

Semantica della porta nella commedia di Plauto

GIANCARLO MAZZOLI
Universidade de Pavia

1. 1. Semiologia*

“La porta — ha sintetizzato Gian Paolo Caprettini¹— sta a indicare la separazione e insieme lo scambio, l’isolamento e l’incontro, la curiosità e la conoscenza, il movimento e la sosta della sorpresa; puro significante tra il ‘dentro’ e il ‘fuori’, tra l’‘io’ e l’‘altro’, è il limite ancipite della conoscenza, tra futuro e passato, come simboleggiava il Giano bifronte, posto a sorvegliare insieme l’entrata e l’uscita. La porta è l’attimo esiguo del presente, il momento quasi senza durata del pendolo in posizione verticale; correre da un luogo all’altro attraverso la porta aperta, entrare e uscire, spazzare i territori che essa chiude ed apre, è segnare la fine della proprietà privata, immobiliare e psicologica. La porta divelta può scatenare all’interno profanato il grido, o magari la sorpresa, può svelare una verità che il diaframma teneva, tra inganno e discrezione, celata [...] Se ogni agire umano è un significare, o è per significare, la porta sembra stare sulla soglia della comunicazione, del ‘semantico propriamente detto’, là dove i sensi, percepiti per via simbolica, si manifestano”. E ancora: “Frontiera, limite estremo, simbolizza il passaggio obbligato [...] La porta può anche implicare una trasgressione, essere cioè un ‘oggetto tragico’ che non va oltrepassato”. E infine: “La porta è recinto: divide due spazi, o meglio uno spazio dall’altro, una serie di oggetti da tutti gli altri, il

* Il presente testo riprende, con varie modifiche e integrazioni, quello della prolusione tenuta il 15 novembre 2000 per l’inaugurazione dell’anno accademico 2000-2001 dell’Accademia delle Scienze di Torino.

¹G. P. Caprettini, “Valenze mitiche e funzioni narrative. La ‘porta’ e la logica del racconto nel *Satyricon*”: *Strumenti critici* 10 (1976) 183-219: 183-185; per più ampie considerazioni cf. Id., *La ‘porta’. Valenze mitiche e funzioni narrative (Saggio di analisi semiologica)* (Torino 1975).

mio dall'altrui. Il recinto è legato, oltre all'esperienza della proprietà, anche a quelle del rito e del gruppo familiare (il clan, ad esempio, come ordine chiuso); esso serve a sanzionare il distacco tra il sacro e il profano (si ricordi il *témenos*, sacro recinto dei riti minoici, ai quali erano ignoti veri e propri templi) oppure tra chi gestisce il rito e chi assiste (si pensi al presbiterio rialzato delle chiese romaniche) [...] Il recinto, come porta chiusa, è un baluardo contro le aggressioni esterne, contro le illecite intrusioni dei non iniziati”.

Potremmo soffermarci ancora a lungo su questo ricco plesso di segni ideologici, che attraversano nello spazio e nel tempo le culture: da marcare soprattutto le strette interazioni con la nozione di ‘confine’, con particolare riguardo alla problematica antropologica dei ‘riti di passaggio’² o, cambiando decisamente ambito, al ‘paratesto’ di Genette³. A noi qui tuttavia interessano specificamente le cifre semantiche di più spiccata valenza drammatica, quelle da cui Caprettini prende le mosse: “la separazione e insieme lo scambio, l’isolamento e l’incontro, la curiosità e la conoscenza, il movimento e la sosta della sorpresa”, che fanno della porta un oggetto non solo ‘tragico’ ma anche, in grado eminente, comico (e pure qui la trasgressione può giocare una parte importante).

Quale largo, anzi larghissimo campo d’osservazione abbiamo scelto le *fabulae palliatae* d’un autore, Plauto, che del dinamismo fa una delle risorse fondamentali della sua arte comica: *fabulae*, come ben si sa, che non riproducono la scansione in atti dei modelli greci della Νέα, ma eleggono come ben più flessibile unità di misura drammatica la singola scena, con una girandola continua di personaggi e di situazioni cui la porta concorre in modo sostanziale.

2. Anatomia

La porta dunque anzitutto come elemento scenico di prim’ordine, addetta al ricambio e alla regolazione del movimento teatrale, essenziali al

² Obbligato il riferimento al classico libro di A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, ed. it. (Torino 1981); cf. inoltre, per l’antichità greco-latina, i contributi adunati in M. Sordi (cur.), *Il confine nel mondo classico* (Milano 1987) e, per un attraente *specimen*, R. Oniga, *Il confine conteso. Lettura antropologica di un capitolo sallustiano (Bellum Iugurthinum 79)* (Bari 1990).

³ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, ed. it. (Torino 1989); cf. A. Cavarzere, *Sul limitare. Il ‘motto’ e la poesia di Orazio* (Bologna 1996).

funzionamento ben oleato dei meccanismi d'intreccio. Faccio naturalmente riferimento alla scena *standard* della palliata plautina⁴, ambientata in una città greca, lungo una via o piazza fronteggiante almeno due case, con accessi e uscite anche laterali, da un sito *extra moenia* (porto o contado) e verso il foro (o mercato): 'quarta parete' (come ben si sa in Plauto fortemente permeabile), la *cavea*. Dobbiamo dunque preliminarmente distinguere tra la *porta* (corradicale di *per*) propriamente detta, perlopiù designante (corrispettivo greco: πύλαι) il luogo di passaggio dentro o fuori della città, e la sinonimia con la quale l'uso latino indica la porta di casa, specialmente *fores* (ove il plurale indica la consueta fattura a due battenti della porta domestica), *ianua*, *ostium*, *limen* (corrispettivo greco: θύραι, corradicale con *fores*, mentre *ianua* lo è con *Ianus*, la divinità delle porte e degli inizi, *ostium* con *os* e *limen* probabilmente con *limus*).

Il riferimento alla *porta* di città è piuttosto raro in Plauto, perlopiù circoscritto a locuzioni indicative di mero transito all'esterno o all'interno dello spazio urbano (*extra portam*: *capt.* 90, *Cas.* 354, *Pseud.* 331, 659; *intra portam*: *Men.* 400). Interessante invece è analizzare⁵ la curva dell'uso per il lessico della porta domestica: prevale nettamente in Plauto *fores* (113 occorrenze), seguito da *ostium* (48), *ianua* (18), *limen* (9). Non inutile il confronto con Terenzio: *ostium* (21), *fores* (20), *ianua* (2), *limen* (1). Da questi dati possiamo trarre un paio di considerazioni: a) il linguaggio comico privilegia chiaramente i due termini più comuni nell'uso latino, *fores* appunto e *ostium* (il nostro 'uscio'); b) pur tenute in debito conto le proporzioni tra quanto di Plauto e di Terenzio c'è rispettivamente pervenuto, è vistoso il più largo ricorso al lessico della porta fatto dal primo nei confronti del secondo (e anche degli altri principali autori latini): indizio che certo non smentisce la sostanziale propensione di Plauto per la *fabula motoria* rispetto a quella, esplicitamente perorata da Terenzio stesso (*heaut.* 36), per la *stataria*. Se entriamo ulteriormente nel merito lessicale, troviamo più o meno ampiamente attestate in Plauto, accanto al *totum* della porta, anche le parti: come gli stipiti o i battenti (*postes*, es.: *Bacch.* 1119; assente in Plauto *valvae*); l'architrave e la soglia (*limen superum inferumque*, es.: *merc.* 830); i vari

⁴ Cf. da ultimo J. Chr. Dumont, "L'espace plautinien: de la place publique à la ville": *Pallas* 54 (2000) 103-112: 104.

⁵ Cf. (per *ianua*, *fores*, *ostium*) il quadro statistico in *Th. l. L.* VII, 1, col. 134.

congegni di chiusura (*clavis, sera, anellus, pessuli, repagula*, es.: *most.* 404, *Pers.* 572, *cist.* 649).

3. Fisiologia

Su questi fondamenti, per così dire ‘anatomici’, si imposta il complessivo vivace funzionamento delle porte plautine, che iniziamo ora a rivisitare a partire dalla sua ‘fisiologia’, il regolare gioco di aperture e chiusure, garantito da robusti supporti lignei, su cui si basano il movimento e la stessa possibilità di comunicazione visiva (cf. *Bacch.* 834 s.) o acustica (cf. *Stich.* 87 s.) tra gli interni e l’esterno della scena comica. *Age, specta postes cuius modi, I quanta firmitate facti et quanta crassitudine*, osserva il servo Tranione in *most.* 818 s., decantando la solidità dei battenti domestici; e per converso l’affamato parassita Penicolo in *Men.* 178, invitato dal patrono Menecmo I a bussare piano alla porta ospitale della meretrice Erozio, replica ironico che quelle *fores* non sono *Samiae*, di coccio. Quanto per un parassita conti l’aprirsi della casa da cui dipende la sua sussistenza, emerge bene da *capt.* 108 s.: *sed aperitur ostium, I unde saturitate saepe ego exii ebrius*. In generale, le porte delle ‘case chiuse’, o comunque abitate da meretrici, sono quelle più disponibili ad aprirsi, non gratuitamente beninteso. Le governa la *lex* argutamente enunciata dalla mezzana Cleareta in *asin.* 241 s.: *portitorum simillimae sunt ianuae lenoniae: I si adfers, tum patent, si non est quod des, aedes non patent*. La conferma, in due riprese, viene da *Truc.* 175 s. e 350-54, dove prima la serva Astafio e poi la stessa meretrice, Fronesio, invitano con allettanti parole a entrare l’emozionato *adulescens* Diniarco. Naturalmente la *lex* regola anche, con applicazione simmetrica, la chiusura di quelle porte: *ad fores auscultate atque adservate aedis*, è l’‘ordine di servizio’ diramato già in *Truc.* 95 dalla suddetta Astafio perché non accada che, contravvenendo frontalmente alla ragion d’essere della ‘casa’, qualche cliente se la svigni impinguato anziché alleggerito.

Può anche capitare tuttavia che, nel bel mezzo d’un’azione (così in *trin.* 1123 s.), il rumore d’una porta che s’apre risulti, preannunciando incontri non voluti, sgradito. Una parte importante nella fisiologia della porta comica l’ha in effetti il *sonitus*, il cigolio o la percussione con cui chi esce di casa segnala ai personaggi e al pubblico il suo imminente ingresso in scena. In *Poen.* 609 s. il *vilicus* Collibisco ci gioca su, paragonando quel rumore a un *crepitus* sconcio;

ma si tratta d'un particolare tecnico di notevole importanza, specialmente in riferimento a un famoso, quanto discusso, passo di Plutarco che oppone alla consuetudine latina di aprire le porte verso l'interno quello che sarebbe, viceversa, l'uso tradizionale greco, documentato anche dall'espedito comico (e dunque anche dalle *palliatae*, che lo riproducono)⁶.

Come che sia, il movimento di personaggi attraverso le porte si dimostra un utile strumento per la gestione strategica dell'intreccio (affidata in massima parte da Plauto, come ben si sa, ai suoi 'demiurgici' servi). E' il caso di Stico che, nell'omonima commedia (v. 450), se la svigna per il *posticum*, la porta posteriore di casa; ed è soprattutto il caso del *Miles gloriosus*, dove almeno in un paio di occasioni (vv. 328 s.; 1196-99) le porte si fanno tramiti di un via-vai particolarmente vivace, pilotato dal furbissimo Palestrione e complicato dall'esistenza (ignota a Pírgopolinice e al suo sciocco servo Sceledro) della parete forata tra le due case in scena.

4. Stilizzazione

Se, al grado zero, la funzione-porta si limita a una concreta, quanto dimessa, attività di *routine*, più volte accade che essa ci si presenti stilisticamente marcata, al servizio di istanze parodiche nei confronti dei generi e dei linguaggi più alti, dalla sfera rituale alla tragedia fino all'epica.

Beffardo appare così subito il solenne invito, attinto dal rito romano della *deductio* nuziale, che la serva Pardalisca rivolge alla sposina in *Cas.* 815, *sensim super attolle limen pedes, mea nova nupta*: altri costei non è in realtà che il travestito Calino, nel buffissimo inganno ordito a spese del duo Olimpione-Lisidamo. Assume a sua volta toni spiccatamente paratragici l'addio alla casa avita pronunciato dal disperato Calino (*merc.* 830 s.), che l'infelicità in amore determina all'esilio (ovviamente non mancherà il finale lieto!). Ancora è la porta a figurarvi in primo piano:

limen superum inferumque salve, simul autem vale: / hunc hodie postremum extollo mea domo patria pedem.

⁶ Plut. *Val. Publ.* 20: "le porte delle case elleniche, invece, dicono che si sono sempre aperte tutte esternamente. Ciò si arguisce dal fatto che nelle commedie chi si appresta a uscire batte fragorosamente la porta, affinché di fuori i passanti o chiunque fosse fermo davanti ad essa, lo sappiano e non siano colti alla sprovvista quando i battenti si aprono sulla strada" [trad. di C. Carena]. Ma cf. in proposito il drastico giudizio di W. Beare, *I Romani a teatro*, trad. it. di M. de Nonno (Roma-Bari 1986) 210 s.

Non meno chiara intonazione tragica parrebbe avere *Bacch.* 369,

pandite atque aperite propere ianuam hanc Orci⁷, obsecro;

ma si tratta solo della porta delle due allegre cortigiane gemelle, da cui esce, scandolezzato nel suo moralismo all'antica, il pedagogo Lido.

Le porte di casa non sono però solo oggetto di paratragiche esecrazioni ma anche teatro di esaltanti 'gesta' paramilitari, vistosamente improntate al registro epico. Sentiamo con quanto orgoglio, in *Men.* 127-130, Menecmo I celebra l'eroica impresa di averla fatta franca a uscir di casa con la sopravveste da lui sottratta alla moglie per donarla alla meretrice:

*Euax! iurgio hercle tandem uxorem abegi ab ianua. / ubi sunt amatores mariti?
dona quid cessant mihi / conferre omnes congratulantes quia pugnavi fortiter?*

Va da sé che queste specialissime esibizioni di valore vedano soprattutto come protagonisti i servi. Ecco l'epopea di Tranione in *most.* 1046-49:

*ostium quod in angiportu est horti, patefeci fores, / eaque eduxi omnem
legionem, et maris et feminas. / postquam ex opsidione in tutum eduxi manipulares
meos, / capio consilium, ut senatum congerronum convocem.*

L'aver fatto uscire di soppiatto da una porticina secondaria la brigata di giovinastri rimasta bloccata in casa dall'arrivo imprevisto del *senex* di turno, Teopropide, assurge nel racconto dello scaltro servo al livello della liberazione di un esercito rimasto assediato. È come se il modestissimo *ostium* venisse promosso al rango strategico che compete alla *porta*, di città o di accampamento.

Per questa via giungiamo al *locus* più celebre, nelle *Bacchides*, in cui l'astuta estorsione di denaro perpetrata dal servo, Crisalo, ai danni del *senex* Nicobulo viene assimilata appunto all'espugnazione d'una città nemica. Le premesse allusive sono già al v. 711:

recta porta invadam extemplo in oppidum antiquum et vetus.

Cogliamo già in filigrana il referente epico, ed epico per eccellenza, perché si tratta niente meno che della presa di Troia, come disambiguerà, con flagranza di strepitose manipolazioni mitologiche, la grande monodia dei vv. 925-78, uno dei vertici riconosciuti dell'arte plautina⁸. Qui la sequenza dei

⁷ L'*Accheruntis ostium* è chiamato scherzosamente in causa anche in *trin.* 525.

⁸ Acuta analisi, in chiave preminente di 'Plautinisches', in C. Questa, *Parerga Plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedie* (Urbino 1985) 58-80.

doli tramite i quali Crisalo è pervenuto a sbaragliare il suo oppositore si trasfonde metaforicamente nei *tria fata* che sancirono la caduta di Troia (vv. 953-56): ultimo e decisivo quello che maggiormente interessa la nostra tematica, la demolizione del *portae Phrygiae limen superum* per consentire il passaggio del fatale cavallo (955), ancora rivisitata in trionfale 'cronaca diretta' al v. 987 s.:

nunc superum limen scinditur, nunc adest exitium Ilio, / turbat equos lepide ligneus.

5. Patologia

Via via che ci addentriamo in questo ampio campo semantico, andiamo accorgendoci di come la porta plautina, col suo sorvegliato ritmo di aperture e chiusure, dia un essenziale contributo all'ordinario funzionamento della 'macchina' comica: se è aperta, il passaggio dentro e fuori casa di persone, cose e perfino, s'è visto, percezioni sensoriali è immediatamente garantito; se è chiusa, la normale percussione dall'esterno (verbo tecnico: *pulsare*; cf. *rud.* 332), quando non il semplice richiamo verbale, e anche dall'interno, se si volesse dar credito alla notizia plutarchea, basta ad assicurare l'osmosi tra scena e retroscena. Ma quando tale ritmo s'interrompe, la porta di casa da tramite si converte in diaframma o, per riesprimerci in termini attanziali, da 'aiutante' in 'oppositore': un ostacolo da rimuovere a tutti i costi, anche con minacce di effrazione, accompagnate perlopiù da percussione variamente energica (verbo tecnico parrebbe piuttosto *pultare*; ne vedremo gli esempi). Come è ovvio, un comportamento del genere, prodotto dall'esterno, non può non generare all'interno, da parte di chi custodisce la chiusura della casa, reazioni uguali e contrarie, come dire rimostranze e rimbrotti di vivacità proporzionale alla pressione psicologica e fisica esercitata dall'altra parte. Siamo passati dalla fisiologia alla patologia della funzione liminare, anche perché in simili frangenti, per un comprensibile *transfert*, è proprio la povera porta a fare le spese principali delle minacce lanciate al responsabile della sua chiusura, con rischi o veri e propri danni per la sua materiale incolumità. Potremmo produrre una ricca documentazione, e la cosa non sorprende, dato che la situazione *standard* ora descritta offre alla *motoria* plautina una comoda risorsa di spettacolarità e di variazioni espressive sul tema, a livello gestuale e

linguistico; ma proprio perché si tratta d'uno schema ricorrente, possiamo accontentarci di una campionatura essenziale.

In *Bacch.* 573-586 assistiamo alla didattica del motivo: come si deve bussare in circostanze d'emergenza. Il parassita del *miles* Cleomaco si reca a casa di Bacchide (ignora l'esistenza della gemella) per ingiungere un *ultimatum*: il soldato reclama l'amica o la restituzione dei soldi sborsati per lei. Il compito di bussare è affidato dapprima a un *puer* che conosce bene la donna, ma lo schiavetto non interpreta bene la parte: per dare alla rivendicazione il giusto peso l'atto va eseguito con ben altra energia; e il parassita sgrida il ragazzo e impartisce la lezione:

tu, dudum, puere, cum illac usque isti semul / quae harum sunt aedes, pulta. adi actutum ad fores. / recede hinc dierecte. ut pulsat propudium! (vv. 577-79) [...] fores pultare nescis. ecquis in aedibust? / heus, ecquis hic est? ecquis hoc aperit ostium? / ecquis exit? (581-83).

Da notare l'opposizione tra il fiacco *pulsare* del *puer* e l'invito a *pultare* come si deve rivoltogli dal parassita, che passa immediatamente ai fatti, accompagnandoli con pressioni verbali sempre più forti, costringendo chi sta dentro a reagire. Si tratta dell'*adulescens* Pistoclero, invaghito dell'altra Bacchide, che si trova a casa delle due ragazze e replica per le rime (vv. 583-86):

quid istunc? quae istaec est pulsatio? / † quae te mala crux agitat, qui ad istunc modum / alieno viris tuas extentes ostio? / fores paene exfregisti.

Aveva ragione il pedagogo Lido: la porta delle due Bacchidi è proprio una bocca d'inferno. Sta di fatto che la turbolenta situazione si ripropone pari pari più avanti: è ora Nicobulo, il *senex* raggirato nella commedia, a presentarsi col viso dell'armi sotto quella casa, con dose rincarata di minacce:

heus Bacchis, iube sis actutum aperiri fores, / nisi mavoltis fores et postes comminui securibus (v. 1118 s.).

Questa volta, chiamata in causa direttamente, è in persona una delle due sorelle a replicare con pari enfasi (v. 1120):

quis sonitu ac tumultu tanto nominat me atque pultat aedes?

Come già accennato, gli esempi d'una siffatta *pultatio* si potrebbero moltiplicare, sempre avvertendo sotteso alle variazioni lessicali sul tema dell'intimazione perentoria il referente militaresco dell'assalto alla *porta* di

città: a opera di un *hostis* (*Stich.* 326a) che intende *frangere* (*Amph.* 1022; *most.* 939), *ferire*, addirittura *arietare* (*Amph.* 1019; *Truc.* 253, 256). Va peraltro riconosciuto che, al di là dell'apparenza patologica, tutte queste situazioni finiscono pur sempre per approdare, come si conviene al genere comico, a una *lysis* positiva: il diaframma della chiusura viene rimosso, nuovi personaggi sono proiettati sulla scena e così l'energica *pultatio* si rivela, in ultima analisi, un ottimo catalizzatore dell'intreccio, provocando impatti mimetici atti ad accelerare gli snodi dell'azione.

All'interno del repertorio tematico, particolare interesse rivelano poi alcuni contesti in cui la percussione violenta della porta dà modo al commediografo di attivare uno dei procedimenti in cui, da Eduard Fraenkel in avanti, maggiormente si tende a cogliere saggi di 'Plautinisches': la personificazione. Come Fraenkel stesso rileva⁹, non è che manchino precedenti nella Νέα, anzi già in Aristofane¹⁰, ma innegabilmente Plauto "invigorisce il motivo", alimentando una tradizione che troverà poi ben note riprese in Catullo, *c.* 67, e in Propertio, 1.16. Alla fine avremo modo di esaminare l'esempio più famoso, nella prima scena del *Curculio*, ma fin d'ora è il caso di segnalare tre passi molto significativi. In *capt.* 830-32, il famelico parassita Ergasilo non vede l'ora, per scroccargli un pranzetto, di comunicare al *senex* Egione la buona notizia di cui è latore e dunque intima a gran voce che gli vengano spalancati i battenti della porta di casa prima di portare *pultando assulatim foribus exitium*: una 'minaccia di morte' che già, in certa misura, presuppone la considerazione della porta come un essere vivente. Ancor più chiaramente ciò risulta da *Pseud.* 604-606, dove Pseudolo, prevenendo la *pultatio ostii* del suo interlocutore, si affaccia sulla strada atteggiandosi a *precator et patronus foribus*, quasi dunque che alla porta possa venir attribuita una personalità giuridica! Ma, come al solito, Plauto si guarda bene dallo stravolgere il quadro sociologico: per quanto potente sia la facoltà demiurgica conferitagli nella commedia, Pseudolo resta pur sempre un servo, che interviene a favore d'un pari grado. La porta, infatti, ancorché animata dalla fantasia del poeta, non può travalicare, conformemente alla sua funzione strumentale, la condizione servile, che tra l'altro giustifica (come contesta con drammatico appello umanitario la famosa lettera 47 di

⁹ E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, ed. it. (Firenze 1960) 98 s.

¹⁰ Cf. ora l'ottimo studio di Chr. Mauduit, "À la porte de la comédie": *Pallas* 54 (2000) 25-40.

Seneca¹¹) proprio i *verbera*. Lo testimonia argutamente il servo Libano in *asin.* 386 s., quando, di fronte, ancora una volta, a una energica *pultatio*, si erge a magnanimo difensore della sua categoria, esclamando: *nolo ego fores conservas / meas a te verberarier*. E lo conferma, sia pure dalla parte dell'aggressore e non del difensore, lo schiavetto Pinacium, in *Stich.* 312 quando, trovandosi di fronte a una porta sbarrata, al termine d'una vivace sequenza da *servus currens*, ingaggia a suon di colpi la lotta coi battenti e vorrebbe che fossero¹² dei *servi fugitivi*, perché così si staccerebbero finalmente da quella casa cui sono tenacemente avvinti, e si prenderebbero poi per giunta il castigo che si meritano!

6. La porta, fattore d'intreccio

Gli ultimi testi esaminati hanno fornito un importante avallo da parte di Plauto stesso alla metafora vitalistica grazie alla quale abbiamo fin qui parlato, a proposito di queste porte comiche, in termini di anatomia, fisiologia, patologia. Ci siamo già da tempo resi conto di trovarci di fronte a elementi del corredo scenico spesso non meramente accessori e (nel valore etimologico dell'aggettivo) inerti; si aggiunge ora sempre più chiara la percezione che, travalicando fin anche le mansioni primarie di 'valvole' del congegno mimetico, esse possono spingersi a interventi talora determinanti sui tempi e i modi dell'azione.

Proprio perciò pare pertinente dedicar loro interesse in un convegno che si occupa di "maschere, voci, gesti" nel teatro classico, tanto più in rapporto a un autore che maneggia con strepitosa bravura le risorse tecniche della rappresentazione. Al di là della ragione strumentale — oggetto, peraltro, in Plauto di un uso vivace e molteplice — la loro rilevanza teatrale si estende più volte a una funzione attiva di 'fattore d'intreccio', che invita ad annoverarle fra le *dramatis personae*: del resto, lo stesso termine latino *persona* (come, in greco, il suo omologo πρόσωπον) ha, del resto, questa duplice accezione di strumento ('maschera') e di ruolo teatrale attivo ('personaggio')¹³. Porte plautine

¹¹ *Ep.* 47, 2: *virga murmur omne compescitur, et ne fortuita quidem verberibus excepta sunt.*

¹² Anche l'identificazione è un tipico σχῆμα plautino: cf. Fraenkel, op. cit., 35-54.

¹³ Mi permetto di rinviare al mio contributo "'Persona': vicende d'un lessema metamorfico" in corso di pubblicazione negli Atti del convegno *Latina Didaxis XVI* (Genova-Bogliasco aprile 2001).

dunque come personaggi, capaci di *gesti*, nella semantica ‘binaria’ del loro aprirsi e chiudersi, e dotate anche di *voce*, anzi di più voci, per effetto di percussione o di cigolio: ‘personaggi’, certo, dall'anima lignea, ma accreditati di responsabilità da non perdere mai di vista. Sentendo un servo, Leonida, vantarsi del malloppo sottratto, così Libano, altro servo, commenta in *asin.* 273:

vae illi, qui tam indiligenter observavit ianuam.

Il controllo della porta, inteso a favorire o a ostacolare il passaggio per il suo tramite di oggetti o persone, si afferma come una robusta linea di senso, davvero intrinseca al costituirsi di quell'antropologia dell'intreccio — essenzialmente basata sul trasferimento di beni (donne, denaro o quant'altro) tra le ‘parti’ coinvolte nel gioco mimetico — nella quale un autorevole saggio¹⁴ ha riconosciuto il comune denominatore strutturale del comico plautino.

Particolare risalto ha, in tale prospettiva, la semantica della porta chiusa. *L'adulescens* Alcesimarco, non appena riavuta Selenio, corre a barricarsi in casa, ordinando di sprangarla (*cist.* 649 s.):

ubi estis, servi? occludite aedis pessulis, repagulis / ilico: hanc ego tetulero intra limen.

A sua volta *forem obdo* (*Cas.* 893) è il primo gesto del *vilicus* Olimpione, per sottrarre al *senex* Lisidamo la priorità nell'approccio nuziale alla sua ‘bella’ (in realtà, sappiamo, Calino travestito da Casina!). Né i vecchi sono meno determinati dei giovani. Demifonte (*merc.* 406-411) vuole impedire che Pasicompsa di cui è invaghito venga assegnata come ancella a sua moglie; e allora, pretestuosamente, rappresenta tutti i rischi cui la ragazza si esporrebbe lasciando il chiuso della casa al seguito della signora:

quando incedat per vias, / contemplant, conspiciant omnes, nutent, nictent, sibilent, / vellicent, vocent, molesti sint; occentent ostium: / impleantur elegeorum meae fores carbonibus. / atque, ut nunc sunt maledicentes homines, uxori meae / mihique obiectent lenocinium facere.

Luogo interessante per la vivacità delle note di costume, ma anche per la presenza, che cogliamo qui precocemente nella letteratura latina, di spunti di spiccata valenza elegiaca, a livello orale e scritto (v. 408 s.): la serenata e gli

¹⁴ M. Bettini, “Verso un'antropologia dell'intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto”: *MD* 7 (1982) 39-101.

elegea scarabocchiati col carbone sui battenti della porta (chiusa, beninteso). La donna è dunque un 'bene' da tenere sotto chiave; se poi è sfruttata per meretricio, le misure di sicurezza sono direttamente proporzionali alla sua (redditizia) bellezza, come rappresenta, caricando le tinte, il servo Tossilo al lenone Dordalo in *Pers.* 569-72:

*at enim illi noctu occentabunt ostium, exurent fores: / proin tu tibi iubeas
concludi aedis foribus ferreis, / ferreas aedis commutes, limina indas ferrea, / ferream
seram atque anellum; ne sis ferro parseris.*

Nuovamente il motivo della serenata notturna (v. 569); ma questa volta le manifestazioni degli *exclusi amatores* vanno ben oltre il registro elegiaco: finiranno per appiccare il fuoco ai battenti che, per reggere all'assedio, avrebbero addirittura bisogno d'una metamorfosi, dal legno al ferro! Dinanzi a tali e tanti rischi, ben si spiega che, per garantirsi le prestazioni della porta, possa venire incomodato perfino il diritto. In *asin.* 746 ss. l'*adulescens* Diabolo, per ottenere in esclusiva per un anno i favori dell'amica, ricorre a un vero e proprio contratto giuridico. Venti mine d'argento alla mezzana che la custodisce, e in cambio (v. 759 s.) *fores oclusae omnibus sint nisi tibi*; che la ragazza *in foribus scribat occupatam esse se*.

7. La porta al centro dell'intreccio

Con un ulteriore incremento d'importanza, la porta viene promossa al rango dei protagonisti o comunque in una posizione tale da concentrare su di sé il fuoco dell'azione.

Consideriamo l'*Aulularia*. Fin dalla prima scena (vv. 40-119) la commedia ci consente di verificare il rilievo di Caprettini citato all'inizio¹⁵: "La porta è recinto: divide due spazi, o meglio uno spazio dall'altro, una serie di oggetti da tutti gli altri, il mio dall'altrui". Euclione, l'archetipico avaro dal nome parlante (il "Tienichiuso"¹⁶), rivela immediatamente la sua distorta psicologia nel dialogo con la vecchia serva Stafila, giocato appunto davanti alla porta, fondamentale diaframma difensivo del tesoro occultato tra le mura domestiche. Le uscite (v. 46: *illuc regredere ab ostio*) e gli ingressi (v. 81: *redi*

¹⁵ Art. cit., 185.

¹⁶ Così lo rende il Paratore nella sua vivacissima edizione con traduzione italiana dell'intero corpus plautino: Tito Maccio Plauto, *Tutte le commedie*, a c. di E. Paratore (Roma 1976) I, 249 ss.

nunciam intro) dell'*anus* sono tutti in funzione dei timori dell'avaro, ossessivamente conteso tra il sospetto che la serva gli spii in sua assenza il nascondiglio e la necessità che gli custodisca la casa: uno stato d'animo patologico che si riproporrà nel caso del solenne divieto impartito al cuoco al v. 442 s.:

*si ad ianuam huc accesseris, nisi iussero, propius, /ego te faciam miserrimus
mortalis uti sis*

e sarà fonte di tutti i guai successivi per Euclione, ridotto alla fine a non fidarsi più della propria casa e a celare fuori, con disastroso risultato, l'*aulla* del tesoro.

In simili scene va da sé che l'attenzione del pubblico si polarizzi sull'elemento scenico, la porta appunto, al quale pertiene il discrimine delle situazioni. Ciò accade in maniera ancor più flagrante in due altre commedie, *Amphitruo* e *Mostellaria*.

L'intera lunghissima scena iniziale della prima, a partire soprattutto dal v. 262, si fonda sull'opposizione frontale tra due volontà, in paradossale contrasto con l'identico aspetto dei due personaggi che le esprimono: Sosia, servo di Anfitrione, e Mercurio, trasformatosi in suo 'sosia', figlio e servo di Giove. Scopo manifesto dell'uno è rientrare tra le mura domestiche, conformemente alle proprie mansioni di *noster* (v. 399), organico alla casa del padrone; intento altrettanto palese dell'altro è impedirglielo, dopo averlo soppiantato sia nell'aspetto sia nelle funzioni perché non scopra che all'interno della reggia Giove, a sua volta nelle false sembianze di Anfitrione, giace con la padrona, l'ignara Alcmena: lo squilibrio di poteri tra l'uomo e il dio fa chiaramente capire da parte inclinerà la partita. Orbene, è inevitabile che il conflitto trovi il suo punto focale nella porta del palazzo. Mercurio lo dichiara al v. 259: la sua intenzione è *hunc [...] a foribus pellere*. Non meno esplicita è la decisione di Sosia, a suggello dell'estremo tentativo fatto per reagire all'assurdità della situazione: *pultabo foris* (v. 449). E ancora nello stesso senso andrà, dopo avere trionfato sull'antagonista, il primo commento di Mercurio (v. 464): *amovi a foribus maxumam molestiam*.

Se ci spostiamo alla *Mostellaria*, ritroviamo il medesimo motivo, impedire all'antagonista l'accesso alla porta di casa, tradotto in una sapiente coreografia, capace di avvincere vista e udito degli spettatori. Ci troviamo proprio nella spassosissima scena *clou* da cui la commedia trae titolo (vv. 431-531). All'imprevisto arrivo del *senex*, Teopropide, reduce da un lungo viaggio

per mare, Tranione, il furbo servo legato alla causa dell'*adulescens* Filolochete, inventa su due piedi un modo per trarre d'impaccio il padroncino, che all'interno della casa sta bagordando con un amico e due meretrici. Ordina all'allegria brigata, come già sappiamo, di chiudersi dentro a chiave e di non fiatare,

tamquam si intus natus nemo in aedibus habitet (v. 402).

Ha già dunque in mente l'espedito con cui togliere al vecchio qualunque velleità di varcare la soglia: dargli a bere che la casa sia infestata da un fantasma e perciò da tempo chiusa, disabitata e pronta a riversare la maledizione su chiunque s'azzardi a toccarne la porta. È così che questa balza al centro dell'intreccio, in un gioco teatrale di surreale comicità. Teopropide, che è accompagnato da due servi, nota appena arrivato che c'è qualcosa di anomalo: *occlusa ianua est interdus* (v. 444); e, a differenza di quanto sappiamo normalmente accadere, il suo pur energico *pultare* non produce, al momento, alcun effetto. A questo punto interviene Tranione con la sua *fabula* da *grand-guignol* (vv. 474-505), che fa rabbrivire il vecchio per il rischio di avere ormai contratto, bussando, il contagio del malaugurio. Dobbiamo immaginare una scena molto mossa, con Tranione a far 'l'elastico' tra la porta e i tre nuovi arrivati, e, da parte di costoro, un alternarsi di avvicinamenti alla porta e di ritirate per effetto di quanto si sentono raccontare¹⁷, fino all'ultimo capolavoro del servo ingegnoso: contravvenendo all'impegno preso, i compagni chiusi in casa fanno rumore, e ci vuole tutta la faccia tosta di Tranione per avanzare il sospetto che (vv. 506 s.: *concrepuit foris. / hicine percussit?*; 520 s.) sia stato il fantasma a protestare dall'interno contro chi prima aveva indebitamente bussato, col risultato di allontanare definitivamente dalla porta il pericolo d'una intrusione del *senex*.

E veniamo, per concludere, all'esempio più famoso e suggestivo, la prima scena del *Curculio*, dove Plauto spinge più avanti che in alcun altro luogo la 'trasformazione' della porta da strumento inanimato a vivente coprotagonista. A produrre il piccolo miracolo è la febbrile fantasia dell'innamorato *adulescens* Fedromo, un piccolo Don Quijote *ante litteram* accompagnato dal

¹⁷ Cf. Plauto, *Mostellaria, Persa*, a c. di M. Bettini (Milano 1981) 78 s., n. ad v. 466 s.

suo demistificatore Sancho Panza, il servo Palinuro¹⁸. All'inizio della commedia ci troviamo, un'altra volta, nella più classica delle situazioni elegiache: è notte, la porta della casa dove un lenone trattiene Planesio, la donna amata da Fedromo, è rigorosamente chiusa, e il giovane veglia, candela in mano, nella speranza che mai possa aprirsi per lui. Accade allora che, per un *transfert* metonimico, la porta, arbitra oggettiva della felicità o infelicità del giovane, mutui dalla ragazza i tratti che lo affasciano; e prenda come vita, ai suoi occhi. Fedromo le si rivolge con le più tenere espressioni: *ostium... oculissimum, / salve, valuistin?* (v. 15 s.); e il sano realismo popolare di Palinuro non perde l'occasione di fargli il verso (vv. 16-18), caricando fino al paradosso questo appena accennato processo di antropomorfizzazione: il servo riporta l'*ostium* a quello che in realtà è, da *oculissimum* a *occlusissimum*, ma, con sarcastica consequenzialità, desume dal *salve, valuistin?* quesiti sulla salute fisica della porta (se è guarita dalla febbre, se ha mangiato...). Ma Fedromo non se ne dà per inteso, e persiste nella caratterizzazione animata dell'*ostium* come 'aiutante' del suo amore (vv. 20-22):

*bellissimum hercle vidi et taciturnissimum, / numquam ullum verbum muttit:
cum aperitur tacet, / cum illa noctu clanculum ad me exit, tacet.*

E non basta: siccome a quella casa fa la guardia una vecchia ubriacona, degna serva del lenone, Fedromo sa che all'odore del vino la custode non resisterà, e asperge di vino la porta, trattandola ancora come una interlocutrice dotata di vita e di sensibilità (v. 88 s.):

agite bibite, festivae fores; / potate, fite mihi volentes propitiae.

Implacabile nel suo controcanto, il servo chiede allora alla porta se, per fare uno spuntino completo, non voglia anche olive, companatico e capperi (v. 90); e poco dopo (v. 94), a Fedromo che definisce *lepidus* il cardine finalmente cigolante, soggiunge, premendo fino in fondo il pedale del *transfert* metonimico: *quin das savium* (il bacio amoroso)?

La scena si avvia al suo compimento: sedotta dall'offerta di vino, la vecchia accetta di condurre Planesio da Fedromo, approfittando della temporanea assenza del lenone; e la situazione, che finora s'è mantenuta nel registro d'una schietta comicità, assurge con un colpo d'ala a una delle più alte vette del

¹⁸ L'osservazione è già in G. Michaut, *Histoire de la comédie romaine, Plaute* (Paris 1920) I, 300 s.

lirismo plautino, il celebre *paraclausithyron* dei chiavistelli (vv. 147-57), in cui la fantasia del poeta, non paga di avere dato vita all'intera porta, la trasferisce anche ai suoi congegni di chiusura, invitati a trasformarsi in *ludii barbari*, ballerini italici, capaci di muoversi in magica *συμπάθεια* coi desideri del giovane innamorato; e alla fine quei *pessuli pessumi* a lungo inerti si sveglieranno e garantiranno al soave pezzo elegiaco la lieta conclusione che la *fabula palliata* esige.

In questo saggio di sfavillante libertà creativa io vedo lo *specimen* più felice di una *Ianuarina* (od *Ostiarina*, se si preferisce) che Plauto mai scrisse; o ha sempre continuato a scrivere, disseminandone la traccia che abbiamo cercato di ripercorrere attraverso l'intero suo teatro comico.

Semantica della porta nella commedia di Plauto

* * * * *

Sunto breve: Nella commedia plautina la rilevanza teatrale della porta, elemento indispensabile del corredo scenico, non si limita alla sua ragione *strumentale* — sia nel regolare gioco di aperture e chiusure sia nella condizione ‘patologica’ di diaframma da rimuovere a tutti i costi — ma si estende a una funzione attiva di ‘fattore d’intreccio’, fino a porsi, nei casi più privilegiati, al centro stesso dell’azione, con interventi determinanti sui tempi e i modi della mimesi comica.

Parole-chiave: *palliata*, Plauto, porta, scena, intreccio.

Abstract: In Plautine comedy the theatrical relevance of the door, an essential element of the stage gear, is not confined to its own *instrumental* motivation — be it in the regular interplay of opening and closure or in the ‘pathological’ condition of expulsion at any cost — but also includes an active function as a ‘plot factor’, and even, in the most relevant cases, functions as the centre of the plot itself, due to decisive interventions on the times and modes of the comic *mimesis*.

Keywords: *palliata*; Plautus; door; scene; plot.

Resumen: En la comedia plautina la relevancia teatral de la puerta, elemento indispensable de la maquinaria escénica, no se limita a razones *instrumentales* — sea en el juego regular de apertura y cierre, sea en la condición ‘patológica’ de diafragma de expulsión a toda costa— sino que se extiende a una función activa de ‘factor de intriga’, hasta situarse, en los casos más privilegiados, en el centro mismo de la acción, con intervenciones determinantes sobre los tiempos y modos de la mimesis cómica.

Palabras clave: *palliata*, Plauto, puerta, escena, intriga.

Résumé: L’importance théâtrale de la porte dans la comédie de Plaute, en tant qu’élément indispensable de l’espace scénique, ne réside pas uniquement dans sa raison *instrumentale* — soit dans son jeu régulier d’ouverture et de fermeture, soit dans sa condition ‘pathologique’ d’expulsion à tout prix —, mais aussi à sa fonction active de ‘facteur d’intrigue’, au point de se situer, dans les cas les plus importants, au centre même de l’action, avec des interventions déterminantes sur les temps et les modes de la *mimesis* comique.

Mots-clé: *palliata* ; Plauto; porte; scène; intrigue.

Resumo: Na comédia plautina, a relevância teatral da porta, elemento indispensável do equipamento cénico, não se limita à sua própria razão *instrumental* — quer no jogo regular de abertura e de fecho quer na condição ‘patológica’ de diafragma da expulsão a todo o custo — mas alarga--se a uma função activa de ‘factor de intriga’, situando-se até, nos casos

Giancarlo Mazzoli

mais relevantes, no centro da própria acção com intervenções determinantes sobre os tempos e os modos da *mimesis* cômica.

Palavras-chave: *palliata*, Plauto, porta, cena, intriga.

