

GUIDO PADUANO

## L'IRONIA DRAMMATICA IN PLAUTO

1. Nelle commedie di Plauto si presenta con frequenza tutt'altro che trascurabile una modalità drammaturgica analoga a quella, riscontrata nella tragedia attica e nel complesso trattata in modo inadeguato nei nostri studi, che prende il nome di ironia tragica. È il fenomeno per cui un enunciato assume due significati diversi, incompatibili e opposti sul piano emotivo, a seconda che facciano riferimento a due diversi campi informativi: uno ristretto, proprio di un personaggio impossibilitato a leggere oltre l'apparenza e dunque vittima di un inganno cognitivo, l'altro più ampio e di norma coincidente con l'onniscienza autoriale, alla quale risponde quella del pubblico.

Nelle sue varie occorrenze, il fenomeno si articola in due procedure alternative.

Una di esse mette in bocca l'enunciato di cui si tratta al detentore dell'ottica ristretta, in modo che quello che possiamo chiamare il senso intenzionale del suo discorso è stravolto dall'irrompere in esso dalla malignità del principio di realtà, che attraverso il medesimo strumento comunicativo prospetta un senso ostile e rovinoso per il parlante. *Locus classicus* al riguardo è quello dell'*Edipo Re* dove il protagonista dichiara di essere colpito più di tutti dalla pestilenza che infuria su Tebe (vv. 59-61), e intende che la deontologia del sovrano comporta l'assunzione del bene pubblico come centro del suo interesse emotivo; ma al pubblico informato sul mito la frase suona come autodenuncia inconsapevole del fatto che la pestilenza ha lui come obiettivo privilegiato perché punisce gli atti contro natura da lui involontariamente compiuti. O ancor più la dichiarazione di Edipo di voler difendere la memoria di Laio ὡσπερὲ τούμου πατρός (v. 264), intendendo con ciò l'insieme dei legami di solidarietà, politici e familiari, che intrattiene col suo predecessore, ma lasciando aperta la porta alla spaventosa verità consistente nella paternità carnale, che da parte sua comporta l'incesto con la madre.

L'altra fattispecie consiste nel mettere in bocca le parole ambigue, anziché alla vittima, al carnefice, che così prospetta all'interlocutore, in un serrato regime dialogico, un senso innocuo, al quale il pubblico sovrappone quello distruttivo. Esibizionismo e *Schadenfreude* convivono nel gesto che inganna senza mentire, fornendo la possibilità di capire nel profondo assieme alla certezza che essa sia inutilizzabile: viene in mente, con un parallelismo fra registri tragici e comici che spero queste pagine arriveranno a meglio fondare, il vanto del servo terenziano che individua il miglior inganno in quello che dice la verità in modo che essa non venga creduta (*Heaut.* 709-712). Ma anche qui per chiarezza un esempio sofocleo: nel finale dell'*Elektra*, dove la protagonista si rivolge ad Egisto con un tono che all'uomo appare in modo inconsueto conciliante, commenta il proprio comportamento dicendo: "col tempo

ho acquisito la saggezza di stare dalla parte dei potenti” (1464-1465). Egisto intende che la sua instancabile avversaria abbia finalmente ceduto al principio di realtà, cosa che fin dall’inizio della tragedia amici e nemici l’hanno esortata a fare, e sia disposta a sottomettersi al *suo* potere: Elettra intende che il potere adesso è in altre mani, quelle di chi ha già compiuto su Clitennestra l’irreversibile vendetta.

Il sintagma “ironia tragica” si riferisce con tutta evidenza al genere letterario e teatrale che la ospita: può essere legittimo tuttavia leggerci un’accentuazione peculiare e simbolica della negatività dell’esperienza umana, e in particolare della violenza che all’uomo sventurato nega perfino il controllo della parola, propria e altrui, trasformandola in un mistero insidioso come l’espressione della nemica di Edipo, la Sfinge.

È mia opinione tuttavia che non tanto nell’angoscia del tragico risieda il *principium individuationis* dell’ironia quanto nelle categorie formali della teatralità, che attribuendo a ogni personaggio un’apparente autonomia del discorso crea nel tessuto drammatico la conflittualità dei rispettivi punti di vista: la crisi che in tal modo si viene a creare può essere attenuata o addirittura ribaltata dal principio euforico che in qualche modo presiede al genere comico, che è in sostanza una scommessa onirica sulla felicità umana. Per questi motivi penso che la denominazione più appropriata sia quella comprensiva di “ironia drammatica”.

2. Partirei proprio dal ribaltamento puntuale della battuta di Edipo sopra ricordata, in cui dichiara di considerare Laio “come un padre”, nella situazione della *Rudens* in cui il vecchio Demone, ateniese emigrato a Cirene, che ha perduto in circostanze misteriose una figlia bambina, apprende che ateniese è anche Palestra, la giovane approdata là dopo un naufragio e perseguitata dal lenone Labrace.

Questo è il suo commento (vv. 742-744):

*O filia  
mea, quom hanc video, mearum me apsens miseriarum communes;  
trima quae perit mi iam tanta esset, si vivit, scio.*

L’immagine della compatriota e coetanea della figlia si sovrappone a lei nella tempe sentimentale del rimpianto; ma la para-familiarità che ne deriva è solo la faccia apparente della familiarità carnale, perché Palestra è proprio la sua figlia perduta, e la scena canonica di riconoscimento che segue non fa che esplicitare lo slittamento dall’interiezione *O filia mea* alla suggestione di un vocativo, che smentisce la definizione di *apsens*.

Lungi dall’orrore di Edipo, questo riconoscimento apre la via al recupero affettivo; movimento del resto noto anche nella tragedia a lieto fine, dove pure è in grado di creare un’anfibologia benigna: nello *Ione* di Euripide, Creusa che ha cercato di avvelenare il figlio, credendolo figliastro, risponde alla sua intimazione di lasciare l’altare dove ha trovato asilo: “Da’ ordini a tua madre, dovunque sia” (v. 1307): affermazione di alterità disperata e orgogliosa dove c’è invece una paradossale comunità, artefice di conciliazione e felicità.

Un caso simile di allusione a un’insperata reintegrazione familiare si verifica nei *Captivi* a vantaggio di Tindaro, schiavo che è stato catturato come prigioniero di

guerra assieme al suo padrone, l'eleo Filocrate, e comprato dal vecchio etolo Egione, che vuole scambiare con Filocrate il figlio fatto a sua volta prigioniero: Tindaro dovrebbe essere mandato a condurre la trattativa, ma per sicurezza scambia la propria identità e il proprio nome col padrone e permette a quest'ultimo di rientrare subito in patria, sia pure col tassativo impegno di tornare da Egione. L'imbroglio è scoperto però da un altro prigioniero eleo, che denuncia a Egione la vera identità e lo statuto servile di Tindaro, non schiavo di guerra, condizione che lo accomuna al padrone e sull'equivoco della quale può giocare per un certo tempo, ma schiavo "da sempre". Su questo punto, Tindaro ribatte (vv. 629-630):

*Qui tu scis? An tu fortasse fuisti meae matri opstetrix;  
qui id tam audacter dicere audes?*

La sua è una risorsa della disperazione, un diversivo estremo per differire ancora la scoperta dell'inganno, con valore puramente logico: nessuno può affermare di conoscere con esattezza ogni momento e ogni aspetto della vita di un'altra persona, ma naturalmente questo non impedisce che anche senza possedere questa conoscenza totale ognuno affermi sul conto di altri asserzioni che sembrano avere sufficiente cognizione di causa.

Ma il paradossale bluff di Tindaro ha nella realtà un fondamento ignoto: la sua infanzia nasconde in effetti un segreto, ed è proprio il segreto della sua origine libera; anzi addirittura i limiti del bluff sono oltrepassati in quanto Tindaro è proprio figlio di Egione, a lui rapito da un servo infedele e destinato a soffrire non poco per opera del padre, in conseguenza dello scambio ingannevole citato sopra, prima che il nucleo familiare si completi più di quanto lo stesso Egione potesse sperare.

Lo stesso obiettivo sorride attraverso una gestione dell'ambiguità più sottile e tortuosa a Perifane, il padre dell'*Epidico* imbrogliato dal suo schiavo a pro dei volubili amori del padroncino Stratippocle: la prima volta introduce in casa la sua amante spacciandola per figlia naturale di Perifane; la seconda volta fa credere al vecchio di aver comprato un'altra ragazza per sottrarla all'amore del figlio; ma in casa sua entra una suonatrice libera, affittata per poco tempo.

Questo secondo imbroglio è il primo ad essere scoperto dal padrone, che ne è furioso; ma quando arriva la madre di sua figlia, Filippa, si sente tenuto a rendere in parte giustizia al servo appena colto in flagrante (vv. 565-566):

*Ille eam rem adeo sobrie et frugaliter  
Accuravit ut... ut ad alias res est inpense improbus.*

Subito dopo i fatti scopriranno in modo clamoroso il suo errore, in quanto Filippa non riconosce la presunta figlia, che a sua volta non nasconde l'imbroglio né l'autore del medesimo: scontata conferma di quanto fosse logicamente debole l'attribuzione di un'eccezione rispetto a quell'*improbus* che rappresenta, più ancora che la sua natura, la suprema incarnazione drammaturgica dell'astuzia truffaldina.

In questa situazione dunque l'ironia cela un significato negativo per il locutore, portandolo allo statuto di doppia vittima (se vogliamo così parafrasare il titolo dell'ipotesto delle *Bacchidi*, che hanno con l'*Epidico* forte somiglianza strutturale), ma la

prospettiva finale della commedia è ancora diversa perché, fermo restando l'errore di Perifane nell'applicare a Epidico termini irrilevanti come *sobrie* e *frugaliter*, un'eccezione è bensì presente in questa vicenda, ma è quella rappresentata da un inganno che avvantaggia la vittima anziché danneggiarla, ed è opposta e simmetrica rispetto a quella individuata da Perifane: è la seconda e non la prima manovra di Epidico a risolversi in beneficio, giacché la figlia naturale di Perifane e Filippa è la seconda e non la prima donna amata da Stratippocle; e il beneficio è tale anche nei confronti dell'ingannatore stesso, che ottiene la libertà grazie alla sua *malitia*.

Amaro è invece nel *Mercator* il sottofondo del reale che sfugge alla giovane Pasicompsa, la ragazza contesa tra padre e figlio a cui il vecchio Lisimaco confessa di non averla comprata in prima persona, ma come semplice prestanome del "padrone" (*tuo ero redempta's rusum*, v. 529). La giovane associa quella designazione al suo amato Carino, che l'ha portata da Rodi, e di conseguenza esprime la sua gioia con un'iperbole consueta nel linguaggio amoroso (*animus rediit*), ma l'altro con il termine *erus* allude invece al *pater familias*, la cui autorità nella società romana, a differenza che in quelle greche, non viene mai meno né in ragione dell'età né dell'indipendenza finanziaria che il figlio, come in questo caso, possa aver raggiunto (la valorizzazione di questo tema può quindi a mio avviso essere considerata *plautinische*). L'equivoco – che prolifera attorno alla *fides*, intesa da Lisimaco come promessa di emancipazione, mentre Pasicompsa la esplicita subito dopo con enfasi come promessa di reciproca e assoluta fedeltà – viene subito alla luce, ma piuttosto che la disillusione cosciente della donna genera un breve e sconcertante dialogo fra sordi concluso dal *nil est* di Lisimaco (v. 541): prima la complicità velata d'invidia col suo coetaneo si era espressa in borbottii sardonici (e canonici) sulla condizione di uomo sposato e sull'età (*nam illi quidem hau sane diust quom dentes exciderunt*).

3. Penso che a questo modello si possa in qualche modo equiparare – come una forma di ironia miniaturizzata, ma soprattutto esplicitata, dove il gioco costruttivo dell'ambiguità si disvela – il fenomeno per cui le parole di un personaggio subiscono una subitanea torsione e deviazione, che le portano a esiti opposti dall'intenzionalità dichiarata, come se quest'ultima fosse resa impronunciabile da una forza esterna e irresistibile che coarta la persona. Non stupirà che questa forza sia l'amore, nei confronti del quale una tradizione inveterata – e non tramontata neppure nella nostra civiltà, fino ai nostri giorni – nega l'autonomia del volere umano.

Così nelle *Bacchidi* il giovane Mnesiloco, convinto a torto dell'infedeltà della sua amata, manifesta verso di lei truci propositi di vendetta, ma lungi dal compierli, non riesce nemmeno a formularli per intero, perché il verbo che indica la rivalsa punitiva è sostituito con aprosdoketon da *amo* (*nam mihi divini numquam quisquam creduat / ni ego illam exemplis plurumis planeque... amo*, vv. 504-505).

Il fenomeno si moltiplica con una serie di mosse tentative di aggressività frustrate tutte allo stesso modo e, senza mancare di ammicciare all'autenticità di categorie psicologiche come la coazione a ripetere, generatrici di uno strepitoso tormentone comico.

Lo stesso meccanismo caratterizza la rappresentazione di altri innamorati: il Diniarco del *Truculento* si dichiara pentito di aver scialacquato per amore le sostanze familiari, sospira *ut rem servare suave est* (v. 342), formula virtuosi propositi di compor-

tamento, a partire peraltro da speranze oniriche di arricchimento, ma il discorso lo porta a dire che anche quello finirebbe nel solito pozzo senza fondo (vv. 344-348):

*verum nunc si qua mi optigerit hereditas  
magna aque luculenta, nunc postquam scio  
dulce atque amarum quid sit ex pecunia,  
ita ego illam edepol servem itaque parcem victitem,  
ut – nulla faxim cis dies paucos siet.*

Una variante formalistica, con forte attenuazione del livello patetico della situazione, è quella che concerne il Filolachete della *Mostellaria*, che in una lunga scena di genere sta a origliare la conversazione della sua amata con la ruffiana, esprimendo sul conto di que'ultima opinioni opposte a seconda che lodi la ragazza o la metta in guardia contro i rischi dell'amore esclusivo per lui: a un certo punto è preso dall'entusiasmo per un complimento che giudica straordinario (*tute speculo speculum es maximum*, v. 251), e le promette un regalo; ma prima che la frase finisca il regalo cambia destinazione e approda alla ragazza (vv. 252-253):

*ob istuc verbum, ne nequiquam, Scapha, tam lepide dixeris,  
dabo aliquid bodie peculi – tibi, Philematium mea.*

Diversa è la dinamica psichica, e di conseguenza quella linguistica, in cui è coinvolto il vecchio Lisidamo della *Casina*, perché in lui l'autenticità irresistibile del desiderio non deve superare l'ostacolo di resistenze interne (la gelosia nelle *Bacchidi*, il moralismo nel *Truculento*, l'elementare coerenza del *do ut des* nella *Mostellaria*), ma il tabù imposto alla sua dicibilità sociale: Lisidamo infatti, come il vecchio del *Mercator*, cerca di soddisfare la sua passione con l'aiuto di un prestanome, il suo fattore, al quale si contrappone, sconfitto in apparenza da un sorteggio sfavorevole, un altro schiavo che è il prestanome del figlio.

Ma la pulsione fa sì che il ruolo del prestanome venga abolito non solo nella dinamica interiore: la travalica fino a sbottare in frasi contraddittorie, come quando Lisidamo dichiara alla moglie che contava di ottenere il suo consenso al proprio matrimonio con *Casina*, e allo sbigottimento della moglie (*tibi daretur illa?*, v. 366) rettifica goffamente e s'imbrogia di nuovo (vv. 366-368):

*mibi enim – ab, non id volui dicere:  
dum 'mibi' volui, 'huic' dixi, atque adeo mibi dum cupio – perperam  
iam dudum hercle fabulor.*

Si noti anche che l'urgenza del desiderio è ammessa dal vecchio come causa del procedere dislessico (*ita fit, ubi quid tanto opere expetas*, v. 370), una volta che sia possibile mistificarne o anche solo oscurarne i contenuti in modo che sia riferita alla difesa altruistica del fattore.

Poco oltre si verifica un altro equivoco quando, come primo passo della congiura femminile che vanificherà l'esito del sorteggio, la serva Pardalisca racconta che *Casina*, presa da follia, minaccia al v. 671 di uccidere *hac nocte quicum cubaret* (ricordo del truce mito delle Danaidi, che a noi però suona piuttosto come una parodia *ante litte-*

ram di Lucia di Lammermoor): Lisidamo non può evitare di sentirsi chiamato in causa (*men occidet?*), con l'inevitabile corredo del finto stupore dell'interlocutrice (*an quippiam ad te attinet?*), e della successiva imbarazzata rettifica (*peccavi: illuc dicere, vilicum, volebam*): ma stavolta la forza travolgente non è più la passione, bensì il terrore fisico.

4. Tuttavia il principio di realtà che denuncia l'inconsapevolezza del parlante può nella cultura antica incarnarsi con facilità, se non con frequenza, nel personaggio di un dio; in questo caso la fattispecie appena esaminata slitta in quella che prevede l'ambiguità come aggressione cognitiva di un soggetto a un altro. Così nelle *Baccanti* (v. 968) Dioniso promette a Penteo che dall'ascesa al Citerone tornerà *φερόμενος*, "portato" presumibilmente in trionfo, mentre a essere "portate", con oggettualità atroce, saranno le sue membra sparse, straziate dallo sparagmos.

Come si sa, anche Plauto rappresenta nell'*Anfitrione* un inganno divino nei confronti degli umani; ben più lieve, certo, anche se dobbiamo ricordare che il tabù dell'adulterio in questa cultura, con tutta la sua apparente spregiudicatezza, è tale da renderlo altrimenti irrapresentabile: quelle che Plauto mette in scena nelle *Bacchidi* e nel *Miles* sono due finzioni di secondo grado, escogitate come espedienti risolutivi della trama.

Nell'*Anfitrione*, il dibattito tra Sosia e Mercurio è investito dall'ironia drammatica quando Sosia chiama in causa Giove (*Per Iovem iuro med esse neque me falsum dicere*, v. 435), e Mercurio ribatte: *At ego per Mercurium iuro tibi Iovem non credere*.

Lo scherzo è beffardo e sottile, giacché è proprio l'identità divina del parlante, che giura su se stesso, a disconoscere l'identità umana, che il dio si annette mettendo in atto la sopraffazione ontologica, fisica e verbale che inaugura la grande tematica europea del doppio. L'ambiguità riflette il gap tra conoscenza umana e conoscenza divina: la prima coinvolge gli dei con un gesto di fiducia ortodossa che si rivela tentativo e fragile, e viene condannato all'inefficacia da una replica che solo in apparenza si colloca sullo stesso piano, mentre invece governa il dominio delle certezze, coincidenti con l'onnipotenza del volere. Già prima del resto il nuovo Sosia aveva augurato l'ira divina, se mentiva, in apparenza a se stesso, in realtà al suo disgraziato interlocutore: *tum Mercurius Sosiae iratus siet* (v. 392).

Ma nella dimensione metateatrale che organizza il mondo fantastico di Plauto una simile onnipotenza può ben essere pertinenza dello schiavo che organizza l'imbroglio, usurpando la creatività illimitata che può appartenere al dio come all'autore, e che consiste nel muovere gli altri come pedine del proprio gioco.

Nel *Persa* l'inganno viene perpetrato da Tossilo ai danni del lenone Dordalo, cui viene fatta offerta in vendita una schiava araba di nobile famiglia che è in realtà la figlia del parassita Saturione. La proposta di acquisto fa scattare subito l'ironia perché essa avviene "senza garanzia di proprietà" (*mancipio*), termine tecnico che dovrebbe indicare un normale rischio commerciale, mentre invece denuncia fin troppo spregiudicatamente l'intento truffaldino: su questo punto Dordalo diffida, ma non abbastanza. Tossilo lo convince puntando sul suo orgoglio imprenditoriale, e sul fatto che dovrebbe arrivare dal lontano Oriente chi volesse contestargli l'acquisto.

Nella scena successiva, la ragazza viene presentata al lenone e Tossilo per due volte insiste che il suo soggiorno presso Dordalo sarà breve: la prima rivolgendosi alla sua

complice e fingendo di consolarla (*non diu apud hunc servies*, v. 617); la seconda rivolgendosi al lenone medesimo, cui lampeggia la possibilità del guadagno che sarebbe indicata dal (falso) nome parlante di lei, Lucrìde: *Tu si hanc emeris, / numquam hercle hunc mensem vortentem, credo, servibit tibi* (vv. 627-628). Mentre Dordalo recepisce l'idea che recupererà ben presto, con grande margine di profitto, il denaro investito, il senso latente è che non dalla Persia, ma dalle immediate vicinanze, non entro un mese, ma entro il tempo dell'azione comica arriverà ben presto il padre non a riscattarla, come la finta Lucrìde ha promesso, ma a reclamarla come cittadina ateniese libera.

All'edificio linguistico ingannevole collabora la ragazza stessa che, invitata a precisare la sua patria, dichiara che la sua patria è *haec ubi nunc sum* (v. 636), col senso apparente che per chi è ridotto in schiavitù non sussistono più i vincoli della comunanza politica (*quando hic servio, haec patriast mea*, v. 641); è inutile investigare ciò che era un tempo e non è più, come chiedere notizie di un morto: questo ragionare para-filosofico è parte essenziale della messinscena volta a valorizzare l'acquisto che viene presentato a Dordalo come un colpo di fortuna; ma è razionalismo greco, non orientale.

Nell'*Asinaria* i due servi Leonida e Libano cospirano a pro del padroncino con l'inconsueta complicità del padrone Demeneto, che però non ha nessuna disponibilità finanziaria, essendo sottoposto alla *uxor dotata* (al riguardo viene addotto un umiliante confronto con l'intendente della moglie, vv. 85-86): ma quando Leonida si spaccia per l'intendente suddetto allo scopo di riscuotere il prezzo della vendita degli asini che danno il titolo alla commedia, Demeneto esercita un ruolo essenziale nell'avallare la sostituzione di persona. Questo avviene fuori scena: prima Leonida ostenta virtù offesa contro la diffidenza del mercante: *erum nosmet fugitare censes?* (v. 485).

Nel contesto che ho ricordato l'enunciato è alla lettera vero: ma l'ambiguità si apre anche qui attorno al termine *erus*, che nella concreta situazione familiare ha valenza puramente nominalistica, e quindi è ben lontano dal fornire le garanzie richieste dal mercante; e d'altra parte investe anche *nosmet*, nel momento in cui chi pronuncia questa parola riveste un'identità usurpata.

Torniamo infine alla situazione dei *Captivi* per ricordare che in questa commedia i due modelli di ironia sopra indicati sono compresenti e intrecciati, in quanto al di qua del lieto fine dettato dalla giustizia poetica sta il travestimento linguistico dello scambio fra i prigionieri. Spacciandosi per schiavo, Filocrate dichiara che la sua situazione era sopportabile *nec mihi secus erat quam si essem familiaris filius* (v. 273), e poi dichiara quella che nella realtà è una tautologia (*me infidelem non futurum Philocrati*, v. 427), riconoscendo al finto padrone di averlo sempre trattato come se lo schiavo fosse lui: *nam quasi servos esses, nihilo setius / tu mihi opsequiosus semper fuisti* (vv. 417-418). Come l'ὄσπερεί di Edipo, *quam si e quasi* gestiscono il percorso da metafora a realtà.

Proprio il fatto che le relazioni di lealtà e affezione, che definiscono una concezione del rapporto schiavile singolarmente elevata, siano intese come reciproche è la cosa che più commuove Egione – e che più scatenerà a posteriori la sua collera quando scoprirà di essere stato raggirato.

5. Anche all'espropriazione della parola frutto di un'aggressione intersoggettuale possono venire accostate fattispecie drammaturgiche parallele. Penso alla situazione in cui un personaggio viene indotto a fare una dichiarazione che, applicata a un referente diverso da quello che egli intendeva, si ritorce contro di lui. È il caso dell'in-

trigo giudiziario ordito nel *Poenulus*, dove al lenone viene fatto giurare – e la fama di spergiuero è proprio quella che sta al centro della sua usuale demonizzazione – di non aver dato ricetto a uno schiavo del giovane Agorastocle. Il lenone giura, pensando a Milfione, lo schiavo con cui ha familiarità, ma Agorastocle gli ha teso una trappola mandando poco prima il suo fattore, travestito da cliente spartano, con una grossa somma di denaro.

Così nell'*Epidico*, il finto acquisto della finta amante di Stratippocle (secondo imbroglio di Epidico) sarà avallato dalla testimonianza dell'usuraio che ha fornito i fondi, il quale però in buona fede fa riferimento al vero acquisto della finta figlia di Perifane (primo imbroglio di Epidico).

A una fattispecie affine riporterei anche quel fulmineo scambio di battute in cui le intenzioni del parlante sono capovolte dall'intervento maligno dell'interlocutore: un vero e proprio topos al riguardo è la maledizione che viene rispedita al mittente, non però con la stessa schiettezza aggressiva, ma con un'ambiguità che permette di recitare la parte della correttezza conversazionale: così nell'*Anfitrione* (v. 741) Sosia ribatte al *Vae capiti tuo* di Alcmena con *tua istuc refert, si curaveris* (ma Alcmena recepisce perfettamente la sostanza aggressiva e se ne lagna); lo stesso avviene nello *Pseudolo* (vv. 250-251) tra Ballione (*Iupiter te / perdat, quisquis es*) e Pseudolo (*Te volo*). E ancora la scena iniziale dell'*Epidico* fra lo scudiero Tesprione (*Di te perdant*, v. 23) ed Epidico (*Te volo... / percontari*). Invece, ancora nello *Pseudolo*, la maledizione del padroncino, irritato dal fatto che Pseudolo metta in ridicolo la sua passione infelice (*At te di deaeque quantumst*, v. 37), viene ridotta ad aposiopesi dal pronto intervento del servo, che piamente la capovolge con *servassint quidem*.

Altre volte l'automaledizione che ha semplice valore asseverativo viene bloccata nella fase iniziale e presa in parola: il gioco si ripete quasi identico, nel *Persa*, v. 293 (*di deaeque me omnes perdant*, cui l'altro ribatte *amicus sum, eveniant volo tibi quae optas*) e nella *Cistellaria*, v. 496, mentre nella *Casina*, luogo di conflitti più aspri, basta che nel momento chiave del sorteggio Olimpione invochi *Deos quaeso* perché il suo rivale completi *ut quidem tu hodie canem et furcam feras* (v. 389). Più rappresentativo di questo universo gaglioffo, perché leggibile in chiave simbolica, e quasi equiparabile a una gnome è lo scambio nel *Poenulus* tra Milfione e Sincerasto, lo schiavo critico del lenone, a partire da una formula di saluto che dovrebbe solo introdurre nella conversazione (vv. 859-861):

*S. di omnes deaeque ament... M. quemnam hominem? S. nec te nec me, Milphio, neque erum meum adeo. M. Quem ament igitur? S. Aliquem id dignus qui siet. Nam nostrorum nemo dignust.*

6. Infine, una situazione esclusiva del genere comico, dove l'ironia si dipana attraverso un dialogo triangolare: a pronunciare le parole ambigue non è né il soggetto né l'oggetto dell'inganno, ma una terza persona con intenzioni del tutto ingenue e neutre; ma l'*architectus* attribuisce loro un senso diverso, funzionale a colpire la sua vittima.

Nella *Mostellaria* Tranione fa credere al padrone Teopropide che il figlio, cacciato da una casa abitata da fantasmi – così deve apparire per essergli impenetrabile quello che è in realtà il ritrovo di gaudenti spensierati e scialacquatori –, abbia comprato la



casa del vicino Simone. Il padrone insiste per vederla, e l'imbroglione è sottoposto a un brillantissimo *tour de force* perché il vicino non lo smentisca: la sua strategia è organizzata attorno all'idea che il venditore è pentito della vendita e nostalgicamente attaccato alla casa; non bisogna quindi ferirlo ostentando l'acquisto. Nonostante questa preoccupazione, l'esilarante scena successiva viaggia sul filo della reciproca scoperta: da un lato Teopropide si permette quello che un visitatore non potrebbe, come fare commenti negativi su parti della casa (contrastato da Tranione con lo scopo di impedire a Simone di intervenire); dall'altro Simone va vicino a sbugiardare Tranione col gesto di cortesia che suona *qualubet perambula aedis oppido tamquam tuas* (v. 809), e *tamquam*, il "come se", fa inalterare Teopropide. Uscire indenne dalla situazione è un miracolo che Tranione sottolinea in termini trionfalistici descrivendo se stesso come una cornacchia che si prende beffe di due barbogianni: un fantomatico dipinto che Teopropide dichiara di non vedere, solo per subire un'ulteriore mortificazione (è colpa dell'età).

L'ambiguità si coagula nell'affermazione di Simone che i portali ammirati dal vicino *pol mihi / eo pretio empti fuerant olim* (vv. 820-821). Nel tempo verbale Tranione vede un appoggio forse insperato alla sua trama e si precipita a valorizzarlo: *audin fuerant dicere? / vix videtur continere lacrimas*. Quello che per il parlante era una marca neutra di anteriorità viene fatta passare per la soglia simbolica che lo separa in modo irreversibile da un passato infelice, associandosi alla suggestione illusionistica di un linguaggio extra-verbale qual è il pianto.

Nelle *Bacchidi*, dopo che il primo inganno di Crisalo è stato scoperto a causa della incongrua gelosia di Mnesiloco, lo schiavo è costretto a ricominciare da capo e a fare un gioco più pesante: con una finta delazione fa credere al padrone che il figlio ha una relazione con una donna sposata, e corre quindi, sul piano personale e giudiziario, rischi gravissimi che solo un pronto esborso alla parte lesa potrà conciliare. Mentre sta tessendo l'ulteriore invenzione sopravviene "puntuale", con la fortuna che secondo Pseudolo è essenziale al successo degli imbrogli, il soldato che ha sborsato dei soldi per ingaggiare l'innamorata di Mnesiloco, e di fronte al voltafaccia della donna ne pretende la restituzione. I modi canonici del *miles* sono ideali per essere scambiati con quelli di un marito furioso e geloso; e in particolare la minaccia di *illum cubantem cum illa opprimere, ambo ut necem* (v. 860) colpisce a fondo il padre già spaventato. Ma il capolavoro linguistico sta nella successiva battuta del militare:

*tum illam, quae corpus publicat vulgo suom,  
faxo se hau dicat nactam quem derideat.*

La perifrasi con cui Cleomaco allude alla professione di Bacchide è denotativa e non offensiva, e l'accusa di averlo preso in giro si riferisce alla violazione del contratto che di quella professione costituisce il centro (cfr. ad esempio *Asin.* 172, *Truc.* 734), ma a rendere possibile l'equivoco con la moglie fedifraga e ad avvalorare il piano di Crisalo sta il fatto che da sempre e per sempre, con valenza antropologica, la cultura maschilista identifica col meretricio l'infedeltà femminile anche quando col mercimonio essa non ha nulla a che fare: è semmai Desdemona che è accusata di aver fatto regali a Cassio, non viceversa; ma quella parola, *whore*, che ossessiona Desdemona (*Am I that name, Jago?*) può dirsi la *facies* verbale dell'ossessione di Otello.

## ABSTRACT

This essay examines various examples of dramatic irony (the rhetorical device erroneously called tragic irony by those who recognize it only in tragedies) in Plautus' comedies: on the one hand, the instances in which a character pronounces words that turn against himself, because they take a meaning that springs from a point of view completely unknown to him, and, on the other hand, the instances in which a character leads the person he's speaking to to believe that his words have an innocent meaning, while they signify abuse and deceit.

L'articolo prende in esame le occorrenze in Plauto dell'ironia drammatica (chiamata ironia tragica da quanti impropriamente la riconoscono solo in tragedia), vale a dire, da un lato i casi in cui un personaggio pronuncia parole che gli si ritorcono contro, assumendo un senso che discende da un'ottica a lui sconosciuta, dall'altro i casi in cui un personaggio fa credere all'interlocutore che le proprie parole abbiano un senso innocuo, invece di quello che marca la sopraffazione e l'inganno

KEYWORDS: Plautus; comedy; irony; deceit.