	6	6+	6½	6/7	7-	7

La prima di queste tabelle è stata proposta da me e si tratta di una semplicissima scala ad intervalli.

La seconda è stata invece approntata dalla docente accogliente, sulla base delle sue abitudini. Il risultato è stato un antipatico sincretismo, poiché la scala di conversione per i punteggi "intermedi" è ordinale, non a intervalli.

Dopo una mia prima e provvisoria attribuzione dei voti, tutte le verifiche sono state riviste dalla prof.ssa Roggia, la quale, rispetto alla mia

- **Restituzione delle verifiche.**
- **Ripresa dei concetti non acquisiti e consolidamento degli apprendimenti.**

*La riconsegna delle verifiche avverrà in ordine alfabetico e non meritocratico, per evitare che i risultati abbiano ricadute negative sulla percezione della classe, categorizzando le allieve.*

*Il docente avrà cura di arrivare in classe, il giorno stabilito per la restituzione delle verifiche corrette, con uno schema (ad esempio un foglio excel con in ascissa gli item numerati progressivamente e in ordinata i nomi delle allieve) debitamente compilato, dal quale risulti immediatamente chiaro chi ha fornito risposte scorrette e a quali item. La correzione in classe si strutturerà infatti come una riflessione parlata: per ogni item vengono fatti intervenire tutte coloro che hanno risposto in maniera inesatta o incompleta. Il resto della classe dovrà seguire in silenzio, senza possibilità di partecipazione (si vuole evitare di creare un clima di competizione che potrebbe oltremodo frustrare chi manifesta difficoltà di apprendimento), a meno che non si tratti di richieste di chiarimenti. L'intento è quello di indagare i processi mentali che hanno indotto l'allieva in errore: questa dovrà pertanto riferire ad alta voce i ragionamenti che la hanno condotta ad elaborare quella risposta durante la prova di verifica; quindi verrà guidata dall'insegnante verso la risposta corretta. È importante, in questa fase, l'impiego del metodo maieutico: la risposta corretta non deve essere fornita tout court dall'insegnante (né tantomeno da una compagna, per i motivi prima esposti), ma deve essere l'allieva interpellata a costruire attivamente la propria conoscenza, in ciò può essere agevolato dal supporto dei materiali impiegati e prodotti durante le lezioni. Si incentiverà una visione positiva dell'errore come momento formativo, sostenendo le allieve a tollerare la frustrazione per i propri sbagli, in quanto il vero apprendimento non è apprendere al volo, ma approssimarsi*

proposta, ha apportato lievi modifiche (talora per difetto, tal'altra per eccesso), riguardanti soprattutto i giudizi relativi alla forma espressiva. Qui infatti i descrittori erano rimasti alquanto vaghi: sottrarre 2 punti per ogni errore ortografico (ma in certi casi il punteggio risultava troppo basso, per cui si è poi stabilito di sottrarre solo un punto); attribuire un voto complessivo da 1 a 10 per le voci "Adeguatezza lessicale", "Precisione morfo-sintattica", "Coerenza logica".

- **Restituzione delle verifiche.**
- **Ripresa dei concetti non acquisiti e consolidamento degli apprendimenti.**

L'associare la restituzione delle verifiche alla ripresa dei concetti non acquisiti è stata un'innovazione rispetto alle abitudini della docente accogliente, che è solita dedicare poco spazio alla restituzione delle verifiche. Quando infatti non si tratta di versioni, l'insegnante si limita ad un breve commento individuale per ciascuna allieva; la correzione non è necessaria dal momento che viene riportata per iscritto su ciascuna verifica e ogni alunna può riflettervi a casa autonomamente. Per questa volta, però, la prof.ssa Roggia acconsente ad una correzione collettiva in classe.

Dopo aver consegnato le verifiche in ordine alfabetico, introduco una considerazione preliminare: quasi tutte le allieve hanno risposto in maniera prolissa (indugiando su particolari superflui) alla prima domanda, per affrettare sempre più le altre risposte, fino all'ultima, in cui qualcuna è stata troppo sintetica e schematica. Consiglio loro, per le prossime prove che affronteranno, di considerare fin da subito tutti gli *item*, in modo da stimare preventivamente quanto tempo si può dedicare, all'incirca, a ciascuno. Riferisco inoltre di aver notato una scarsa capacità di rielaborazione personale dei contenuti appresi: nel costruire le risposte le allieve solitamente hanno seguito lo stesso ordine di esposizione degli argomenti del manuale o degli appunti.

Rileggo quindi via via tutti i quesiti della prova spiegando, dopo ciascuno, cosa si richiedeva e chiamando ad intervenire una o più allieve che hanno fornito una risposta inesatta o incompleta. Per ogni quesito descrivo brevemente l'andamento generale della classe e mi complimento con le interessate nel caso in cui solo poche abbiano fornito la risposta corretta. Mi avvedo subito della sollecitudine e dell'interessamento della classe nei

*progressivamente alla conoscenza riducendo via via gli errori (che possono essere eliminati solo se riconosciuti).*

*Infine si inviteranno le discenti ad esternare le loro impressioni, curiosità, interessi suscitati; si richiederà, altresì un parere in merito al gradimento dell'argomento proposto e delle modalità di trattazioni; infine si caldeggiano eventuali critiche negative e suggerimenti per il futuro.*

confronti dei risultati scolastiche: coloro che nella verifica avevano lasciato una risposta incompleta, sanno ora rispondere esaustivamente, segno che la materia è stata rivista e le nozioni non ancora acquisite assimilate.

Per quanto riguarda le riposte sbagliate, in alcuni casi si è trattato di fraintendimenti o errori banali subito riconosciuti dalle allieve (ad esempio chiamare Cecilio Stazio solo Cecilio oppure solo Stazio; confondere le prime rappresentazioni regolari con la costruzione del primo teatro in pietra; considerare "Anfitrione" un nome parlante), in altri casi invece si rende necessario investigare con maggior zelo la cause che hanno indotto in errore l'allieva, sondando i ragionamenti da lei condotti. Scopro in tal modo che una delle studentesse è convinta che la *palliata* non sia la commedia latina di ambientazione greca, bensì la commedia greca; un'altra ritiene invece che lo sfondamento della quarta parete consista nell'impiego di una lingua popolare e di personaggi simili al pubblico. Mi accorgo inoltre che vi è una diffusa confusione tra i concetti di "maschera" e "tipo" e che parecchie alunne non sanno con esattezza cosa si intenda per "contestualizzare".

Non sempre tuttavia mi riesce agevole indagare determinati processi mentali, il mio tentativo di attuare una riflessione parlata si scontra con la mancata abitudine della classe a questa metodologia e con la timidezza di alcune allieve, restie a confessarsi (ancor più negli sbagli) di fronte a tutta la classe. Ad esempio non riesco a capire come mai un'allieva che ha riportato correttamente che Plauto scrisse solo *palliate* e che la *palliata* è una commedia di ambientazione greca, sostenga poi che la *Mostellaria* sia ambientata a Roma.

Conclusa la correzione, allorché invito le studentesse ad esternare il loro giudizio sulle lezioni svolte assieme, sia per quanto riguarda i contenuti, sia per quanto riguarda le metodologie adottate, nessuna osa avanzare critiche negative: tutte si dicono soddisfatte e mostrano di avere apprezzato soprattutto la divertente espressività nella lettura dei brani e il dibattito a proposito delle analogie tra il film *Natale a New York* e la commedia latina d'età arcaica.

Al momento di salutare e andarmene, allieve mi colpiscono per il loro calore, si dichiarano infatti dispiaciute che l'esperienza sia finita. L'alunna vivace della prima fila esclama: "È stato bello! Ma non facciamo il test?". Vengo a sapere dalla docente titolare che in quella

stessa classe qualche mese prima era stato svolto un tirocinio attivo di Storia e il tirocinante aveva somministrato, al termine del ciclo di incontri, un test di gradimento.

L'unica ragazza che non era presente il giorno della prova, è stata in seguito sottoposta ad una verifica scritta (la docente accogliente desiderava che l'allieva fosse valutata con una verifica analoga a quella delle compagne, dunque non poteva essere orale; tuttavia, per ovvi motivi, il testo della prova doveva essere diverso). La studentessa in questione ha ricevuto la valutazione più bassa di tutta la classe (4 ½); il risultato mi ha stupita alquanto poiché l'allieva si è sempre mostrata attenta e diligente nel corso di tutte le lezioni tenute da me, assidua nello svolgimento dei compiti domestici, solerte nella partecipazione al dialogo didattico. La prof.ssa Roggia ha giustificato il fatto con l'incapacità della ragazza di studiare con metodo corretto: l'esito infatti, a suo avviso, era del tutto prevedibile.