

**ECKARD LEFÈVRE**

*L'Anfitrione* di Plauto e la tragedia

ECKARD LEFÈVRE

(Freiburg i. Br.)

## L'ANFITRIONE DI PLAUTO E LA TRAGEDIA

Tre lustri fa E. Stärk ed io abbiamo preso posizione sull'enigma dell'*Anfitrione* di Plauto e sostenuto la tesi che esso risalisce sotto forma di parodia direttamente a una tragedia. Questa tesi suscitò un vespaio, sebbene a suo tempo fossero citati due antecedenti<sup>1</sup> – e, come si stabilirà in seguito, un terzo o un quarto dovrebbero venir citati<sup>2</sup>. La massima di Sosia *inritabis scabrones* sta, presaga, come motto sul saggio del 1982. Si è avverata. Questa tesi ha incontrato addirittura un'opposizione gretta e astiosa<sup>3</sup>. Era stata presa in considerazione come modello la versione latina dell'*Alkmene* di Euripide. Questa era conosciuta da Plauto come dimostra il verso 86 della *Rudens*. La datazione che W. B. Sedgwick ha proposto si accorda con quest'ipotesi: 191 i *Captivi*, 191/190 l'*Alcumena* di Ennio (?), 190 la *Rudens* e l'*Anfitrione*, 189 il *Truculentus*<sup>4</sup>. Fortunatamente la

\* Al testo della lezione vengono aggiunte solo poche note: è in preparazione un volume sull'*Anfitrione* plautino nella collana 'ScriptOralia' con vari articoli di studiosi di Friburgo. Ringrazio cordialmente la dottoressa Francesca Prescendi per l'ottima traduzione italiana.

<sup>1</sup> K. M. Westaway, *The Original Element in Plautus*, Cambridge 1917; E. Caldera, *Sulle fonti dell'Amphitruo*, «Riv. Fil.» n.s. 25, 1947, pp. 145-154.

<sup>2</sup> R. M. Rosado Fernandes, *O 'Amphitruo' de Plauto*, «Revista de Fac. de Letras Univ. de Lisboa» 3, 1959, pp. 160-61; forse F. Della Corte, *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze 1967<sup>2</sup>, pp. 125 e 167.

<sup>3</sup> L. Braun, *Keine griechischen Originale für Amphitruo und Menaechmi?*, «Würtzb. Jahrb.» 17, 1991, pp. 193-215; V. Masciadri, *Die antike Verwechslungskomödie. 'Menaechmi', 'Amphitruo' und ihre Verwandtschaft*, «Drama» Beih. 4, 1996; cfr. H. Tränkle, *Amphitruo und kein Ende*, «Mus. Helv.» 40, 1983, pp. 217-38.

<sup>4</sup> *Plautus, Amphitruo*, edited with Introduction and Notes by W. B. Sedgwick, Manchester 1960, p. 2.

ricerca è andata avanti. Nel 1983 anche Gianna Petrone ipotizzò che si potesse supporre una tragedia quale modello dell'*Anfitrione*.

Un'altra strada è stata percorsa nel 1958 da Z. Stewart, il quale ha sostenuto che l'*Anfitrione* fosse stato scritto in parte liberamente, in parte, seguendo 'Rhinthon and his milieu', secondo le *Baccanti* di Euripide<sup>5</sup>. Ancora oltre si è spinto N. W. Slater nel 1990, secondo il quale le *Baccanti* dovrebbero essere state collegate direttamente da Plauto con il soggetto dell'*Anfitrione*<sup>6</sup>. Entrambi gli studiosi tirano in ballo questa tragedia, senza che sia necessario. Se l'*Anfitrione* ha dei punti di contatto con essa, ciò è dovuto al fatto che Euripide ha rappresentato un tema affine nell'*Alkmene* e nelle *Baccanti*. Ritenere che Plauto abbia sostituito il mito di Penteo con il mito di Anfitrione, è complicare una relazione letteraria in sé semplice. E tuttavia è stato pur sempre riconosciuto da Slater che Plauto abbia composto l'opera seguendo direttamente una tragedia.

## I. Alla ricerca dell'originale

Cinque diversi generi sono stati presi in considerazione dalla critica per rintracciare l'originale.

### 1. Commedia nuova

Il modello dell'*Anfitrione* è per lo più supposto appartenere alla commedia nuova<sup>7</sup>. Ciò implica che questo genere abbia rappresentato anche soggetti mitologici. Titoli di Difilo come *Teseo*, *Eracle* o *Danaidi* fanno pensare a soggetti di questo tipo. Ma un esame dei frammenti della *véα* rivela che non si può

<sup>5</sup> Z. Stewart, *The Amphitruo of Plautus and Euripides' Bacchae*, «Trans. Am. Phil. Ass.» 89, 1958, p. 372.

<sup>6</sup> N. W. Slater, *Amphitruo, Bacchae, and Metatheatre*, «Lexis» 5-6, 1990, p. 123.

<sup>7</sup> J. Vahlen, *Plautus und die fabula Rhinthonica*, «Rhein. Mus.» 16, 1861, pp. 472-476 = *Gesammelte Philologische Schriften, I: Schriften der Wiener Zeit 1858-1874*, Leipzig-Berlin 1911, p. 442; U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Kleine Schriften, I*, Berlin 1935, p. 314; W. H. Friedrich, *Euripides und Diphilos. Zur Dramaturgie der Spätformen* (Zetemata 5), München 1953, p. 262; J. Genzmer, *Der 'Amphitruo' des Plautus und sein griechisches Original*, Diss., Kiel 1956, p. 218; Tränkle, *Amphitruo...*, p. 221 n. 16 (commedia di mezzo o nuova); Masciadri, *Die antike...*, p. 198.

supporre in generale un contenuto mitologico<sup>8</sup>. Chi sa se anche per l'Eroe di Menandro non si sarebbe supposto un contenuto mitologico, se non si fosse saputo niente della *pièce*? Anche per la *Saffo* di Difilo non è chiaro se quello che accade sia nell'insieme di argomento storico. C'è da aggiungere che gli dei nella commedia nuova, eccezion fatta per il prologo, non compaiono come personaggi. Anche nei prologhi sono presenti più che altro divinità 'inferiori' o astrazioni, come Pan (*Dyskolos*), Agnoia (*Perikeiromene*), Tyche (*Aspis*). Al contrario Giove e Mercurio occupano un posto molto diverso. Nella tragedia stessa Zeus è apparso raramente. La *Psychostasia* di Eschilo è probabilmente un'eccezione.

Fino a prova contraria sembra che, sulla base dell'argomento, non si possa supporre che il modello diretto dell'*Anfitrione* venga dalla commedia nuova<sup>9</sup>. Se si ricerca un modello sempre in questa, si attribuisce il tradimento contro la tradizione del genere più volentieri a un poeta della commedia nuova che al disimpegno Plauto. Questo è altamente improbabile.

D'altra parte non è trascurabile che molte caratteristiche dell'*Anfitrione* – come per esempio quella del *servus currens* – rimandino alla commedia nuova. L'*Anfitrione* dunque è il prodotto di un poeta che conosceva le caratteristiche di questo genere.

## 2. Commedia di mezzo

Poiché la commedia di mezzo trattava anche soggetti mitologici, si tende a rintracciare l'originale all'interno di questo genere<sup>10</sup>. Spesso le sue rappresentazioni di miti erano burlesche e

<sup>8</sup> Cfr. G. Chiarini, *Comprensione e conflittualità dei generi nel teatro latino arcaico (per una rilettura dell'Amphitruo)*, «Mat. e Disc.» 5, 1980, p. 106.

<sup>9</sup> Cfr. Chiarini, *Comprensione...*, p. 109; Id., *Introduzione a Plauto*, Roma-Bari 1991, p. 141; G. Petrone, *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo 1983, p. 160.

<sup>10</sup> T. B. L. Webster, *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1953, pp. 95-97; U. Reinhardt, *Amphitruon und Amphitruo*, in *Musa locosa. Arbeiten über Humor und Witz, Komik und Komödie der Antike*, Festschr. A. Thierfelder, Hildesheim-New York 1974, p. 96; Tränkle, *Amphitruo...*, p. 221 n. 16 (commedia di mezzo o nuova); J. Küppers, *Plautus: 'Amphitruo'*, in H. K. Spinner - F.-R. Hausmann (a cura di), *Gespielte Welt von Aristophanes bis Pirandello. Meisterwerke der Weltliteratur*, IV (Abh. zur Sprache und Literatur 24), Bonn 1989, p. 62.

esageratamente parodistiche. Sarebbe nel suo stile se Alcmena, per cambiare un po', avesse una relazione con Mercurio, e Giove, per una volta, non disdegnasse un'ancella (Bromia). L'*Anfitrione* però vive del fatto che venga proiettata una luce comica su un avvenimento mitico serio, il cui contenuto viene cambiato solo in minima parte<sup>11</sup>. Questo contrasto dà alla commedia il suo sapore. Si fa spesso l'errore di considerare l'*Anfitrione* come una parodia mitologica portata all'estremo (quali erano gradite alla commedia di mezzo). Ma qui si tratta solo di parodia di una tragedia. Nella commedia di mezzo si trova anche questa. Il riepilogo, al quale H. G. Nesselrath giunge dopo un ampio esame dei resti ancora riconoscibili di temi mitologici della commedia di mezzo, mostra però che l'*Anfitrione* è probabilmente diverso: tutte les *pièces* considerate avrebbero «zwei wesentliche Züge bei ihrer Art der Mythendarstellung gemeinsam: sie neigen dazu, die märchenhaften Züge zu rationalisieren und so das ehemals Wundersame weitgehend zu eliminieren, und sie durchsetzen den Mythos stark mit Elementen aus dem zeitgenössischen attischen Leben». Si tratterebbe di una «eigentümliche Verschmelzung von Mythischem und Zeitgenössisch-Realem (die Politik nicht ausgenommen)»<sup>12</sup>.

### 3. Farsa fliacica

Il modello dell'*Anfitrione* viene inoltre ricercato nella farsa fliacica<sup>13</sup>. Se il cratere Asteas spesso citato in questo contesto risale a questa farsa, rivela una grande differenza tra l'azione di essa e quella dell'*Anfitrione*: Zeus, che sale con una scala alla finestra di Alcmena, non è travestito da Anfritrone e per di più è vecchio e grasso. La farsa fliacica non sarebbe dunque da

<sup>11</sup> Cfr. Chiarini, *Introduzione...*, p. 142.

<sup>12</sup> H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte* (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte 36), Berlin-New York 1990, p. 236.

<sup>13</sup> A. Palmer, *T. Macci Plauti Amphitruo. The Amphitruo of Plautus*, ed. with Introduction and Notes, London-New York 1890, pp. xiv-xv; cfr. Z. Stewart, *The Amphitruo...*, pp. 370-371.

prendere in considerazione<sup>14</sup>. Essa è secondo Blänsdorf «für Plautus als Vorbild nur schwer wahrscheinlich zu machen».

#### 4. *Fabula rintonica*

Non sorprende che anche le rintoniche vengano prese in considerazione come modello dell'*Anfitrione*<sup>15</sup>. Il punto di partenza per Chiarini è Alcmena nelle vesti dell'amante, nonostante sia già in un momento avanzato della gravidanza: «Questo particolare sfacciatamente farsesco [...] fa pensare a un modello non attico, bensì magnogreco, con ogni probabilità l'ilarotragedia rintonica *Anfitrione*»<sup>16</sup>. Questa *pièce* purtroppo è quasi sconosciuta. Dopo Th. Ladewig, J. Vahlen ha escluso in modo assoluto che l'originale dell'*Anfitrione* risalga alle rintoniche<sup>17</sup>. Per Blänsdorf questa tesi condurrebbe a un «singulären Resultat in der Erforschung der plautinischen Vorlagen»<sup>18</sup>. Anche per altro verso ci sono dei dubbi a questo proposito.

Contro l'ipotesi che l'originale provenga dalle farse fliaciche o dalle rintoniche si può in generale obiettare che queste *pièces* di solito erano troppo corte e non avevano una trama adatta alla stesura di una composizione della commedia di mezzo o nuova. Naturalmente Plauto può esser stato ispirato da questi generi, che lui sicuramente conosceva, nel trattare l'argomento

<sup>14</sup> Cfr. Rheinhardt, *Amphitryon und Amphitruo...*, p. 96; E. Stärk, *Die Geschichte des Amphitryonstoffes vor Plautus*, «Rhein. Mus.» 125, 1982 p. 302; E. Lefèvre, *Maccus vortit barbare. Vom tragischen Amphitryon zum tragikomischen Amphitruo*, «Abh. Akad. Mainz, Geistes- und sozialwiss. Kl.» 1982, 5, p. 38; J. Blänsdorf, *Plautus, Amphitruo und Rudens - oder wieviel literarische Parodie verträgt eine populäre Komödie?*, in W. Ax - R. F. Gleis (a cura di), *Literaturparodie in Antike und Mittelalter*, Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 15, Trier 1993, p. 67 n. 31.

<sup>15</sup> W. Teuffel, *Studien zu den römischen Komikern*, «Rhein. Mus.» 8, 1853, pp. 25-26; Palmer, *T. Macci Plauti Amphitruo...*, p. xv; F. Dupont, *Signification théâtrale du double dans l'Amphitryon de Plaute*, «Rev. Ét. Lat.» 54, 1976, p. 139 sgg.; Chiarini, *Compresenza...*, pp. 106-115; Id., *Il teatro della parola. Tre capitoli su Plauto 'drammaturgo'*, in G. Chiarini-R. Tessari, *Teatro del corpo, teatro della parola. Due saggi sul 'comico'*, Pisa 1983, p. 127; F. Bertini, *Les ressources comiques du double dans le théâtre de Plaute (Amphitryon, Bacchides, Ménéchmes)*, «Les Ét. Cl.» 51, 1983, p. 314; cfr. Stewart, *The Amphitruo of Plautus...*, p. 372; Della Corte, *Da Sarsina...*, p. 125.

<sup>16</sup> Chiarini, *Il teatro...*, p. 127.

<sup>17</sup> Vahlen, *Plautus...* (vd. sopra, n. 7).

<sup>18</sup> Blänsdorf, *Plautus, Amphitruo und Rudens...*, p. 67 n. 31.

mitologico e anche il mito di Anfitrione. Ma, come per la commedia di mezzo, vale anche per questi generi l'obiezione che sono di solito parodie esagerate del mito, non parodie della tragedia.

## 5. Tragedia

Di tutti i generi proposti, dai quali potrebbe provenire il modello dell'*Anfitrione*, rimane solamente la tragedia. E l'idea che l'*Anfitrione* derivi da una tragedia è stata spesso considerata, ma postulando sempre una fonte intermedia<sup>19</sup>. Così diceva Chiarini: «Gli innegabili elementi 'attici' (da tragedia del V secolo) che si accompagnano nell'*Amphitruo* a quelli farseschi, non sembrano dunque da addebitarsi al diretto influsso di un modello attico, bensì alla probabile mediazione dell'ilarotragedia magnogreca e l'apparente atmosfera da 'commedia regolare' alla lunga consuetudine di Plauto coi copioni della Commedia Nuova, alla sua padronanza dei moduli e delle convenzioni di quel tipo di teatro»<sup>20</sup>. Certamente Plauto conosceva le fliaciche e le rintoniche, così come conosceva anche la commedia nuova. Non si dovrebbe dunque parlare in un caso di 'mediazione' e nell'altro di 'atmosfera', ma di 'atmosfera' in entrambi i casi. Plauto riceve degli impulsi da tutte le parti, senza che sia necessario per ogni influsso postulare un modello diretto. Anche Blänsdorf diceva che *Anfitrione* non rinnega «selbst in Plautus' Komödienfassung seine Herkunft aus der Tragödie»: l'operato dei due dei in persona e il doloroso disaccordo, da questi provocato in una coppia di coniugi perbene, determinano, con la struttura propria della tragedia, lo stile<sup>21</sup>. Ma egli ha supposto un modello, che, direttamente o attraverso un elemento intermedio, appartiene alla commedia di mezzo<sup>22</sup>. In quest'ultimo caso vengono presi in considerazione persino due elementi intermedi. Nulla però fa pensare che essi ci siano stati veramen-

<sup>19</sup> A. De Lorenzi, *I precedenti greci della commedia romana*, Napoli 1946, pp. 32-36.

<sup>20</sup> Chiarini, *Introduzione...*, p. 142.

<sup>21</sup> Blänsdorf, *T. Maccius Plautus, Amphitruo und Rudens...*, p. 67.

<sup>22</sup> Blänsdorf, *T. Maccius Plautus, Amphitruo*, lateinisch / deutsch, übersetzt und herausgegeben von J. B., Stuttgart 1979, p. 149.

te. I relativi postulati appoggiano semplicemente sull'opinione preconcepita che Plauto, nella sua mancanza d'indipendenza, debba aver avuto un modello comico perché altrimenti non sarebbe potuto arrivare all'idea di parodiare una tragedia.

Se Plauto avesse preso come modello una divertente rappresentazione del tema di Anfitrione nella lontana farsa fliacica o nella rintonica avrebbe assolto il compito di organizzare un'azione senza una struttura fissa in una trama vera e propria e di nobilitarla con la tecnica della commedia nuova. Qualora lo si ritenga capace di questo, lo si dovrebbe ancora di più ritenere capace di riprendere l'azione da una tragedia romana, a lui più vicina, e di rielaborarla secondo la tecnica della commedia nuova.

All'uso diretto oppure alla parodia di una tragedia rimanda anche il particolare che l'*Anfitrione*, al contrario delle altre commedie plautine, comprende solo pochi diverbi, ma che vanno oltre il carattere delle scenette, come è invece nelle fliaciche e nelle rintoniche.

Nel 1982 abbiamo cercato di dimostrare sotto diversi aspetti che l'*Anfitrione* dipende da una tragedia. Da una parte l'esame delle forme letterarie precedenti a Plauto, che hanno per tema la vicenda di Anfitrione, ha avuto il risultato che nessun genere comico può venir tirato in ballo per la sua composizione<sup>23</sup>. Dall'altra parte è stato dimostrato che Sosia, per quanto riguarda l'azione, è superfluo e che per questo non può derivare da una *pièce* della Commedia Nuova. Con lui – questo include anche il suo antagonista Mercurio – spariscono però quasi tutti i tratti comici dalla commedia. Così si è potuto concludere che solamente una tragedia fosse stata l'ispiratrice<sup>24</sup>. Nel 1983 anche Chiarini<sup>25</sup> ha riconosciuto Mercurio – ciò include anche il suo antagonista Sosia – e la Petrone<sup>26</sup> Sosia e Mercurio come trovate plautine. Inoltre anche Slater nel 1990 ha sostenuto questa tesi<sup>27</sup>. Queste concordanze sono confortanti.

<sup>23</sup> Stärk, *Die Geschichte...* (vd. sopra, n. 14).

<sup>24</sup> Lefèvre, *Maccus vortit barbare...* (vd. sopra, n. 14).

<sup>25</sup> Chiarini, *Il teatro...*, p. 124.

<sup>26</sup> Petrone, *Teatro antico...*, p. 160.

<sup>27</sup> Slater, *Amphitruo...*, p. 102 n. 6.

Deve ora essere approfondito l'originale modo di procedere di Plauto nell'*Anfitrione* partendo da un punto di vista completamente diverso.

## II. *L'Anfitrione e la tecnica del teatro dell'improvvisazione*

Dal 1982 si è riconosciuto, sempre di più, che Plauto non era stato influenzato solamente dalla commedia nuova, ma anche dal teatro italico dell'improvvisazione – fescennini, atellana, mimo. Le sue commedie sono un originale miscuglio di scrittura attica e oralità romana tipica di questi generi<sup>28</sup>. Si deve dimostrare che il tema principale dell'*Anfitrione* non richiama né la tragedia, né la commedia letteraria, ma la recita a soggetto.

### 1. *Avere un doppio*

L'effetto particolare dell'*Anfitrione* si basa sulla tematica del doppio presentata con Anfitrione e Alcmena così come con lo schiavo Sosia. Essa ha affascinato la schiera dei poeti successivi e li ha stimolati ad escogitare nuove combinazioni. Finora non è conosciuto nella commedia greca un motivo di doppio così costruito ed elaborato. Può essere una coincidenza. Ma è da tenere in considerazione che questa tematica era cara proprio a Plauto. La trattò, oltre che nell'*Anfitrione*, anche nel *Miles Gloriosus* e nei *Menecmi*. Nel primo viene ingannato lo sciocco schiavo Sceledro con la pretesa sorella gemella di Filocomasio. Uno dopo l'altro Palestrione (II 3), Filocomasio (II 4), 'Dicea' (II 5) e Periplectomeno (II 6) provano a indurre Sceledro a *quae hic sunt visa ut visa ne sint, facta infecta ne sient* (227). Inoltre Palestrione escogita la finta sorella gemella, affinché Filocomasio, in questo ruolo, impedisca che Sceledro creda di aver visto lei, *qui se hic vidit, verbis vincat ne is se viderit* (187). Questa sorella gemella è una creazione plautina<sup>29</sup>. L'azione che ri-

<sup>28</sup> Cfr. Chiarini, *Compresenza...*, p. 97.

<sup>29</sup> Lefèvre, *Plautus-Studien IV. Die Umformung des 'Αλαζών zu der Doppel-Komödie des 'Miles gloriosus'*, «Hermes» 112, 1984, pp. 32-37.

guarda questa vicenda è descritta in più di 400 versi (II 2-II 6) – è più lunga della sovradimensionata scena iniziale dell'*Anfitrione*! Risulta chiaramente quanto fosse importante per Plauto il tema dello scambio e del mettere in dubbio sé stessi. E. Paratore ha definito felicemente Sceledro come «un parente del Sosia»<sup>30</sup>. Il gioco dello scambio è diventato nel *Miles Gloriosus* indipendente dall'azione, puramente fine a se stesso – così tanto che la ricerca ha sempre pensato a una contaminazione da parte di Plauto. Un ulteriore ampliamento è portato dai *Menecmi* con i gemelli Menecmo I e II in persona, che dominano l'azione di tutta la commedia. Anche in questo caso si tratterebbe di una trovata plautina<sup>31</sup>.

Che la tematica del doppio nell'*Anfitrione* diventi fine a se stessa è mostrato dalla sua doppia realizzazione. Per Anfitrione e Alcmena essa è fondamentale. Egli deve dubitare di se stesso, quando sente, appena ritornato dalla guerra, che sarebbe già stato presso sua moglie la notte precedente; ella deve dubitare di se stessa quando suo marito afferma qualcosa di completamente diverso dalla notte precedente. Ma è difficilmente pensabile che in una *pièce* della commedia nuova Zeus in persona sia entrato in scena. Di conseguenza la rappresentazione della tematica del doppio sarebbe stata possibile solo in modo molto ridotto, poiché la visita di Zeus avrebbe dovuto aver luogo nella notte precedente all'azione della commedia. Quindi essa sarebbe stata dimostrata non *ad oculos* come in Plauto, ma solamente *ad aures*. Lo spettatore non avrebbe potuto godersi dal vivo la scena del doppio. Non sarebbe stata una commedia movimentata, avrebbe avuto piuttosto una tematica rivolta all'interiorità. Lo scherzo sarebbe andato perduto; oppure al contrario: lo scherzo legato al doppio di Giove è di Plauto.

Ciò appare ancora più chiaro per quanto riguarda Sosia. La sua figura non ha quasi nessuna funzione drammaturgica per l'azione della commedia. Che Mercurio si dia da fare nella prima scena per più di 300 versi per non lasciare entrare lo

<sup>30</sup> E. Paratore, *Plauto, Miles gloriosus (Il soldato spaccone)*, testo latino con traduzione, Firenze 1959, p. 37.

<sup>31</sup> Secondo Stärk, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original* (Script-Oralia 11), Tübingen 1989, i *Menecmi* non hanno un originale greco.

schiaivo nella casa, di sicuro non è rilevante per l'azione. La porta avrebbe potuto essere chiusa, oppure Bromia avrebbe potuto informare che aveva il compito di non far entrare nessuno. Qui dunque la tematica del doppio è del tutto fine a se stessa. Poiché già nella prima scena occupa un terzo della commedia ed è un tema specificamente plautino, il caso dovrebbe essere chiaro: lo scherzo connesso al doppio di Sosia è da attribuire a Plauto.

Dove si trova il tema del travestimento e del doppio?

Un tema caro sia a Plauto, sia al teatro dell'improvvisazione è il gioco del travestimento di persone. Anche se la Commedia dell'Arte ha imparato da Plauto, non ha certamente utilizzato tale tema solo per questo. In essa «werden Intrige und Verwechslung durch das Verkleidungsthema verkettet. Da die 'reine' Verwechslung an die natürliche Ähnlichkeit zweier Menschen und deshalb an das Vorhandensein eines Doppelgängers gebunden ist, begegnet schon bei Plautus die künstlich, nämlich intrigantisch, durch Kostüm und Maske bewerkstelligte Verwechslung (oder gar die Vortäuschung einer gar nicht existierenden Person). Der Commedia dell'arte wird die Verkleidung zu einem unentbehrlichen Mittel der Liebes- und Racheintrigen»<sup>32</sup>. Il primo tipo si trova nei *Menecmi*, il secondo nei *Captivi*, il terzo nel *Miles*.

M. Bettini, benché non si sia occupato del doppio Sosia / Mercurio espressamente dal punto di vista dell'analisi delle fonti, ha riconosciuto dal suo punto di vista tratti genuini romani in gran parte della scena iniziale. Già il sottotitolo del suo lavoro «pensare il 'doppio' a Roma» lo lascia intendere. Poiché si tratta di aspetti fondamentali, possono essere presi in considerazione anche i suoi risultati come criteri per l'origine plautina del confronto Sosia / Mercurio.

Un genere italico ancora vivo ai tempi di Plauto, che senza

<sup>32</sup> W. Hinck, *Das deutsche Lutspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'arte und Théâtre italien*, Stuttgart 1965, p. 32.

dubbio l'ha influenzato, è l'atellana. Anche se questa è esistita in forma scritta solamente a partire dal primo secolo a.C., non c'è nessun motivo di supporre che non fosse già stata determinata un secolo prima da tendenze simili. *Maccus miles*, *Maccus sequester*, *Maccus virgo* di Pomponio e *Maccus Copo* di Novio potrebbero alludere al tema del travestimento, *Macci gemini*, *Macci gemini priores* di Pomponio al tema del doppio. A proposito dei *Macci gemini* osservava Frassinetti: «Il classico motivo dei gemelli, con i famosi *qui pro quo*, doveva ispirare la farsa»<sup>33</sup>. Stärk ha stabilito giustamente che a Roma c'era «die eigentliche Heimat der Zwillingsverwechslungen [...] weder die Togata noch die Palliata, sondern die improvisierte Volkskomödie»<sup>34</sup>. Però non è sicuro se l'atellana già ai tempi di Plauto toccasse qualche argomento mitologico, sebbene un titolo come *Agamemno suppositus* di Pomponio sarebbe andato bene con l'*Anfitrione*<sup>35</sup>. Quando Plauto prese la decisione di parodiare la tragica *Alcumena* in una commedia, poteva rifarsi all'atellana, così come aveva sempre fatto nelle sue commedie. Al contrario della commedia di mezzo, della farsa fliacica, e della rintonica qui la fonte dell'ispirazione si trovava appena fuori dalla porta, anzi Plauto viveva forse, se è permessa quest'immagine, nella stessa casa insieme a questa: si ha notizia, infatti, che egli stesso fosse stato attore di atellane.

Che la tematica trattata abbia a che fare con il teatro italico dell'improvvisazione emerge dalle buone osservazioni di G. E. Duckworth: «Trickery and impersonation, the ludicrous fooling of one person by another, are characteristic of low comedy and existed [...] in the pre-literary Italian farces. Plautus, adapting his originals to the tastes of his audience, may have increased the farcical elements of fooling and trickery under the influence of the native comic forms»<sup>36</sup>. In questo contesto merita atten-

<sup>33</sup> P. Frassinetti, *Le Atellane*, Roma 1967, p. 104.

<sup>34</sup> Stärk, *Die Menaechmi...*, p. 186.

<sup>35</sup> Secondo B. Höttemann, *Phlyakenposse und Atellane*, in G. Vogt - Spira (a cura di), *Beiträge zur mündlichen Kultur der Römer* (ScriptOralia 47), Tübingen 1993, pp. 93-96, l'atellana non trattava temi mitologici prima della forma letteraria di Pomponio e Novio.

<sup>36</sup> G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton 1952, p. 168.

zione il fatto che Bettini abbia messo in relazione il tema del travestimento del *Persa* – Sagaristione fa passare sé e sua figlia per Persiani – con il mondo dei Saturnali della commedia plautina. Per questo mondo lo scambio dei ruoli è fondamentale. Già nel prologo Mercurio spiega chiaramente che Giove si travestirà da Anfitrione, ed egli da Sosia (120-126):

nam meus pater intus nunc est eccum Iuppiter;  
 in Amphitruonis vortit sese imaginem  
 omnesque eum esse censent servi qui vident:  
 ita vorsipellem se facit quando lubet.  
 ego servi sumpsi Sosiae mi imaginem,  
 qui cum Amphitruone abivit hinc in exercitum,  
 ut praeservire amanti meo possem patri.

Lo scherzo del travestimento di entrambi gli dei viene in seguito spiegato anche da Giove stesso (861-866):

ego sum ille Amphitruo, quoui est servos Sosia,  
 idem Mercurius qui fit quando commodumst,  
 in superiore qui habito cenaculo,  
 qui interdum fio Iuppiter quando lubet;  
 huc autem quom extemplo adventum adporto, ilico  
 Amphitruo fio et vestitum immuto meum.

Nel mondo dei Saturnali lo scambio del ruolo è di casa. La commedia plautina, poiché riflette spesso il costume dei Saturnali, porta l'oralità italica nella scrittura della commedia attica<sup>37</sup> – nel caso dell'*Anfitrione*: nel mondo della tragedia attica.

È impossibile non riconoscere che tutta la comicità dell'*Anfitrione* ha a che fare esclusivamente con il tema del travestimento. Se in una tragedia non ci fosse la coppia Mercurio / Sosia e Giove non comparisse in persona sulla scena, il tema del travestimento non avrebbe alcuna importanza. Ma se, al contrario, il travestimento e il doppio sono temi originali di Plauto, allora anche la comicità dell'*Anfitrione* – cioè il passaggio da tragedia a tragicommedia – è plautino.

<sup>37</sup> Lefèvre, *Saturnalien und Palliata*, «Poetica» 20, 1988, pp. 32-46.

## 2. Metateatro

Nell'*Anfitrione* non si può parlare di un semplice cambiamento di ruolo, ma piuttosto di personaggi travestiti che escono doppiamente dal loro ruolo. Giove e Mercurio compaiono non solo come Anfitrione e Sosia, ma anche come attori. Il fatto che entrambi siano narratori di prologhi non significa nient'altro: Mercurio nel prologo e nei 'prologhi intermedi' I 2 e III 4, Giove nel 'prologo intermedio' III 1. I prologhi sono il mestiere proprio dei direttori di teatro o meglio degli attori. La loro apparizione si colloca al di fuori dell'illusione dell'azione scenica. Questo vale anche per i narratori divini. Tutti i suddetti discorsi si rivolgono direttamente al pubblico, al quale facilitano la comprensione e talvolta anche il giudizio sulla commedia. In questo senso Mercurio spiega al pubblico pazientemente il futuro gioco dei ruoli. Soprattutto gli dà informazioni che lo aiuteranno a distinguere Giove da Anfitrione e Mercurio da Sosia (142-147):

nunc internosse ut nos possitis facilius,  
 ego has habeo usque <hic> in petaso pinnulas;  
 tum meo patri autem torulus inerit aureus  
 sub petaso: id signum Amphitruoni non erit.  
 ea signa nemo <homo> horum familiarium  
 videre poterit: verum vos videbitis.

Dato che in questo caso uno degli attori principali in persona offre aiuto agli spettatori, egli esce dal proprio ruolo e fa metateatro. Che entrambi fungano da attori lo dice Mercurio subito dopo *expressis verbis* (151-152):

adeste: erit operae pretium spectantibus  
 Iovem et Mercurium facere hic histrioniam.

Ancora più chiaramente si esprimeva Mercurio prima, quando dietro a Giove dava risalto all'attore (26-29):

etenim ille quovis huc iussu venio, Iuppiter  
 non minus quam vostrum quivis formidat malum:  
 humana matre natus, humano patre  
 mirari non est aequom sibi si praetimet.

«Il riferimento è al *dominus gregis*, il capocomico che in questa commedia interpretava il ruolo di Giove»<sup>38</sup>. Ancora una volta Giove viene identificato come *dominus gregis* (86-88):

mirari nolim vos quapropter Iuppiter  
nunc histriones curet; ne miremini:  
ipse hanc acturust Iuppiter comoediam.

Giove è dunque anche direttore teatrale. Con termini analoghi diceva Slater che si potrebbe pensare a Giove «as the producer and Mercury as the stage director working under him»<sup>39</sup>.

Quest'interruzione dell'illusione scenica si trova nell'*Anfitrione* più che in qualsiasi altra commedia. Mercurio la mette in pratica addirittura quattro volte nel monologo III 4. Prende posizione all'inizio – nella situazione di un *servus currens* – sull'attitudine del *servus currens* nella commedia: *nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarius / populo, ni decedat mihi, quam servolo in comoediis?* (986-987). Anche questo è 'metateatro'. Quindi definisce come già aveva fatto in I 2 il suo ruolo: *amanti subparasitor, hortor, adsto, admoneo, gaudeo* (993). Oggi raffigura il parassita. Più in là dice di Anfitrione: *faxo probe / iam hic deludetur, spectatores, vobis inspectantibus* (997-998). Infine informa gli spettatori che Anfitrione verrà preso in giro come si deve, se essi ascolteranno con attenzione, *iam ille hic deludetur probe, / siquidem vos vultis auscultando operam dare* (1005-1006). Qui come nei passi precedenti il pubblico è reso partecipe.

Ognuno dei passi citati potrebbe di per sé stare nella commedia nuova. Ma è da considerare che l'intero monologo di Mercurio per diversi motivi è plautino. In primo luogo l'atteggiamento del *servus currens*, nella forma che ci è giunta, è di Plauto. Per quanto di questo atteggiamento s'incontra nella commedia nuova, esso risulta una parodia del messaggero della tragedia, che viene ad annunciare qualcosa di nuovo. Menan-

<sup>38</sup> R. Oniga, in *Tito Maccio Plauto, Anfitrione*, a cura di R. O., introduzione di M. Bettini, Venezia 1991, p. 182.

<sup>39</sup> Slater, *Amphitruo...*, p. 120.

dro presenta due esempi in *Dysk.* 81 sgg. e *Asp.* 399 sgg.:<sup>40</sup> Pirria e Daos hanno veramente qualcosa da annunciare, mentre questo non è il caso di Mercurio. Per di più fanno accenno alla loro fretta in poche parole. Molto diversi sono i *servi currentes* plautini (sia i veri che anche il falso, Mercurio), ai quali 'la bocca trabocca'. «These long speeches are only possible on a very long stage, as at Rome»<sup>41</sup>. Anche secondo J. Barsby «this routine does appear to be a Roman one; we have yet to find an example of the fully developed running-slave scene in Menander»<sup>42</sup>. Si aggiunge a questo il fatto che Mercurio parla di nuovo dopo I 2 dei 'doveri' che ha nei confronti di suo padre, cioè recita il suo 'catalogo' dei doveri dello schiavo: «indeed verses 986-96 have every appearance of a Plautine addition, repeating at wearisome length what was said in I. 2»<sup>43</sup>.

Se il monologo di Mercurio III 4 è da considerare come creazione plautina, allora questo vale anche per i suoi quattro passi metateatrali. Ciò apre la strada per capire l'origine dei monologhi I 2 e III 1. In questi Mercurio e Giove rispettivamente spiegano l'ulteriore sviluppo dell'azione. Essi continuano così il prologo recitato da Mercurio. A proposito di I 2 Sedgwick parla giustamente di «a second prologue in which Mercury explains at unnecessary length how he is going to fool Amphitryo and Sosia while Jupiter is with Alcmena – which has already been fully explained in the prologue»<sup>44</sup>. Anche per Oniga I 2 è «quasi un'appendice al prologo»<sup>45</sup>. Sull'annuncio di Giove osservava Sedgwick: «This unnecessary and repetitive scene is clearly added by P. for the benefit of an inattentive Roman audience. Jupiter addresses the audience as if for the first time, repeating what we were told in the prologue, and promising to set the house at sixes and sevens»<sup>46</sup>. Si tratta di

<sup>40</sup> T. Guardì, *I precedenti greci della figura del 'servus currens' della commedia romana*, «Pan» 2, 1974, pp. 12-14.

<sup>41</sup> Sedgwick, *Plautus, Amphitruo...*, p. 122.

<sup>42</sup> J. Barsby, *Plautus' Pseudolus as Improvisatory Drama*, in L. Benz - E. Stärk - G. Vogt-Spira, *Plautus und die Tradition der Stegreifspiels* (ScriptOralia 75), Tübingen 1995, p. 66.

<sup>43</sup> Sedgwick, *Plautus, Amphitruo...*, p. 122.

<sup>44</sup> Sedgwick, *Plautus, Amphitruo...*, p. 95.

<sup>45</sup> Oniga (a cura di), *Tito Maccio Plauto...*, p. 208.

<sup>46</sup> Sedgwick, *Plautus, Amphitruo...*, p. 117.

'prologhi intermedi', che interrompono l'illusione scenica, dunque sono metateatro all'interno dell'azione. Plauto si sentiva obbligato dall'azione insolita per il suo pubblico a spiegare, in tutti gli stadi, punto per punto quello che stava succedendo. Probabilmente pensava di poter trattenere solamente così gli spettatori, che di fronte alla parola 'tragedia' avevano aggrottato la fronte (cfr. *contraxistis frontem*, 52).

Dove risiede il metateatro?

L'interruzione dell'illusione, nella quale l'azione scenica si svolge, rimanda certamente al teatro dell'improvvisazione, nel quale erano all'ordine del giorno accenni e commenti facenti riferimento all'azione. Di nuovo è interessante fare un cenno al mondo dei Saturnali del *Persa*. Per questa commedia vale quello che vale in generale per Plauto: «tutti sanno che si sta giocando, che ci si traveste: tutti sanno che sulla scena si sta facendo del teatro, l'attore non ha pudore di manifestarsi tale e di rivelare il suo travestimento»<sup>47</sup>. Secondo Bettini è significativo a questo proposito il seguente dialogo tra Tossilo e Saturione (*Pers.* 157-160):

TO. et tu gnatam tuam  
ornatam adduce lepide in peregrinum modum.  
SAT. ornamenta? TO. aps chorago sumito;  
dare debet: praebenda aediles locaverunt.

«È il travestimento sulla scena (quello regolato dalla verisimiglianza) di cui si sta parlando, o non piuttosto quello che l'attore compie abitualmente dietro le quinte? Queste barriere del dentro e del fuori-scena in Plauto cadono di frequente. Il personaggio plautino è contemporaneamente spettatore e attore della mascherata: il gioco richiede che si sia a un tempo destinatari e destinatari del messaggio teatrale.» Tossilo è pieno di ammirazione di fronte alla mascherata di Saturione e della figlia (462-64):

<sup>47</sup> M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto* (Letteratura e antropologia 4), Urbino 1991, p. 90.

eugae, eugae! exornatu's basilice;  
 tiara ornatum lepida condecorat schema.  
 tum hanc hospitam autem crepidula ut graphice decet!

«Il Carnevale mischia attori e pubblico, è una grande platea di se stesso. Non ci sarebbe festa se nel personaggio carnevalesco non coesistessero sempre, senza contraddizione, ciò che realmente si è e ciò che si dice o si finge di essere»<sup>48</sup>. È di nuovo da osservare che con le usanze dei Saturnali penetrano nel teatro letterario influssi dell'oralità. Se si eliminassero dall'*Anfitrione* le numerose parti metateatrali, l'effetto di quest'opera andrebbe in gran parte perduto.

Esempi per l'interruzione dell'illusione scenica si trovano nel ruolo della 'persona buffa' nelle 'Haupt- und Staataktionen' del diciassettesimo e diciottesimo secolo, che è scaturita dalla recita a soggetto. Nei discorsi del buffone ci sono «zahlreiche Bemerkungen, die die Realität der Bühne durchbrechen und darauf anspielen, daß ja alles nur komödiantisch sei»<sup>49</sup>. Anche la commedia di Nestroy, vincolata dalla tradizione del teatro dell'improvvisazione, è da ricordare in questo contesto. Così come Plauto, anche Nestroy rispecchia le pratiche della recita a soggetto: «Wir können den Fiktionsbruch bei Nestroy [...] so umreißen: Eine Figur verläßt den Rahmen dessen, was ihr in der fiktiven Situation noch zuzutrauen ist; das heißt, sie wird als fiktive Figur unglaubwürdig, und die Kontinuität des Publikumsinteresses ist nur dadurch gesichert, daß der Bruch sofort erkannt wird als gewollte Unterbrechung der Fiktion, die dem Spiel einen weiteren, sehr willkommenen Reiz hinzufügt»<sup>50</sup>.

### Conclusione

Era da dimostrare che il doppio e il metateatro appartengono al mondo della recita a soggetto. Chi, invece di Plauto,

<sup>48</sup> Bettini, *Verso un'antropologia...*, pp. 90-91.

<sup>49</sup> H. G. Asper, *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten 1980, p. 129.

<sup>50</sup> A. Hillach, *Die Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy*, Diss. Frankfurt a. M. 1966, München 1967, p. 66.

avrebbe dovuto metterli in relazione con la vicenda di Anfitrione e Alcmena? Se si eliminano tali elementi da quest'opera teatrale, non rimane né una commedia nuova, né una commedia di mezzo, né una fliacica, né una rintonica – ma solamente il nucleo di una tragedia.

Si domanderà perché Plauto abbia rivestito una tragedia di tratti comici soltanto una volta. Una risposta si può rintracciare nel fatto che l'*Anfitrione* è considerato dalla ricerca attuale come una delle ultime composizioni e che, se Plauto avesse vissuto più a lungo, avrebbe potuto continuare nella direzione intrapresa. Sono però da ricordare anche due motivi che appaiono più importanti: 1. proprio una tragedia di Anfitrione, con la sua specifica tematica dello scambio, doveva affascinare la fantasia poetica di Plauto. Qui poteva fare poesia come nel *Miles*, nei *Menecmi* oppure nei *Captivi*. 2. L'*Anfitrione* è una commedia dell'adulterio. «Un'attenta lettura ci mostra che gli interessi di Plauto sono in verità di corna e di sesso»<sup>51</sup>. Giove «è un romano sensuale che trae perverso piacere nel rendere un altro becco e nel *cubare* ripetutamente con una innocente matrona»<sup>52</sup>.

Sarebbe stato di scarso effetto e molto più di cattivo gusto se Plauto avesse attribuito caratteri comici alla *Medea* o al *Tieste* di Ennio. Comunque è stato colpito dall'*Equos Troianus* di Nevio, giacché egli ha fatto cantare da Crisalo il grande cantico di Troia delle *Bacchidi*.

<sup>51</sup> E. Segal, *Perché Amphitruo*, «Dioniso» 46, 1975, pp. 247-267, p. 249.

<sup>52</sup> Segal, *Perché Amphitruo...*, p. 257.