

LUIGI BRAVI

LETTURA MUSICALE DELLA *CASINA* DI PLAUTO

METRO, SIGNIFICANTE, SIGNIFICATO

Tra gli studi di Roberto Pretagostini più a lunga tenuta nel tempo, certamente è *Metro, significante, significato: l'esperienza greca*¹, pubblicato nel 1990 negli atti di un colloquio urbinato². Quelle pagine prendevano atto dell'inesistenza nella teoria antica di un ἦθος dei metri, a differenza di quanto si trova invece espresso per i ritmi; questo non impediva però di verificare e dimostrare che il metro è un significante aggiuntivo del testo, non tanto per un significato assoluto, fisso, assegnabile a particolari famiglie di metri, quanto per cogliere nelle variazioni intenzionali del ritmo articolazioni di significato, accompagnando cioè con la musica quei passaggi logici tra gli elementi di un discorso complesso.

Un luogo poetico privilegiato dove sperimentare questa lettura è certamente anche la *palliata* plautina³. Essa infatti dichiara i propri modelli, rintracciabili in un dramma privo delle strutture musicali della commedia attica antica, e quindi ogni volta che passa dal recitato al canto lo fa per deliberata scelta di conferire tramite la musica, tramite il passaggio alla monodia o al dialogo lirico, un significato distinto anche sul piano sonoro⁴. Tale assunto si metterà alla prova con la lettura della *Casina* di Plauto prendendo per comodità come base il testo definito nel 2001 da Cesare Questa⁵. Nella commedia sono presenti essenzialmente tre segmenti canori: i versi 144-251, 621-758, 798-955/62⁶.

Ringrazio Caterina Pentericci per il confronto avuto sui temi trattati.

¹ Pretagostini 2011, 189-199.

² Danese – Gori – Questa 1990, 107-119.

³ Si veda l'esempio offerto da Gellar-Goad 2020, 256-264.

⁴ Deufert 2014, 488-489.

⁵ Questa 2001; l'edizione della commedia era stata preceduta dalla sistemazione dei *cantica*: cfr. Questa 1997, 139-175.

⁶ Non sono sicuro che si debbano distinguere in due separati *cantica* i vv. 798-846 e i vv. 855-955/962 solo per i senari giambici dei vv. 847-854, come si trova, per esempio, in Moore

1. vv. 144-251.

Dopo il prologo (1-88) l'azione della commedia si apre con una scena in settenari giambici (89-143) interamente occupata dal dialogo serrato del fattore Olimpione e dell'attendente Calino; in un gioco di forza Olimpione dichiara l'intenzione di soffiar via la fidanzata a Calino, Casina, la giovane serva di Cleostrata; Calino, da parte sua si mette alle tacche del fattore per evitare questo matrimonio, nonostante le smargiassate delle parole di Olimpione. Entrambi si infilano nella casa padronale.

Rimasta vuota la scena, Cleostrata esce di casa ed ha inizio un articolato *canticum*⁷ in cui ella dapprima dà disposizioni alla servitù con un breve intervento di Pardalisca (144-162), poi incontra la vicina Mirrina, anch'ella uscita furtivamente di casa (163-216); infine compare il Vecchio innamorato che incontra in un secondo tempo la propria moglie, dando vita ad un dialogo, che si rivela subito uno scontro sulle malefatte del Vecchio (217-251); questi mette fine bruscamente allo scontro, per non esaurire i temi di litigio per il giorno successivo, e chiude il *canticum*, che lascia in scena marito e moglie in un dialogo in settenari giambici recitativi nel quale i due tentano di prevalere l'uno sull'altra per assegnare un destino a Casina, sfida che si chiude con la scommessa dei due di dissuadere i contendenti dall'intenzione di sposare Casina (252-278). Rientrata Cleostrata, ha luogo davanti casa il tentativo del Vecchio di convincere Calino a lasciar stare Casina (279-308).

Sul piano drammaturgico il *canticum* non ha nulla di unitario se non nell'altissima concitazione che anima Cleostrata, che solo ad un altolà del marito abbandona il canto e prosegue in settenari giambici; nel corso di questa sezione cantata infatti ci sono movimenti in scena, uscite e ingressi di personaggi, pensieri formulati tra sé e sé in un'articolazione che si riflette

2008, 17; Deufert 2014, 487. Parimenti non condivisibile la ripartizione di *cantica* secondo la cadenza di atti e scene come in Montanari 2022, XLIX-LI: vengono qui individuati nove *cantica* escludendo gli anapesti dei vv. 217-228 e i settenari trocaici dei vv. 798-814, che sono dati per recitati, probabilmente anche a causa della presenza della sigla DV (*deverbium*) nel manoscritto B di questa commedia (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica, Pal. lat. 1615), senza tener conto però dell'ἑφύμνιον giambico dei vv. 800 e 808, che sigla il passo come imeneo accompagnato dal *tibicen*, 798 sg., ma si veda Moore 2008, 36. Diverse perplessità suscita anche l'analisi degli archi musicali, che relativamente alla *Casina* si può leggere in sistemazioni diverse in Marshall 2006, 207-208, 210, 281, e in Christenson 2019, 7-8 e 122; tale sistema è ribadito in Gellar-Goad 2020, 254, con l'aggravante di una tavola degli ἤθη dei metri a p. 255. L'applicazione di un modello rigido sembra inadatta ad un genere poetico elaborato sì 'a tavolino', ma eseguito, proposto, in scena col concorso di tutti i significanti dell'opera teatrale.

⁷ Cfr. MacCary – Willcock 1976, 117.

sull'articolazione del significante metrico in un gioco solidale tra le parole e il ritmo del testo.

Con un canto in bacchei, cretici e trochei Cleostrata esce di casa per incontrare Mirrina in casa, dando disposizione alle serve, e tra queste Pardaliska, di non aprire le dispense nemmeno se lo chiedesse il padrone, che ricopre di vituperi in tre concitati versi (157-159):

Acheruntis pabulum
flagiti persequentem
stabulum nequitiae.

Il cigolare della porta (161 *foris concrepuit*), che annuncia l'uscita di qualcuno da casa di Mirrina, fa temere a Cleostrata di non aver trovato il momento giusto per entrare in casa dell'amica. Invece ad uscirne è lei che, abbandonando la casa, fa le proprie raccomandazioni alle serve con un considerevole cambio di ritmo affidato all'anapesto. Il dialogo cantato dalle due donne si stabilizza sul ritmo cretico nel quale si spiega la ragione dei maltrattamenti subiti da Cleostrata, con una stretta trocaica (195-198) in cui, garante la solitudine delle due, si spiega la vera intenzione del Vecchio:

vilico suo se dare:
sed ipsus eam amat :: obsecro
tace :: nam hic nunc licet dicere
nos sumus :: ita est. unde ea tibi est?

Anapesti di varie misure segnano le parole con cui Mirrina scuote l'amica dalle sue rivendicazioni in materia di proprietà per evitare il peggio, di essere cioè cacciata fuori di casa. Versi cretici contengono il rinvio ad altro momento per riconsiderare la questione, accompagnando il rientro di Mirrina in casa. Un'omogenea sequenza di anapesti lunghi (settenari e ottonari, 217-228) è la tessitura del canto con cui il Vecchio fra sé e sé fa l'elogio dell'amore e lamenta il tormento che gli dà la moglie alla quale decide di rivolgersi serenamente, accortosi della sua presenza, eseguendo giambi (229-231a). La reazione della moglie è sdegnata, evolve in cretici (232-235), si inasprisce in versi di nuovo giambici (236 sg.) quando Cleostrata fiuta la presenza di un profumo da lupanare e lamenta in anapesti (239-242) la dissolutezza dei suoi costumi, persi in vino e donne, culminando in versi trocaici (243-246). Con risolutezza e passando alla recitazione, verisimilmente in παρακαταλογή, di settenari giambici il Vecchio mette fine allo sfogo della moglie per uno scontro frontale e più ragionato su Casina (252-278).

Il confronto tra Cleostrata e il Vecchio esprime per tappe la grande frizione che c'è in casa tra i due attraverso il cambiamento di ritmi e termina nella compostezza dello scontro ragionato, che si esprime con il recitativo, abban-

donando l'agitazione del canto. Da questo confronto serrato emerge la sfida tra marito e moglie: Cleostrata dissuaderà Olimpione, mentre il Vecchio dissuaderà Calino, tentativo che ha luogo all'uscita di Cleostrata, mantenendo lo stesso verso (279-308).

Racchiuso tra i progetti discordi di Olimpione e Calino e la scommessa di dissuadere dalle pretese su Casina, il primo lungo *canticum* della *Casina* sottolinea la grande rabbia, l'agitazione e il tormento di Cleostrata, l'ira della donna per l'innamoramento del marito per la bella serva, l'ira che la porta ad uscire di casa e confrontarsi con Mirrina e che emerge di fronte alla finta gentilezza nell'incontro con il marito. Una porta che si spalanca dà inizio al canto, una recisa interruzione delle lamentele segna il transito alla recitazione in παρακαταλογή.

2. vv. 621-758.

Il secondo *canticum*, anticipato da qualche sonorità che fa chiedere al Vecchio *quid illuc clamoris, opsecro, in nostrast domo?* (620), ha inizio al termine di una sezione in senari giambici che vede concretizzarsi e poi dissolversi alcuni ostacoli al piano del Vecchio (563-620). I rumori fanno da annuncio ad una scena in cui Pardalisca con astuta finzione esce di casa e rivela, in piena agitazione, che Casina ha dato in escandescenza alla notizia di dover sposare Olimpione e che minaccia la morte tanto al promesso sposo quanto al vecchio che ha organizzato tutto ciò⁸. Dopo un inizio in quaternari cretici (621-627), il dialogo arriva ad assestarsi su una omogenea tessitura di bacchei (647-705), abbandonati solo per sottolineare l'eccezionalità della furia di Casina in corrispondenza delle parole che la descrivono con la spada in mano (660 sg. in anapesti)⁹:

gladium :: hem! :: gladium :: quid eum gladium?
:: habet :: ei misero mi, cur eum habet?

e in corrispondenza della minaccia di morte (677-680 in trochei):

plus quam cuiquam :: quam ob rem? :: quia se
des uxorem Olympioni;
nec se tuam nec se suam nec
viri vitam <asseverat> sinere in
crastinum protolli: id huc
missa sum tibi ut dicerem...

⁸ *Ibidem*, 167-168.

⁹ Moore 2012, 201.

Spaventato dalla descrizione di Pardalisca e risoluto nel costringere Casina alle nozze, il Vecchio chiede alla serva di usare ogni mezzo per convincere Casina a deporre le spade, culminando in una coda giambica di brevissimi *cola* in cui per la collaborazione promette doni (708-718). Cambia la musica e gli attori che entrano in scena eseguono degli anapesti (720-728), anticipati dal verso 719 che pronuncia il Vecchio quando si accorge del loro arrivo; il fattore, che rientra con l'*équipe* dei cuochi, inizia subito un dialogo con il Vecchio piuttosto variegato (cretici, trochei, ionici, giambi, anapesti, bacchei), un breve battibecco, dopo il quale i personaggi decidono di entrare insieme nella casa dove si aspettano una furibonda Casina¹⁰. Cessa col loro ingresso in casa il canto, seguito da un monologo di Pardalisca in senari giambici rivolto al pubblico; in casa è tutto un dare ordini e far preparativi, tra i quali spicca la mascherata di Calino in abiti da sposa, secondo l'abilissima regia di Cleostrata e Mirrina. Il monologo, interrotto dal rumore della porta con cui esce di casa il Vecchio, prosegue con un dialogo tra i due; uscito digiuno, pronto a godersi la novella sposa, il Vecchio allontana Pardalisca, perché non assista al suo ingannevole rifugiarsi in casa di Alcesimo.

Il *canticum* si trova racchiuso tra due scene in senari giambici, la prima interrotta dall'uscita angosciata di Pardalisca, la seconda contenente la sua *rhexis* informativa su quanto si sta preparando in casa. Il tempo drammaturgico di questi più di cento versi è ricco di concitazione. La furia di Casina, raccontata da Pardalisca e affrontata dal Vecchio ed Olimpione quando questi entrano in casa è il legante di questa sezione e la vera ragione patetica dell'uso del canto. Al di là delle sfumature ritmiche, la più profonda frattura coincide con il congedo di Pardalisca e l'incontro con Olimpione, il cuoco e l'*équipe*. La variazione ritmica coincide con una frattura scenica, come accade anche nel primo *canticum*, quando esce di casa il Vecchio innamorato a v. 217.

3. vv. 798-955/962.

Il terzo *canticum* si apre con la preoccupazione del Vecchio e di Olimpione di formare in fretta il corteo nuziale accompagnato dal *tibicen*. Sono settenari trocaici, con il verso rituale di struttura giambica (800, 808 *hymen hymeneae, o hymen*)¹¹. Con un passaggio a variegata polimetria (815 sgg.) esce

¹⁰ MacCary – Willcock 1976, 177.

¹¹ Non è possibile riconoscere «glyconics for the wedding refrain (*hýmēn hýmēnāē(c), ō hýmēn*)», come si legge *ibidem*, 185, 231, in continuità con la tradizione della poesia nuziale attestata sia in ambito greco sia in ambito latino. Si tratta invece senza alternative di un quaternario giambico.

Calino fingendosi la sposa e Pardalisca ne accompagna l'incedere con gli auguri che si fanno ad una sposa 'comica' di sottomettere il marito ai propri capricci e gliela consegna. Le donne di casa rientrano, mentre rimangono il Vecchio, lo sposo e la 'sposa' che reagisce nerboruta ai primi palleggi dei due, scambio di battute giocato sul prevalente ritmo bacchiaco (827 sgg.), che evolve nel senario giambico in una serie di otto versi (847-854), dove la 'sposa' fa più sentire il proprio peso attraverso gesti e movimenti via via più concitati, preludio di quanto non si vedrà in scena, mentre i due uomini presagiscono la foga del combattimento amoroso. Rimasta vuota la scena escono soddisfatte le donne che si compiacciono dell'inganno architettato e si fanno da parte per vedere cos'accade, mentre Pardalisca fa da sentinella, il tutto su una prevalenza di metri del ritmo bacchiaco (855 sgg.). Con netto stacco ritmico virato verso l'anapesto (875-882), esce di casa disperato Olimpione che sgomento inizia il racconto passando al cretico (883-885); di seguito è sollecitato da Pardalisca a fare il resoconto del primo approccio con una Casina che si rivela 'dotata' e barbuta; è la rivelazione dell'inganno di cui sono vittima lo sposo e il Vecchio cui ha lasciato la 'sposa' da godere; qui il testo è incerto, di conseguenza è inaffidabile per il ritmo e le sue variazioni, ad eccezione di una successione di quaternari giambici nei quali Olimpione racchiude l'apice della sua descrizione (930-933a). Anche il Vecchio esce stravolto vergognandosi dell'inganno in cui è finito, disposto a farsi punire dalla moglie, ma preferendo la fuga. La concitazione del vecchio pronto ad andarsene, che impiega frequentemente versetti coriambici¹², è bloccata da Calino, uscito di casa, che riporta la situazione sul piano del dialogo trocaico nel quale si chiude la commedia con il perdono e la rivelazione delle origini di Casina.

In questo terzo *canticum* la scelta dell'esecuzione non recitata serve a concentrare l'attenzione sulle nozze ingannevoli, tanto bramate, quanto rovinose sul più bello. La tensione drammaturgica si tinge di musica ed ancora una volta all'anapesto è data la funzione dirompente, con l'azione conseguente alla *περιπέτεια*, per definirla in termini aristotelici, la fuga dei pretendenti da un letto di percosse, in preda alla vergogna per essere finiti alle prese con un uomo anziché con la bella Casina.

¹² A fronte dell'interpretazione di questi *cola* come wilamowitziani, ovvero coriambi polischematici, sembra il caso di verificare se non vi sia la possibilità di riconoscere *cola* del genere pari, efemimere dattilici o un'inedita successione di quattro quaternari anapestici catalettici. Incomprensibile l'idea di gliconeo presente in tutto il commento metrico di MacCary – Willcock, anche a proposito di questi versi, *ibidem*, 202; cfr. 231.

Tre quindi i momenti di musica¹³, l'uno per sottolineare l'ira di Cleostrata, l'altro per enfatizzare il furore di Casina, l'ultimo per accentuare le 'nozze maschie' ovvero il momento-chiave dell'azione¹⁴; in tutti e tre sono versi anapestici a sottolineare le articolazioni dell'azione, in coincidenza col comparire in scena di personaggi sino a quel punto non presenti: a v. 217 con l'uscita del Vecchio che vagheggia le meraviglie dell'amore, a v. 720 quando Olimpione e il cuoco tornano dal mercato con il necessario per il banchetto nuziale ignari della furia di Casina, a v. 875 con Olimpione che scappa dalla casa dove ha avuto luogo l'inganno. Anche in altri passaggi meno marcati sul piano dell'azione il passaggio all'anapesto contribuisce al significato, per esempio quando Mirrina a v. 204/205 distoglie Cleostrata dall'opporsi sentimentale al marito rischiando di essere allontanata da casa; oppure a v. 238 a sottolineare il problema del profumo che rivela le smanie amorose del Vecchio¹⁵.

BIBLIOGRAFIA

- Bandini G. 2020, *Appunti sulle variazioni ritmiche nei cantica plautini*, in *Linguaggi, esperienze e tracce sonore sulla scena*, a cura di A. Albanese – M. Arpaia, Ravenna, Longo Editore, 59-70.
- Christenson D. 2019, *Plautus: Casina*, London, Bloomsbury Academic.
- Danese R. M. – Gori F. – Questa C. (a cura di) 1990, *Metrica classica e linguistica. Atti del colloquio (Urbino 3-6 ottobre 1988)*, Urbino, QuattroVenti.

¹³ Anche con i progressi che gli studi di Moore hanno apportato a proposito delle modalità esecutive nel teatro (Moore 2008), credo che sia preferibile non sezionare un *canticum* a seconda se contenga versi eseguibili a canto più o meno spiegato; eventuali porzioni in senari o in versi per la παρακαταλογή possono segnalare variazioni nell'intensità musicale funzionali a rimarcare l'articolazione del complesso più ampio investito dalla musica. Per tali ragioni la proposta di individuare tre *cantica* nella *Casina*, come ha fatto Questa, risulta convincente.

¹⁴ Così anche in MacCary – Willcock 1976, 35.

¹⁵ Cfr. Moore 2008, 201, che osserva nell'uso plautino una particolare funzione dell'anapesto «in almost all their occurrences they help raise the level of agitation or emotional intensity. Thus we find groups of anapests marking many of Roman comedy's most excited moments». Si tratta solo di capire se questo sia un carattere proprio dell'anapesto, ma si ricadrebbe nella dottrina dell'ἤθος dei metri, oppure se sia invece lo stacco con i metri che precedono, il cambio di ritmo a mettere in risalto quanto si trova espresso in anapesti. Tale rischio di assegnare un valore in sé ai ritmi ricorre più volte nelle pagine di Moore, come a proposito dei cretici (p. 195) e dei bacchei (p. 197).

- Deufert M. 2014, *Metrics and Music*, in *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, edited by M. Fontaine – A. C. Scafuro, Oxford, Oxford University Press, 477-497.
- Gellar-Goad T. H. M. 2020, *Music and Metre in Plautus*, in *A Companion to Plautus*, edited by G. F. Franko – D. Dutsch, Hoboken (NJ), Wiley Blackwell, 251-267.
- MacCary W. T. – Willcock M. M. 1976, *Plautus. Casina*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Marshall C. W. 2006, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Montanari L. (a cura di) 2022, *Plauto. Casina*, Santarcangelo di Romagna, Rusconi.
- Moore T. J. 2008, *When did the tibicen play? Meter and Musical Accompaniment in Roman Comedy*, «TAPhA», CXXXVIII: 3-46.
- 2012, *Music in Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Pretagostini R. 2011, *Metro, significante, significato: l'esperienza greca*, in *Roberto Pretagostini. Scritti di metrica*, a cura di M. S. Celentano, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 189-199.
- Questa C. (ed.) 1997, *Titi Macci Plauti cantica*, Urbino, QuattroVenti.
- (ed.) 2001, *Titus Maccius Plautus. Casina*, Sarsinae et Urbini, QuattroVenti.