

ROBERTO M. DANESE

PLAUTO SUL PALCOSCENICO DELLA CONTEMPORANEITÀ.  
 APPUNTI PER UNA *PALLATA* ITALIANA:  
*ASINARIA* E *MILES GLORIOSUS*

Il racconto scenico [...] si offre allo spettatore come il tramite di una serie di «linguaggi di manifestazione» e di una moltitudine di materie dell'espressione una delle quali, peraltro, la parola, è «parente prossima» della sola «monodia letteraria»<sup>1</sup>.

André Gaudreault è uno studioso dei sistemi della narrazione filmica, ma, per arrivare a definire l'oggetto delle sue analisi, non può fare a meno di passare attraverso la semiotica del testo teatrale. In questo modo egli ci offre un'utile e rara sintesi del pensiero teorico moderno su quello che deve veramente intendersi per 'testo teatrale', in netta distinzione, per non dire opposizione con il testo scritturale. È interessante e significativo come la riflessione di Gaudreault e di altri studiosi che di questo problema si sono occupati spesso coincida con quello che probabilmente era il concetto di 'testo teatrale' o 'testo scenico' per gli antichi.

I punti fondamentali sono pochi, ma importanti. L'autore del testo scritto, insomma dell'opera teatrale come noi la intendiamo non è l'unica istanza narrativa del testo teatrale, che contiene in sé una molteplicità di forme espressive in grado di condizionarne la percezione da parte dello spettatore. Questo ci autorizza a definire l'autore del testo teatrale come *istanza narrativa plurale*, costituita, ad esempio, dalla scelta dei costumi, dall'abilità degli attori o dall'impiego della musica, come anche dal testo redatto in partenza o dal canovaccio. Esso dunque non può che essere identificato con ciò che avviene sulla scena di volta in volta, di epoca in epoca, in relazione alle culture e alle circostanze entro le quali la rappresentazione ha luogo. Ciò implica che la fissità e l'immutabilità del testo scenico è assai relativa, anzi molto relativa, e dipende dall'interazione tra tutti i fattori che lo costituiscono, compreso il pubblico, che, come sa bene anche chi oggi il teatro lo fa, è un elemento fortemente condizionante del processo narrativo che avviene sul palcoscenico. Anne Ubersfeld diceva<sup>2</sup> che la focalizzazione dello sguardo nel teatro non dipende dalla progettazione anteriore di un autore che ha stabilito cosa deve percepire il fruitore, ma è invece il prodotto del lavoro di percezione dello spettatore *hic et nunc*, in ogni momento della rappresentazione. Questo ovviamente non rende illegittimo il tentativo di provare a rintracciare un'istanza narrativa unica nel teatro, ma ci costringe a pensare che essa

<sup>1</sup> A. GAUDREULT, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto*, Torino 2006, p. 105.

<sup>2</sup> A. ÜBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris 1978, p. 333.

sia più legata a quello che Gaudreault definisce *mostrazione* piuttosto che alle dinamiche del testo scritturale<sup>3</sup>, ovvero a quello che solitamente si intende per *narrazione*. Il teatro classico ci soccorre da questo punto di vista soprattutto tramite i prologhi, specialmente comici, in cui viene spesso evocata la figura di un unico ‘architetto’ della narrazione che si dipanerà davanti agli occhi degli spettatori. Ma bisogna tenere ben presente che per gli antichi non è poi così scontata una precisa separazione funzionale fra scrittura e performance del testo. In altre parole, per gli antichi ogni testo letterario era legato ad una fruizione connessa all’atto performativo e la distinzione tra chi aveva scritto i versi e chi li trasformava in azione recitativa o scenica non era poi così netta. La dimensione scritturale di una commedia o di una tragedia era solo un supporto, un tramite per arrivare alla dimensione vera del testo teatrale, cioè la *mise en scène* con tutte le sue instabilità e le sue varianti. Si pensi solamente all’ambiguità del termine *μίμησις* nella *Poetica* di Aristotele, che significa contemporaneamente «composizione poetica» e «simulazione»<sup>4</sup>, quest’ultima intesa come azione interpretativa dell’attore o del rapsodo<sup>5</sup>. E poi si consideri, sempre nella *Poetica*, la scarsa distinguibilità fra l’autore del testo che va in scena e le ‘azioni sceniche’<sup>6</sup> dei singoli attori, che, imitando l’essenza dei personaggi, si trasformano, come fa anche il poeta stesso con le sue scelte stilistiche, nei personaggi medesimi. E forse potrebbe essere interessante ripensare anche un altro difficile e tormentato

<sup>3</sup> Ovviamente non è Gaudreault ad ‘inventare’ il termine *mostrazione*, però si deve a lui quella che io considero la più chiara ed efficace illustrazione di questo concetto a proposito del teatro. Mi riferisco al capitolo *Racconto scritturale e racconto scenico* in GAUDREULT, *op. cit.*, pp. 81-92. In particolare mi sembra interessante quanto qui si può leggere a pp. 101 s.: E per «racconto scenico» bisognerà intendere esclusivamente «racconto comunicato per il tramite di una prestazione di personaggi in atto», escludendo immediatamente il testo teatrale [NdA: qui per ‘testo teatrale’ si intende ovviamente la redazione scritta dell’opera teatrale, affidata ad un supporto scrittoriale e destinata alla lettura] che, per la sua natura essenzialmente scritturale, non ha assolutamente nulla a che vedere con la mostrazione.

<sup>4</sup> Questa è la terminologia utilizzata da Diego Lanza nella sua *Introduzione* all’opera dello Stagirita (Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, introduzione e note di D. LANZA, Milano 1987, pp. 56-57 e *passim*).

<sup>5</sup> Si veda, ad esempio, *Poet.* 60<sup>a</sup>, 7-11: αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι’ ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φορομιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν’ ἀήθη ἄλλ’ ἔχοντα ἦθος. Si affronta qui il problema del parlare in prima persona nell’epos, ove il poeta deve farlo poco per lasciare che invece, nell’atto della mimesi, lo facciano ‘gli altri’, quando intonano a gara i versi (ἀγωνίζονται). È evidente che il poeta, in questo caso Omero, vede sfumare la sua identità artistica in quella del rapsodo: per noi moderni è sempre Omero (o chi per lui) l’autore sia del racconto in terza persona sia dei discorsi in prima persona, ma per Aristotele sembra che Omero sia Omero solo quando il rapsodo ne canta le parole in terza persona, mentre poi sono ‘altri’ che imitano i personaggi dell’epos parlando in prima persona. Questi ‘altri’ (οἱ μὲν οὖν ἄλλοι) sono insieme le parole che ad ogni personaggio ha attribuito il poeta, i personaggi stessi e le diverse voci che il rapsodo (o i rapsodi) modula per renderli credibili nell’atto della *performance*. Una concezione simile si trova anche in PLATONE, *Rep.* 393a-394a. Questo modo di vedere non può che discendere dalla percezione diffusa nel mondo greco del testo poetico come inscindibile dall’esperienza variabile della *performance*. E ciò varrà ancora di più per il testo teatrale, ove, invece del rapsodo che ‘si trasforma’ come Omero in più persone, avremo addirittura l’assenza della voce impersonale del poeta e più persone che danno corpi e voci alle maschere del dramma.

<sup>6</sup> Uso qui il termine ‘azione scenica’ per intendere complessivamente tutto ciò che pertiene all’agire performativo, *in primis* l’uso della voce, dei movimenti e dell’espressività corporea.

brano della *Poetica* aristotelica, 48<sup>a</sup>, 20 ss.: καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γινόμενον ὡσπερ Ὀμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους<sup>7</sup>. Qui Aristotele distingue due tipi di mimesi: la narrazione, che può essere in terza o in prima persona, fatta da un'unica voce<sup>8</sup> che cambia intonazione e stile a seconda del personaggio, e la rappresentazione, in cui non esiste una voce che racconta in terza persona, ma ci sono più persone diverse che imitano agendo, generando azioni e simulando di essere altre persone. È evidente che, nel secondo caso, Aristotele si riferisce al teatro, dove la storia viene raccontata dalla presenza in scena di vari soggetti che, apparentemente non guidati da un'istanza narrativa superiore, danno vita ai personaggi del dramma, i quali, interagendo, fanno capire allo spettatore gli snodi della vicenda. Posto che μιμεῖσθαι indica la creazione a più livelli del testo poetico, l'uso del singolare per indicare l'istanza narrativa poeta/rapsodo nel caso di Omero e l'uso del plurale per indicare l'istanza narrativa scenica mi sembrano assai significativi, soprattutto perché mettono in evidenza due elementi a mio parere caratteristici del pensiero antico riguardo alla produzione narrativa (per gli antichi essenzialmente in poesia). Il primo punto è che, indipendentemente dallo sviluppo della pratica della lettura e del mercato librario, un testo poetico non poteva essere immaginato che associato alle intonazioni della voce umana, alla musica e talvolta anche al gesto e all'immagine. Il secondo punto è che il testo teatrale, nello specifico, era immaginato come opera di un autore che però portava a compimento la sua creazione artistica solo quando 'diventava' le voci e i corpi degli attori che mettevano in scena, di volta in volta, il suo dramma. Così, ad esempio, Plauto scriveva lo *Pseudolus*, che però diventava una commedia solo quando all'immaginazione del poeta si univa quella degli attori e del *dominus gregis* e quindi il poeta e gli esecutori (figure spesso coincidenti) diventavano funzionalmente la stessa cosa, trasformandosi poi nei personaggi stessi attraverso la mimesi che rende vive, false e credibili le azioni sceniche<sup>9</sup>. Come si potrà facilmente vedere, non siamo molto distanti dall'idea di *istanza plurale*<sup>10</sup> usata dai moderni per definire il 'narratore' del racconto scenico.

<sup>7</sup> Nell'edizione di R. KASSEL (Oxonii 1965) il participio τοῖς μιμουμένους è posto fra *crucis*, ma ritengo, con Diego Lanza (ARISTOTELE, *op. cit.*, p. 123 n. 2), che il brano torni perfettamente nel momento in cui si considera il valore ambiguo del verbo μιμεῖσθαι, oscillante fra composizione poetica e *performance*.

<sup>8</sup> Cfr. n. 5. L'unica voce è quella del poeta e/o del rapsodo, che ha/hanno la possibilità di rimanere sempre se stessi o di diventare qualcun altro (ἕτερόν τι γινόμενον). Anche in questo caso Aristotele non distingue nettamente, nell'atto del far poesia, la composizione dalla esecuzione: Omero diventa altro da sé nel momento in cui crea un discorso diretto per Achille, Odisseo o Agamennone, ma anche nel momento in cui il rapsodo, eseguendo quei versi, cambia l'intonazione della voce per 'imitare' ora il tono di Achille ora quello di Odisseo ora quello di Agamennone e così via.

<sup>9</sup> Queste considerazioni potrebbero gettare una luce nuova anche su problemi da tempo dibattuti, come quello dei personaggi che, sulla scena, rappresenterebbero il poeta stesso. Visto che abbiamo parlato dello *Pseudolus*, basti far menzione della questione del *seruus/poeta* a più riprese sollevata dalla critica, assieme a quella della rottura dell'illusione scenica. Cfr. R.M. DANESE, *Lo Pseudolus e la costruzione 'perfetta' della drammaturgia plautina*, in R. RAFFAELLI-A. TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates XVI. Pseudolus*, Urbino 2013, p. 29 e pp. 34-35.

<sup>10</sup> Cfr. GAUDREAU, *op. cit.*, pp. 105 ss.

Da questa lunga riflessione discende che, nell'antichità come oggi, il testo scenico si distingue fortemente da quello scritturale, ove il primo è variabile e instabile, condizionato dai contesti in cui viene prodotto e fruito, a fronte della relativa fissità del secondo. E questo vale anche e soprattutto per i cosiddetti 'testi teatrali', la cui dimensione scritturale spesso poco ha a che fare con quello che accade sul palcoscenico<sup>11</sup>. È dunque importante pensare che i testi teatrali antichi che la tradizione manoscritta ci ha conservato sono soprattutto testi destinati alla lettura, testi scritturali che 'cristallizzano' solo alcune delle componenti fondamentali del testo scenico, le cui caratteristiche e le cui dinamiche in gran parte ci sfuggono. Questo spiega piuttosto bene perché spesso le commedie di Plauto o di Aristofane ci appaiono non del tutto prive di imperfezioni drammaturgiche, se non proprio di lacune e incongruenze. Ciò che la tradizione (diretta o indiretta) ci ha consegnato è infatti una delle tante fasi possibili e parziali dello sviluppo storico di questi testi, determinato dal passaggio attraverso l'esperienza scenica come attraverso quella esegetica. Dobbiamo perciò tener conto di tutto ciò quando pensiamo a riportare in scena oggi le commedie di Plauto, considerando ciò che di esse ci è rimasto come una fase di partenza per costruire una traduzione che deve essere sì interlinguistica, ma anche e forse soprattutto intersemiotica e interculturale. Sarebbe infatti illusorio pretendere di restituire alla scena il testo di Plauto come Plauto l'aveva concepito solo basandoci sul testo scritturale, mentre sarebbe più opportuno cercare di capire attraverso un attento studio filologico come funzionavano le drammaturgie del Sarsinate e poi ricrearle sulla scena contemporanea avvalendoci tanto dei nostri canoni linguistici quanto di quelli della nostra cultura teatrale, ovvero del nostro modo di fare regie e interpretazioni attoriali in sintonia con le competenze e le aspettative del pubblico al quale ci rivolgiamo.

Partendo da questo punto di vista, risulta meno azzardato e gravoso modificare o cancellare battute che, tradotte con coerenza filologica, potrebbero risultare incomprensibili ad un pubblico moderno, come anche integrare il testo scritturale con aggiunte e accorgimenti scenici che possono risultare solo da un maturo confronto fra lo studioso di Plauto e registi, attori, scenografi, musicisti contemporanei che del testo plautino diventano istanze mostrative. In quest'ottica il testo di partenza non viene 'tradito', ma semplicemente riscritto in modo non dissimile da come ha fatto lo stesso Plauto nell'atto di *vortere* i modelli greci.

Ho ricavato questa convinzione non solo da una riflessione teorica e filologica su quanto ci resta del teatro plautino, ma anche da una diretta esperienza come tra-

<sup>11</sup> Oggi si ripropone, ad altri livelli, il problema dell'identificazione dell'autore delle traduzioni sceniche, degli adattamenti, delle *performances*, soprattutto in un'epoca in cui i generi, i canoni espressivi e i linguaggi si mescolano e si ibridano senza sosta, anche grazie all'imporsi delle tecnologie digitali, mettendo in gioco veramente e più di prima un pensiero artistico collettivo. Non a caso Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, New York 2006, p. 80 sviluppa una riflessione sul problema partendo dall'assunto: The complexities of the new media also mean that the adaptation there too is a collective process. Per quanto riguarda il teatro contemporaneo e la sua estensione creativa non solo al momento della traduzione scenica, ma anche all'interazione improvvisativa col pubblico e con linguaggi medialità come l'informatica, il cinema o il web vedi la lucidissima analisi di A. M. MONTEVERDI, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano 2011, *passim*.

duttore per la scena. Nel 1998, mentre stavo cominciando a raccogliere i materiali per un'edizione critica dell'*Asinaria* di Plauto, ebbi l'occasione di lavorare all'allestimento del testo per una rappresentazione di questa commedia a Sarsina, per la compagnia diretta da Franco Mescolini, nell'ambito di un progetto sostenuto dalla Comunità Europea. Il mio lavoro fu quello di traduttore interlinguistico, che doveva trasformare il testo dell'*Asinaria* in un copione fruibile per la compagnia teatrale. Allestii una traduzione molto vicina all'originale, cercando di usare un linguaggio moderno e brillante. La conoscenza di alcuni problemi testuali e la competenza filologica furono in parte un vantaggio, ma alla fine risultarono anche un ostacolo. Non avevo infatti alcuna esperienza delle dinamiche professionali di chi oggi mette in scena uno spettacolo comico e non tenni conto del fatto che la profonda confidenza col testo scritturale mi avrebbe impedito di valutarne i problemi di *mise en scène*.

Il testo che consegnai al regista era molto fruibile per la lettura e anche divertente, ma si rivelò assolutamente inadatto alla scena. Questo accadde per una serie di motivi che arrivai a comprendere discutendo con regista e attori, nonché lavorando direttamente sul testo latino in fase di allestimento dello spettacolo. In primo luogo le battute che avevo scritto non erano adatte ai ritmi e ai tempi della recitazione: spesso risultavano troppo lunghe o troppo ellittiche e gli attori avevano molte difficoltà ad utilizzarle in armonia con i movimenti scenici pensati dal regista. Il secondo problema importante riguardò i contenuti delle battute: io tradussi quello che nel testo latino trovavo scritto cercando di renderne in italiano il significato esatto. Nello scrupolo di dire 'quasi la stessa cosa', lasciai nel testo battute che per me erano chiare, ma erano anche evidentemente troppo legate alla cultura del tempo di Plauto e del suo pubblico per risultare comprensibili *in primis* alla compagnia che le doveva utilizzare, figuriamoci poi agli spettatori a cui lo spettacolo era destinato. Per esempio, nella celebre scena del *singraphus* (vv. 746-809), in cui Diabolo detta le condizioni a cui la cortigiana Filenio sarebbe dovuta sottostare qualora egli ne avesse acquistato i favori per un anno, si chiede, fra le altre cose, che la ragazza non scriva e non riceva lettere, per evitare pericolosi rapporti epistolari con altri amanti (vv. 761-767). Il testo latino è il seguente:

*aut quod illa dicat peregre allatam epistulam,  
ne epistula quidem ulla sit in aedibus  
nec cerata adeo tabula: et si qua inutilis  
pictura sit, eam vendat: ni in quadriduo  
abalienarit, quo abs te argentum acceperit,  
tuus arbitratus sit comburas, si uelis,  
ne illi sit cera ubi facere possit litteras.*

La mia traduzione fu più o meno questa:

E anche se poi venisse a dire che è arrivata una lettera da fuori, che non se ne veda una in casa e nemmeno una tavoletta cerata: e se mai ci fosse un quadro che non serve, lo venda. Se non l'avrà dato via entro quattro giorni da quando ha preso i tuoi soldi, decidi tu se lo vuoi bruciare, così se la sogna la cera per scriver lettere.

Per chi conosce bene le tecniche scrittorie e pittoriche antiche<sup>12</sup> la traduzione può risultare piuttosto chiara. Plauto vuol fare una battuta sull'esagerata gelosia di Diabolo, che, per paura di torbidi carteggi fra l'amata e presunti corteggiatori, non vuole che Filenio abbia a disposizione materiali per scrivere. La cosa più pericolosa sono ovviamente le tavolette cerate, perché, anche se fossero arrivate in casa come supporto per innocenti corrispondenze, erano facilmente cancellabili e riutilizzabili per segrete epistolografie amorose. Cosa c'entrano allora i quadri con le lettere? La diffusione a Roma di tavole dipinte ricoperte di cera (o anche realizzate a encausto, poco importa per l'efficacia della battuta) doveva essere tale che il nesso poteva venir colto immediatamente dal pubblico. I quadri a cera erano una fonte possibile di materiale per scrivere; addirittura forse vi si sarebbe potuto scrivere sopra direttamente, come qualcuno ha ipotizzato<sup>13</sup>. Per questo motivo il geloso Diabolo non vuole che la ragazza abbia tavole dipinte in casa. Ovviamente né gli attori né il pubblico di oggi avrebbero mai potuto cogliere al volo il senso di questa battuta, senza un'adeguata spiegazione da parte dell'antichista (che non poteva certo avvenire in scena). Per rendere efficace una battuta simile sulla scena contemporanea bisogna dunque mettere da parte ogni nostra conoscenza di natura archeologica e pensare a qualcosa di comicamente valido e familiare al pubblico che andrà a vedere lo spettacolo, non necessariamente consono agli usi e costumi della romanità: già Plauto, come noto, creava ibridazioni utilizzando per le sue battute referenti culturali decisamente romani artatamente trasferiti nelle ambientazioni greche della *palliata*. Così, per tradurre bene questa battuta, dovemmo trasformare le tecniche scrittorie antiche in tecniche scrittorie più moderne (non arrivammo alle email o WhatsApp) e cioè alla scrittura su carta. L'ingiunzione di Diabolo divenne dunque quella di far sparire da casa di Filenio carta destinata a qualsiasi uso (persino quello igienico), perché la ragazza non potesse inviare 'pizzini' a potenziali amanti. La bravura degli attori nel rendere scenicamente questa soluzione ha poi fatto il resto.

Nella traduzione scenica dell'*Asinaria* vi furono poi alcune aggiunte *ex novo*, miranti a risolvere problemi scenici derivanti da problemi eminentemente filologici. Uno dei nodi più intricati è quello dell'attribuzione del *canticum* ai vv. 127-152 e quindi delle battute riservate al personaggio maschile nel successivo dialogo con la *lena* Cleereta ai vv. 158-248. A parlare è il giovane Argirippo, come recitano i titoli di scena nei codici, oppure è il suo rivale in amore Diabolo? Nella mia edizione critica ho scelto questa seconda opzione<sup>14</sup>, per ragioni di coerenza drammaturgica con il resto della commedia e tenuto conto del fatto che il paratesto (ovvero i titoli di scena e i

<sup>12</sup> Probabilmente qui ci si riferisce alla pratica di ricoprire i dipinti su tavola con uno strato protettivo di cera. Il passo è stato discusso soprattutto da C. KNAPP, *References to painting in Plautus and Terence*, in *CPb* 12 (1917), pp. 154-155, il quale ipotizza appunto quadri con copertura a cera oppure pitture ad encausto, cioè realizzate con colori mescolati a cera calda. Più di recente è tornata su questo brano S. SANTORO BIANCHI, *I passi plautini sulla pittura*, in *MEFR* 109, 2 (1997), pp. 772-773, che approfondisce e precisa le argomentazioni di Knapp.

<sup>13</sup> Vedi ad esempio S. O'BRYHIM, *Phoenicium in the Wax*, in *Mnemosyne* 63, 4 (2010), pp. 635-639.

<sup>14</sup> Cfr. DANESE (ed.) *Titus Maccius Plautus, Asinaria*, Sarsinae et Urbini 2004, *ad loc.*, con relativa dosografia e DANESE, *I meccanismi scenici dell'Asinaria*, in RAFFAELLI-TONTINI (a cura di), *Lecturae Plantinae Sarsinates II. Asinaria*, Urbino 1999, pp. 59 ss.

sigla che attribuiscono le battute ai vari personaggi) non è sempre affidabile. Il paratesto infatti è stato inserito sistematicamente non prima del IV secolo<sup>15</sup>, desumendolo dal testo delle commedie. Considerato che spesso chi lo ha redatto è incorso in errori anche piuttosto evidenti o ha addirittura inventato per i personaggi nomi che nel testo di Plauto non compaiono<sup>16</sup>, affidarsi ai titoli di scena e ai sigla per identificare un personaggio non è dunque sempre opportuno. Nel nostro caso poi il testo delle due scene non fornisce alcun dato sull'identità dell'*adulescens* che irrompe sul palco e alterca con la ruffiana: si capisce bene allora perché il redattore del paratesto l'abbia frettolosamente identificato con Argirippo, l'*adulescens* di cui il vecchio Demeneto aveva ampiamente parlato nella scena precedente<sup>17</sup>. Tuttavia risolvere la questione dell'identificazione del personaggio non aiutò a superare i problemi di *mise en scène*: dire sulla carta che quell'*adulescens* è Diabolo e poi mantenere nella traduzione scenica gli elementi testuali così come sono in Plauto non consentiva comunque al pubblico di capire bene chi fosse il personaggio che intona l'unico *canticum* della commedia, anzi induceva allo stesso errore in cui cadde a suo tempo l'estensore del paratesto (insieme anche a molti studiosi moderni). Si aggiunga che, siccome Diabolo, rispetto al rivale in amore Argirippo, risulta essere un mercante dalla lunga carriera, che ha già accumulato molti beni, poi sperperati con le puttane (vv. 135 ss.), e che dispone di una rete di contatti d'affari tale da consentirgli di procurarsi facilmente del denaro a prestito (vv. 245-248), il regista ha deciso di affidare il suo ruolo ad un attore esperto e maturo come Luigi Mezzanotte<sup>18</sup>: Diabolo insomma è rubricato come maschera di *adulescens* solo per la funzione di innamorato e non perché è un ragazzo (v. 634)<sup>19</sup>. Questa soluzione accentuava le difficoltà, perché il pubblico delle prime repliche pilota pensava che il personaggio fosse appunto Argirippo e si chiedeva come mai il padroncino di Libano e Leonida apparisse così *agée*<sup>20</sup>. Il problema delle incompre-

<sup>15</sup> Vd. C. QUESTA, *Numeri innumeri*, Roma 1984, pp. 176-177.

<sup>16</sup> Vd. QUESTA, *Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto*, in QUESTA-RAFFAELLI, *Maschere prologhi naufragi nella commedia plantina*, Bari 1984, pp. 28-29.

<sup>17</sup> Fra i tanti motivi a favore del fatto che il giovane che entra in scena sia Diabolo, due mi sembrano importanti. Il primo è che al v. 237 la *lena* lo invita a stilare un *singraphus* con cui sancire l'affitto della ragazza per un anno, cosa che puntualmente Diabolo farà nella bellissima scena (vv. 746 ss.) che abbiamo ricordato sopra (e questa volta sull'identità dell'*adulescens* non ci sono dubbi). Il secondo è che l'*adulescens*, dopo aver congedato la *lena*, dichiara che si recherà al foro per cercare i soldi che gli servono (v. 245); successivamente Argirippo compare in scena insieme a Filenio uscendo dalla casa di lei (vv. 585-586) e nel testo non troviamo alcun riferimento al fatto che sia tornato dal foro. Plauto invece informa sempre il pubblico quando vi sono spostamenti dei personaggi non mostrati sulla scena: per restare in questa commedia si vedano ad esempio i vv. 741-744 dove gli schiavi fanno sapere ad Argirippo (e al pubblico) che il vecchio padre si è introdotto in casa di Filenio passando per una stradina secondaria.

<sup>18</sup> Mezzanotte è stato anche un magnifico Odisseo al cinema nel capolavoro di Franco Piavoli *Nostos* (Italia 1989).

<sup>19</sup> Al v. 634 dell'*Asinaria* Diabolus è definito *adulescens* dallo stesso Argirippo in riferimento alla promessa di portare il denaro per ottenere i favori di Filenio: *quas* [scil. *niginti minas*] *bodie adulescens Diabolus ipsi daturus dixit*.

<sup>20</sup> Va da sé che questo allestimento dell'*Asinaria* non prevedeva l'uso delle maschere. Vorrei però ricordare come queste soluzioni non siano le sole possibili. In una memorabile serata sarsinate, il 15 luglio 1991, ebbi occasione di assistere ad una rappresentazione del *Curculio*, prodotto dall'INDA e tradotto sotto la guida Giusto Monaco, il quale presentò anche lo spettacolo (Cfr. *Curculio/Plauto*: traduzione

sioni e delle incongruenze discende dunque direttamente dalla situazione testuale dell'*Asinaria*, che in questo come in altri punti reca un testo non esente da difficoltà di interpretazione. Con tutta probabilità, infatti, il testo utilizzato per realizzare l'antichissima edizione dell'*Asinaria*, giunta poi a noi attraverso la tradizione manoscritta, derivava da un esemplare che, in questo punto, presentava qualche problema. Di quale natura fosse il problema (caduta di versi, maldestro adattamento per qualche replica o altro) non è dato sapere: fatto sta che qui la drammaturgia della commedia si inceppa tanto per il filologo quanto per il *metteur en scène*. Il filologo deve solo registrare il problema e presentare al lettore il miglior testo possibile rigorosamente sulla base di quanto la tradizione manoscritta ci ha consegnato, riportando il testo scritturale alla fase più vicina a quello che dovette essere il testo dell'archetipo. La compagnia teatrale non può assolutamente limitarsi a questo, ma è tenuta a lavorare sul testo scenico rendendolo drammaturgicamente comprensibile al pubblico. La soluzione è stata di inserire alcune battute e dei movimenti che facessero capire al pubblico che il personaggio era Diabolo e non Argirippo. In particolare furono introdotte nel monologo di Diabolo scoperte e dirette allusioni alla sua rivalità in amore con Argirippo, più volte apostrofato come figlio del vecchio Demeneto, che era appena uscito di scena: in questo modo Diabolo si pose di fronte al pubblico in diretta e chiara opposizione con Argirippo, scongiurando ogni possibile confusione di identità. Queste integrazioni hanno reso chiaro il passaggio fra le due scene, ma hanno anche dato fluidità drammaturgica alla commedia, rendendo coerenti e perfettamente motivati sia il monologo di Diabolo sia il suo alterco con Cleereta, in rapporto alla scena finale del *singraphus* che vede il ritorno di Diabolo nell'azione (vv. 746-809). Da un'altra prospettiva posso dire che il lavoro sul palco con attori e regista ha anche cancellato i miei ultimi dubbi di editore sull'identità del personaggio maschile che compare ai vv. 127-258 dell'*Asinaria*. Abbiamo infatti provato a recitare le due scene come se l'*adulescens* fosse Argirippo (anche con integrazioni che aiutassero il pubblico ad identificare meglio il personaggio) e abbiamo visto benissimo che la drammaturgia risultava ben più legnosa, come anche non scomparivano del tutto le incongruenze.

Nel 2006 ho invece lavorato con il Teatro Stabile delle Marche all'allestimento del *Miles Gloriosus*. In questo caso la regia fu affidata alla direttrice della scuola del Teatro, Marinella Anaclerio, la quale compose un *cast* con i suoi migliori allievi insieme a professionisti di primo livello come Flavio Albanese, Luigi Moretti o Oscar De Summa. Anaclerio, regista e attrice di grande esperienza, elaborò una sua idea scenica del *Miles* partendo da un'attenta lettura e da una personale interpretazione del testo latino. Questo fu il primo passo: *vedere* la commedia su una scena ideale. Quella volta, quindi, il mio lavoro non partì dall'allestimento di una traduzione scritta, ma si svolse direttamente nel corso delle prove, rileggendo e reinterpretando insieme

della scuola di teatro dell'INDA sotto la direzione di G. Monaco, Siracusa 1991). In questa *mise en scène* furono utilizzati, secondo l'uso antico, solo tre attori maschi, i quali, avvalendosi di maschere costruite sul modello di quelle del teatro greco, coprivano tutti i ruoli, in modo tale che ogni attore interpretasse più personaggi e ogni personaggio potesse essere interpretato da più attori. Il risultato fu eccellente e mi resta nella memoria come una delle migliori realizzazioni sceniche di una commedia di Plauto.

alla compagnia il testo latino della commedia per trovare una strategia traduttiva che si combinasse bene con l'idea di partenza della regista. In pratica, di volta in volta, spiegavo ad ogni attore il carattere del proprio personaggio, facevo un'analisi generale della drammaturgia del *Miles* secondo i canoni del teatro romano, quindi leggevo le battute una per una illustrandone il significato e i meccanismi comici. Questo è avvenuto fino all'ultima prova prima del debutto, con un processo di affinamento praticamente continuo; anzi, il lavoro è poi proseguito anche sfruttando i materiali e le esperienze delle prime repliche. Sulla base del confronto che si instaurò, elaborammo infine la resa traduttiva della commedia, non solo in termini di parola, ma anche di organizzazione e gestione dello spazio scenico, nonché di recitazione degli attori. Anche in questo caso la prova del palcoscenico e il dialogo con chi il teatro lo fa davvero mi chiarirono molti aspetti della commedia che una semplice analisi testuale non era in grado di spiegare.

Il *Miles gloriosus*, come noto<sup>21</sup>, presenta vari problemi drammaturgici, *in primis* quello del collegamento funzionale fra la prima parte, quella della 'parete forata', e la seconda, invece consacrata all'inganno contro Pìrgopolinice. Le due parti non sembrano organicamente connesse e alcuni elementi presenti nella prima non hanno adeguato sviluppo nella seconda, sicché si è pensato che Plauto avesse maldestramente cucito assieme sequenze drammaturgiche tratte da almeno due diversi modelli greci. Ciò non toglie, tuttavia, che il *Miles* sia una delle migliori commedie del Sarsinate e che vi sia un importante parallelismo di natura scenico/diegetica tra la prima e la seconda parte. La prima parte, infatti, è tutta incentrata sull'inganno organizzato da Palestrione e Periplectomeno contro l'ingenuo schiavo Sceledro, per convincerlo di non aver visto ciò che ha visto, quindi per fargli credere che una storia fittizia inventata dallo schiavo e dal vecchio sia realtà vera. Sceledro è lo schiavo che fa le veci del padrone Pìrgopolinice, assente nella prima parte della commedia, e, in un certo senso, ne è la proiezione metonimica anche come carattere e ruolo scenico. Come Pìrgopolinice, seppure in tono minore, è testardo e convinto di se stesso; inoltre è assolutamente incapace di percepire la differenza fra realtà e ingannevole finzione; infine è vittima, sempre in tono minore, di un inganno ordito nei suoi confronti per favorire l'amore di Pleusicle e Filocomasio. In altre parole, nella prima parte del *Miles* Sceledro è vittima di un raggio che, per simiglianza strutturale, prelude a quello, ben più articolato ed efficace, che colpirà Pìrgopolinice nella seconda parte: il genio ingannatore di Palestrione si affina prima sullo schiavo, per potersi poi scagliare in modo inesorabile sul padrone<sup>22</sup>. Questo, a mio parere, basterebbe per garantire la coerenza drammaturgica della *pièce*, ma, ovviamente, non risolve tutte le difficoltà, soprattutto per un allestimento scenico moderno. Nel lavoro con Marinella Anacletto sono infatti emersi problemi di *mise en scène* che non riguardano solo le parti più pro-

<sup>21</sup> Per una dossografia sulla questione vedi E. PARATORE, *Anatomie plautine*, a cura di DANESE-QUESTA, Urbino 2003, pp. 105-142 soprattutto pp. 116 ss.: in particolare si vedano F. LEO, *Plautinische Forschungen*, Berlin 1912<sup>2</sup>, pp. 178 ss., E. FRAENKEL, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960, pp. 245-253 e G. JACHMANN, *Plautinisches und Attisches*, Roma 1966, pp. 162-194. Ma cfr. anche RAFFAELLI, *Esercizi plautini*, Urbino 2009, pp. 215-216 e pp. 235-236.

<sup>22</sup> Cfr. QUESTA, *Miles gloriosus*, in ID., *Sei letture plautine*, Urbino 2004, pp. 77-97 alla p. 93.

blematiche, ma anche quelle letterariamente più riuscite. Un esempio istruttivo in questo senso si può ricavare proprio dalla prima grande scena, lo scoppiettante dialogo tra Pìrgopolinice e Artotrogo (vv. 1-78). È nota la magnificenza poetica di questo brano, che risalta subito anche ad una prima lettura. Tuttavia, come ho potuto vedere sia in questo sia in altri allestimenti, si tratta di una scena difficilissima da rendere a teatro: il pubblico di oggi spesso non riesce ad entrare subito nel meccanismo della sferzante comicità che Plauto ha qui creato. Per capire meglio cerchiamo di inquadrare la funzione di questo importante e originalissimo *sketch* comico. La scena apre la commedia precedendo il prologo, nel quale lo schiavo Palestrione narrerà al pubblico gli antefatti della vicenda. Il dialogo tra Pìrgopolinice e il parassita Artotrogo non serve dunque a fornire allo spettatore le coordinate per poter comprendere lo svolgersi dell'intreccio. Sulla scena infatti non accade nulla di rilevante, ma c'è soltanto un ironico scambio di battute tra l'affamato Artotrogo e il vanitoso soldato, nel quale si mettono in luce, grazie a battute memorabili, le caratteristiche del *miles*, scontornandone perfettamente la maschera comica. Il pubblico o il lettore, dopo essersi goduto questa scena, non dimenticherà facilmente la vanagloria di Pìrgopolinice, che crede di essere un grande eroe di guerra (mentre invece, come sottolinea il parassita, non ha mai compiuto le imprese che millanta) ed è anche convinto di essere un irresistibile seduttore (invece, come ci dice sempre Artotrogo, le donne si fanno beffe di lui). Questa è dunque la funzione drammaturgica primaria della scena iniziale del *Miles*: far sì che lo spettatore abbia ben presente il carattere spocchioso e ridicolmente autocompiaciuto del soldato, in modo tale da ricordarsene bene per tutta la commedia. Plauto ha voluto costruire così l'inizio del *Miles* per due motivi: il primo è che tutta l'azione comica ruoterà intorno alle caratteristiche del personaggio di Pìrgopolinice; il secondo è che da qui fin oltre la metà della commedia (precisamente fino al v. 947) Pìrgopolinice non comparirà più in scena. Sarà dunque essenziale che il pubblico abbia sempre bene in mente la sua maschera grottesca e nulla può assolvere meglio a questo compito che una grande scena iniziale, ancora sganciata dall'azione, come quella inventata da Plauto, in cui una sequela di battute fulminanti ribadisce a più riprese i tratti caratteriali del soldato. Ma torniamo alla *mise en scène*. Se, come apparve subito evidente durante le prove, il pubblico moderno avrebbe fatto fatica ad entrare immediatamente nei ritmi comici di questa scena, sarebbe stato necessario valorizzare il tessuto poetico con quegli elementi extratestuali propri dello strumentario teatrale che solo chi il teatro lo fa professionalmente conosce alla perfezione. Così Marinella Anacleto ha pensato di far precedere le prime parole di Pìrgopolinice (vv. 1 ss. *curate ut splendor meo sit clupeo clarior* ...) da una sequenza comica tutta basata sulla gestualità, sulla musica e sui movimenti degli attori in relazione allo spazio del proscenio, i cui temi fossero esattamente quelli sviluppati poi dalle battute scritte da Plauto. Lo spettacolo si apre infatti con il buio in sala e una base musicale in crescendo, la registrazione di *Nessun dorma* dalla *Turandot* di Puccini, l'aria eroica di un principe che mette in gioco con coraggio la propria vita pur di conquistare l'amore della sua principessa (più o meno ciò che non è ma crede di essere Pìrgopolinice). Esce prima Artotrogo e si mette a sedere sulla soglia di casa mangiucchiando qualcosa, poi compare il soldato in canottiera, pantaloni e stivali militari, sfoggiando in testa una retina per capelli degna di un *gagà* dei nostri giorni. L'impatto visivo dato

dall'abbigliamento del soldato fornisce già al pubblico alcune informazioni sul personaggio. Pìrgopolinice subito si mette a cantare l'aria pucciniana sovrapponendosi alla voce del tenore, ma stonando sguaiatamente<sup>23</sup>: il soldato vuole subito presentarsi come una grande figura eroica, ma non ne ha i mezzi; questo è il primo messaggio chiaro colto dal pubblico. Non appena si rende conto di non riuscire a cantare, Pìrgopolinice continua ad interpretare la romanza in *playback*, accompagnando il canto con una gestualità abbastanza tronfia: il *miles* non è un grande eroe tragico, ma millanta di esserlo impossessandosi delle qualità (canore) altrui. Ecco un altro elemento che viene subito recepito dal pubblico, senza che sia detta una sola parola. L'idea che Pìrgopolinice sia un incapace millantatore viene poi ribadita dal successivo e malriuscito sfoggio di prestanza fisica. Il soldato smette di fingere di cantare, mentre la musica si abbassa senza cessare, e comincia a fare una serie di flessioni, contandole. Il conto delle flessioni è però ridicolo e non corrisponde affatto all'entità dell'esercizio: Pìrgopolinice infatti non arriva nemmeno a dieci che prosegue il conto a decine partendo però da ottanta (uno, due, tre, quattro, cinque, ottanta, novanta e cento!). Ancora una volta egli vuol mostrare di essere ciò che non è: dichiara a gran voce cento flessioni, mentre non ne ha eseguite nemmeno dieci. Anche qui il pubblico ride, vedendo ribadita la vanagloria del personaggio. Poi Pìrgopolinice passa ad esibire le sue doti di combattente e si cimenta in uno scontro durissimo di arti marziali che ovviamente si chiude con la sconfitta dell'avversario, solo che l'avversario non c'è e il soldato combatte valorosamente contro il nulla. Fascino, prestanza fisica e valore guerriero: ecco le doti che Pìrgopolinice sbandiera di possedere e che, come questa divertente prima parte della scena dimostra, non possiede affatto. Infine egli si riappropria di *Nessun dorma*, il cui volume risale a poco a poco, e conclude l'aria a braccia spiegate e con fronte altera, sempre in appassionato *playback*, con il celebre acuto su un (per lui) poco probabile *Vincerò*. A questo punto il pubblico si è già divertito parecchio ed è entrato nell'atmosfera comica della scena, per cui non gli sarà difficile seguire, con altrettanto gusto, le battute plautine che cominceranno ad essere recitate proprio da qui e che toccheranno gli stessi temi. Questa è ovviamente una delle tante soluzioni interpretative che possono darsi per una rappresentazione della scena iniziale del *Miles*, non necessariamente la migliore. Tuttavia lo straordinario impatto che ha avuto su pubblici differenti ed eterogenei nel corso delle varie repliche è una prova del fatto che la traduzione scenica, per essere efficace mantenendo il rispetto del testo di partenza, ha bisogno non solo del filologo ma anche dell'uomo di teatro. Discutendo con la regista e con gli attori il filologo ha definito la funzione drammaturgica di questa porzione di testo, fornendo al *metteur en scène* gli strumenti necessari per elaborare le strategie registiche e attoriali, la scelta di musiche e luci che, in unione al testo plautino reso in italiano, andassero a comporre il linguaggio mostrativo di questa scena.

<sup>23</sup> Varie registrazioni di servizio delle prime repliche mostrano chiaramente come il pubblico entri subito nell'atmosfera della commedia cominciando a ridere. Posso anche sottolineare che l'interprete del soldato, Oscar de Summa, era perfettamente intonato e che, durante le prove, non è stato facilissimo insegnargli a stonare.

Il lavoro sul *Miles* riguardò anche il problema filologico più discusso di questa commedia, ovvero la discontinuità fra la prima e la seconda parte<sup>24</sup>. A parte l'intermezzo di Lurcione (vv. 812-872), facilmente risolvibile in scena con un riuso del personaggio di Artotrogo<sup>25</sup>, i problemi più importanti riguardano la falsa gemella di Filocomasio e la relativa falsa notizia che la madre delle due sarebbe al porto su una nave ad attenderle. Ai vv. 246 s. Palestrione dice a Pericplectomeno che la 'recita' di Filocomasio potrebbe essere utile anche per confondere Pìrgopolinice, premendosi tuttavia contro la possibilità che lui voglia vedere le ragazze tutte e due assieme. Questo non viene sviluppato nella seconda parte della commedia, ma serve a Plauto semplicemente per creare un breve intermezzo comico (vv. 250-254) tutto giocato sulle scuse che si potrebbero inventare per scongiurare la possibilità che il *miles* voglia incontrare le due gemelle. Della cosa, in verità, Pìrgopolinice sarà informato *ex novo* ai vv. 1094-1110, nonostante ai vv. 805-812, in un dialogo fra Pleusicle e Palestrione si presupponga che il soldato sappia già dell'esistenza di Dicea, l'immaginarina sorella di Filocomasio<sup>26</sup>. Ci sono dunque tracce, sparse qua e là in modo

<sup>24</sup> L'ultimo contributo decisivo su questo punto è QUESTA, *Miles*, cit., pp. 86-93, con ampia dosso-grafia sul relativo dibattito scientifico.

<sup>25</sup> Questa è infatti la soluzione adottata da Marinella Anaclerio, col doppio vantaggio di economizzare sul numero degli attori della compagnia (in assenza di maschere) e di creare connettivi che diano compattezza narrativa alla *pièce*. La scena serve solo a segnalare al pubblico perché non rivedrà Sceledro, le cui funzioni drammaturgiche si sono completamente esaurite nella prima parte della commedia. C'è il problema filologico della ricomparsa di Sceledro nell'ultima scena della commedia (vv. 1429 ss.), ma si tratta della solita sopravvalutazione di alcuni *sigla personarum* nel codice D e in alcuni codici umanistici, nonché dell'interpretazione da parte di Goetz (F. MACCI PLAUTI *Comoediae*, rec. instrum. critico et prolegom. auxil. FR. RITSCHLIUS socii operae adsumptis G. LOEWE, G. GOETZ, FR. SCHOELL, IV 2, *Miles gloriosus*, rec. Fr. R., editio altera a G. GOETZ recognita, Lipsiae 1890, *ad loc.*) dello strano *siglum E* che il *rubricator* del codice B pone a margine in corrispondenza della battuta *iam dudum* (Goetz pensa che si tratti di un residuo del sistema di *sigla* a lettere greche e che, siccome Sceledro è il quinto personaggio ad entrare in scena nella commedia, chi ha redatto i *sigla* intendesse attribuire a lui questa e le successive battute dell'interlocutore di Pìrgopolinice). Io rileverei solamente che nel testo plautino, l'unico testimone autorevole per l'attribuzione delle battute, non c'è nulla che induca a pensare che chi parla con il *miles* sia Sceledro: Pìrgopolinice dice semplicemente (vv. 1427-1428) *seruos meos / ecos uideo. Philocomasium iam profecta est? dic mibi*; pertanto che sia Sceledro a rispondergli è, tutt'al più, una semplice congettura dell'autore del paratesto. Resta comunque il fatto che, almeno da Goetz in poi, quasi tutti gli editori hanno attribuito a Sceledro queste ultime battute scambiate col *miles* e anche noi, alla fine, ci siamo tenuti a questa interpretazione, per gli stessi motivi di coesione drammaturgica cui accennavamo sopra a proposito della fusione del personaggio di Lurcione con quello di Artotrogo: anche se Sceledro, come ci informa Lurcione, a metà commedia è scomparso nel ventre della cantina per ubriacarsi, nulla vieta che alla fine ricompaia insieme agli altri servi per informare il padrone che Palestrione l'ha infinocchiato, chiudendo così il cerchio degli inganni, cominciato proprio con il raggio della parete bucata perpetrato ai suoi stessi danni.

<sup>26</sup> In verità tracce di coerenza ci sono. Ai vv. 806-808 Palestrione dice a Pleusicle di non chiamare mai col nome di Filocomasio la ragazza in presenza di Pìrgopolinice, bensì di usare il nome Dicea, inventato per la sorella fittizia. Pleusicle e il soldato non si incontreranno prima del v. 1284, quando il giovane si presenta travestito da marinaio per portar via Filocomasio. Ai vv. 1298-1300 il finto marinaio dice di esser stato mandato dalla madre della ragazza a prenderla; ai vv. 1315-1316, dopo che la fanciulla è uscita piangente da casa del *miles*, Pleusicle la saluta come Filocomasio, dicendole che la madre e la sorella gemella la aspettano sulla nave e che sarebbero venute anche loro se la madre non fosse stata malata agli occhi. In questo modo egli non disattende le raccomandazioni di Palestrione, in primo luogo

incongruo, del tema della parete forata e della gemella anche nella seconda parte della commedia, ma senza alcuna conseguenza rilevante sull'andamento della vicenda. Discutendo con la regista si sono messi bene in luce tutti questi elementi e, in particolare, il passaggio brusco dalla prima alla seconda parte della commedia, che ha fatto nascere in molti il dubbio che qui Plauto abbia maldestramente appiccicato due rifacimenti di due diversi modelli greci. Il problema centrale della *mise en scène* moderna è però quello di creare uno spettacolo divertente e convincente, utilizzando a piene mani tutti gli spunti che l'arte di Plauto possa offrire. Perciò ad Anaclerio è sembrato utile prendere molte di queste allusioni alla gemella nella seconda parte della commedia, spostarle e utilizzarle per comporre una scena che servisse a creare continuità fra le due parti della commedia e che avesse coerenza e compiutezza comica. Vediamo come.

La prima parte della commedia si chiude con il raggio di Sceledro e vede in sequenza l'uscita di Palestrione (v. 480), che entra in casa del vecchio Periplectomeno, poi molto più avanti, dopo un lungo battibecco con il vecchio, quella di Sceledro (v. 585), che rientra anch'egli in casa, infine quella di Periplectomeno stesso (v. 595), che se ne torna a casa. A questo punto si deve presupporre un vuoto di scena, seguito dal rientro di Palestrione, Pleusicle e Periplectomeno, che escono dalla casa del vecchio (vv. 596 ss.) e, *ex abrupto*, cominciano a studiare come mettere in atto l'inganno contro Pìrgopolinice, di cui stavano già parlando dentro casa. Pìrgopolinice invece, come abbiamo visto, ritornerà solo al v. 946, quando ormai la trappola contro di lui è stata preparata. La scena di raccordo fra la prima e la seconda parte doveva essere collocata per forza tra la scena che finisce al v. 595 e quella che comincia al v. 596. Qui è sembrato drammaturgicamente necessario focalizzare di nuovo l'attenzione sul *miles*, attorno al quale cominciano a costruirsi le azioni degli altri personaggi, e poi riordinare tutti gli elementi di cui abbiamo parlato sopra, quelli relativi alla prima parte e a cui Plauto fa cenno nella seconda, vale a dire soprattutto il tema della sorella gemella arrivata all'improvviso ad Efeso con la madre. Marinella Anaclerio ha pensato di cancellare il vuoto di scena anzitutto eliminando le uscite dei tre personaggi protagonisti della prima parte: Palestrione è tenuto in scena contribuendo, con qualche rapida battuta, alla divertentissima e definitiva *ludificatio* di Sceledro (vv. 481-595)<sup>27</sup>, che corre da una casa all'altra trovandoci sempre Filocomasio, ora nella parte di se stessa ora in quella di Dicea sua gemella; per quanto riguarda il vecchio e Sceledro la regista chiude la scena al v. 575, tagliando i prolissi discorsi di uscita dei due personaggi (vv. 576-595). Nella scena successiva, costruita completamente *ex novo*, i tre as-

perché è travestito da marinaio e in secondo luogo perché, annunciando che viene a prendere Filocomasio, la cui sorella aspetta sulla nave, non può che rivolgersi alla ragazza col suo vero nome. Ma queste mie osservazioni sono forse fin troppo puntigliose, perché dubito che il pubblico si potesse ricordare, a distanza di tante scene, di uno scambio di battute cursorio fra lo schiavo e il giovane innamorato e che potesse rilevare una possibile incongruenza con quanto accade nel finale della commedia. Inoltre, come rileva bene QUESTA, *Miles*, cit., p. 87, tutto ciò non ha alcun peso drammaturgico sugli snodi fondamentali dell'intreccio.

<sup>27</sup> Come abbiamo visto in Plauto lo schiavo ingannatore esce di scena subito dopo l'incontro fra Sceledro e la sedicente Dicea (v. 480). Anaclerio taglia i vv. 472-480, in modo tale da evitare che Palestrione rientri nella casa del vecchio.

sistono al ritorno di Pirgopolinice, carico di pacchi e vettovaglie. Il *miles* ordina ai suoi schiavi di portare dentro la roba e Sceledro lo informa subito che è arrivata la gemella di Filocomasio. Si crea così continuità assoluta con quanto accaduto prima: l'opera di raggiro e di convincimento verso Sceledro è riuscita tanto bene che lo schiavo ormai crede alla storia della gemella e rivela subito la cosa al padrone. Questo ovviamente crea il problema, adombrato in Plauto ai vv. 246 ss., che egli voglia vedere insieme le due sorelle: un altro elemento della prima parte viene qui ripreso e utilizzato, proprio come avrebbe fatto Plauto, per creare una *gag*. La *gag* è costruita sui vv. 1094-1110 del *Miles*, dove si gioca sull'esuberanza sessuale di Pirgopolinice, che, sentito della sorella gemella, inizia a mostrare appetiti anche su di lei e poi addirittura sul suo fidanzato (in Plauto la scena è a ridosso della fuga di Filocomasio e il giovane è già identificato con il *nauclerus* che avrebbe portato lì tanto Dicea quanto la madre malata)<sup>28</sup>. Anche in questo caso un gruppo di battute che suonavano un po' estemporanee in fine di commedia viene riutilizzato in un contesto più coerente, senza perdere nulla dell'originaria comicità. Anaclerio poi sviluppa questo tema ed estende gli appetiti sessuali del soldato anche sulla madre *lippa*, richiamando dunque quanto raccontato da Palestrione nel prologo sui rapporti fra la vecchia donna e Pirgopolinice (vv. 104-113). Il *miles* dunque rientra in casa con questa battuta forgiata da Anaclerio:

Vabbé, in ogni caso tu vammì a chiamare la gemella ... il fidanzato ... e se si rimette anche la madre! Donne donne! Ora mi prendo le famiglie intere!

In questo caso dunque il testo di Plauto è stato manipolato e addirittura la regista ha creato una nuova scena, ma sempre utilizzando ciò che c'è nel testo plautino, ampliandone talvolta la portata comica e comunque rendendolo più funzionale alla rappresentazione, nonché drammaturgicamente più coerente ove il testo tràdito presenta qualche problema. Ovviamente si poteva scegliere qualsiasi altra soluzione, ma questa mi sembra un ottimo esempio di *traduzione scenica* che tenga conto delle dinamiche interne alla commedia come anche dell'impatto col pubblico di oggi, con una forma di *rispetto creativo* nei confronti del testo plautino che davvero qualche volta ne migliora e amplifica le potenzialità: probabilmente Plauto o qualche altro grande autore della *palliata* non avrebbe agito molto diversamente adattando i modelli greci al gusto del pubblico romano e alla propria visione del teatro comico.

Una produzione contemporanea che intenda mettere in scena una commedia di Plauto deve e può essere anche la sede per una riflessione culturale profonda sull'impatto che il testo antico ha avuto, direttamente o indirettamente, sulle culture dei secoli a venire, intrecciandosi fruttuosamente anche col lavoro scientifico che ha consentito e consente di fruire in modo più maturo e pieno dei testi classici. Si tratta di un'operazione di livello più alto, che sollecita lo spettatore più attento a ricorrere al proprio bagaglio culturale, senza tuttavia intaccare la scorrevolezza e la godibilità dello

<sup>28</sup> La regista sceglie di utilizzare la figura del fidanzato dell'inesistente gemella piuttosto che quella del *nauclerus* sempre per creare un filo conduttore con la prima parte, dove l'inganno di Palestrione era tutto teso a far credere a Sceledro di aver visto in casa di Periplectomeno Dicea (e non Filocomasio) baciarsi col fidanzato.

spettacolo. Si viene così a creare un dialogo interculturale fra autori ed opere di vario genere e di diverse epoche all'interno della rilettura mostrativa di un testo classico. Il *Miles gloriosus* è particolarmente adatto a questo tipo di operazione, perché è una delle commedie plautine più influenti sul teatro dei secoli successivi e non solo su quello: basterebbe sottolineare il rapporto funzionale con tutte le 'maschere' dei capitani, dei soldati boriosi o paraeroici che hanno affollato la storia dello spettacolo comico europeo, almeno a partire dalla Commedia dell'arte fino ad arrivare alla saga filmica di Brancaleone<sup>29</sup> e oltre. Marinella Anacleto ha pensato perciò di connotare la trasposizione scenica del *Miles* con elementi della storia della sua ricezione<sup>30</sup>. Questi elementi sono preziose gemme per lo spettatore colto, ma vanno anche ad arricchire in modo significativo la resa drammaturgica dell'allestimento. Vediamone solo un paio di esempi. Nella prima scena della commedia, di cui abbiamo già parlato, Pìrgopolinice invita Artotrogo a prendere lo *stilum* e le *tabellae* per fare il catalogo delle sue imprese guerresche (vv. 38-42), che viene prontamente sciorinato a memoria (vv. 42-45):

*memini centum in Cilicia  
et quinquaginta, centum in Scytholatronia,  
triginta Sardos, sexaginta Macedones-  
sunt homines quos tu - occidisti uno die.*

La costruzione di questo catalogo non può che ricordare al lettore moderno quello celeberrimo di Leporello sulle imprese erotiche del suo padrone nel *Don Giovanni* mozartiano: l'enumerazione con cifre esorbitanti e diverse provenienze geografiche è analoga, come analoga è anche la situazione scenica, ove un servitore tiene nota delle conquiste del proprio padrone. L'unica differenza è che le imprese enumerate da Artotrogo sono belliche, mentre quelle dongiovannesche sono conquiste galanti. Poco importa però: tanto nel *Don Giovanni* quanto nel *Miles* c'è un forte parallelismo fra l'ardore guerriero e quello sessuale del protagonista, per cui i due cataloghi possono essere considerati perfettamente sovrapponibili. Anacleto in un primo momento aveva reso così questo passaggio:

PIRGOPOLINICE: Hai?...

ARTOTROGO: ...il registro? Ce l'ho, e pure la penna...

PIRGOPOLINICE: Con quanta grazia il tuo animo interpreta il mio.

ARTOTROGO: È mio dovere conoscere a perfezione le tue abitudini, ed indovinare al volo i tuoi desideri.

<sup>29</sup> Mi riferisco qui ai due film firmati da Mario Monicelli *L'armata Brancaleone* (Italia 1966) e *Brancaleone alle crociate* (Italia 1970).

<sup>30</sup> La preparazione dello spettacolo fu affiancata da una serie di allestimenti minori tematicamente legati alla *mise en scène* del *Miles*, che venivano rappresentati in giorni e sedi contigui a quelli della recita principale. Uno di questi fu una miscellanea di brani tratti da celebri commedie con i personaggi 'eredi' di Pìrgopolinice, realizzata con le maschere della Commedia dell'arte, scritta e diretta da Flavio Albanese, con la partecipazione degli allievi della Scuola di Teatro dello Stabile delle Marche. Un altro fu invece una lettura scenica di brani dal *Vantone* di Pier Paolo Pasolini realizzata dalla stessa compagnia che stava mettendo in scena il *Miles* (sulla 'traduzione' pasoliniana del *Miles* vedi L. GAMBERALE, *Plauto secondo Pasolini*, Urbino 2006, *passim*). In questo modo si preparava il pubblico al *milieu* culturale che ha accompagnato il *Miles* dall'antichità fin sulle nostre scene, usando lo spettacolo di contorno come chiave interpretativa di quello principale.

PIRGOPOLINICE: E che ricordi?

ARTOTROGO: Dunque: in Cilicia sono centocinquanta, cento a Scitolatronia, trenta a Sardi, Macedoni sessanta. E questi sono quelli che tu hai ucciso in un solo giorno.

Nel corso delle prove e poi delle repliche, dopo aver discusso sulle somiglianze con il catalogo di Leporello, questo punto della prima scena si è sviluppato in modo diverso. Artotrogo è sulla sinistra del palco, Pìrgopolinice è sulla destra. Il *miles* chiede al parassita: hai...? La risposta non è più ...il registro?, bensì ...il catalogo?, con un esplicito richiamo al ‘catalogo’ del libretto dongiovannesco di Da Ponte. In questo modo si attiva immediatamente la memoria culturale dello spettatore, che è preparato al nesso intertestuale che sta per essere attivato. Dopo un rapido scambio di battute che rispecchia il testo plautino, Pìrgopolinice chiede al parassita cosa ricordi delle sue imprese. Artotrogo, con fare sussiegoso comincia ad elencare, ritmando molto le parole, in modo tale da costruire subito una coppia di decasillabi:

in Cilicia son centocinquanta  
centoventi<sup>31</sup> in Scitolatronia.

Stabilire un ritmo con questo parallelismo metrico significa richiamare nella recitazione il ritmo dei versi che Da Ponte ha scritto per Mozart, appunto decasillabi (*Don Giovanni* I 5):

In Italia seicento e quaranta;  
in Lamagna duecento e trentuna...

Poi Artotrogo recita un verso più corto, ma allungando pause e vocali in modo tale da assimilarne il ritmo rispetto a quello dei due precedenti:

sessantaaaa in Macedonia<sup>32</sup>.

Infine il parassita non recita, bensì intona l’ultima parte del catalogo modellandola sul ritmo e sulla melodia del verso dapontiano/mozartiano (ma in Ispagna son già mille e tre):

ma di Sardi son già trentatre<sup>33</sup>.

Poi Pìrgopolinice e Artotrogo giocano un po’ con la melodia mozartiana battibeccando sul numero trentatre, che al soldato pare striminzito, salvo esaltarsi quando

<sup>31</sup> Si noti che, nella realizzazione scenica, l’originario ‘cento a Scitolatronia’ è diventato ‘centoventi in Scitolatronia?’, che, recitato con una pausa enfatica a marcare lo iato fra ‘centoventi’ e ‘in’, costituisce un decasillabo in perfetto parallelismo col precedente.

<sup>32</sup> Anche in questo caso la variazione sintattica rispetto a quanto scritto nel copione originale è finalizzata alla costruzione di una struttura ritmica. E ancora una volta vale la pena notare quanto il testo si completi nei suoi valori comunicativi solo con l’unione fra parola poetica e scelte performative.

<sup>33</sup> Come in Mozart Leporello si sofferma su ‘ma in Ispagna’, ripetendolo due volte, qui Artotrogo ripete due volte, sulla stessa linea melodica, ‘ma di Sardi’: ma di Sardi ... ma di Sardi son già trentatre.

il parassita fa l'improbabile somma di tutto (gonfiata come gonfiate erano state le flessioni del *miles*): settemila. Quello che qui importa è constatare come la traduzione scenica con i riferimenti intertestuali sia nata ben oltre il copione originario e ben oltre la traduzione interlinguistica del testo plautino, bensì abbia potuto concretarsi solo alla prova del palcoscenico, quando la riflessione teorica sulla drammaturgia della scena si è tradotta anche in vocalità, gestualità, musica e movimento sul proscenio. Ancora una volta si vede come le soluzioni migliori spesso risultano dalla considerazione del testo teatrale come un insieme di tutti gli elementi che costituiscono *hic et nunc* la performance.

Veniamo ora ad un altro esempio di intertestualità in questo allestimento del *Miles*, per mostrare come possa essere stabilito un nesso importante, ma non settoriale, fra gli studi che noi filologi conduciamo sui testi teatrali antichi e il lavoro dei professionisti del teatro. Siamo al momento cruciale in cui Milfidippa e Acroteleuzio fanno scattare la trappola escogitata da Palestrione contro Pirgopolinice (vv. 1216 ss.). Palestrione e il soldato sono nascosti e assistono all'uscita delle due donne dalla casa di Periplectomeno: il *miles* ovviamente crede di spiare non visto il dialogo fra quella che ritiene essere la moglie del vecchio e l'ancella. Si tratta però di una recita<sup>34</sup> e le due 'mercenarie' sanno benissimo che il soldato è appostato lì vicino e sta ascoltando quanto dicono; perciò allestiscono un discorso acconciato a bella posta per prendere all'amo la preda<sup>35</sup>. Ai vv. 1228-1230 (ia<sup>7</sup>) Acroteleuzio, sempre fingendo di non sapere di essere ascoltata dal *miles*, invoca a bella posta Venere perché le conceda di godere del suo 'amato' Pirgopolinice:

*Veneri pol habeo gratiam, eandemque et oro et quaeso  
ut eius mihi sit copia quem amo quemque expetesso  
benignusque erga me siet, quod cupiam ne grauetur.*

Come ha dimostrato molto bene Cesare Questa<sup>36</sup>, numerose sono le analogie strutturali e drammaturgiche fra il *Miles gloriosus* e *L'Italiana in Algeri* di Rossini. In special modo nell'*Italiana* c'è una scena che è funzionalmente molto simile a quella che stiamo esaminando (II 5): la scena in cui Isabella sta per mettere in moto il rag-giro contro Mustafà (come tempo drammaturgico siamo in perfetta sincronia con l'avvio dell'inganno da parte di Acroteleuzio nel *Miles*). La didascalia del libretto di Angelo Anelli recita: [Isabella] si mette ancora allo specchio abbigliandosi servita dalle Schiave. Mustafà, Taddeo, Lindoro restano indietro, ma in situazione di veder tutto. Come nel *Miles* l'innamorato da gabbare è nascosto e ascolta<sup>37</sup>; la donna in-

<sup>34</sup> Sulla recita fallace nel *Miles* vedi G. PETRONE, *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo 1983, pp. 40-42 e *passim*.

<sup>35</sup> Ai vv. 1216-1221 le due donne, parlando fra loro senza farsi udire, mettono a posto gli ultimi dettagli dell'inganno e rivelano al pubblico di aver visto dove si trova il soldato e dichiarano che faranno di tutto per non farsene accorgere, quindi si preparano alla 'recita' impostando la voce per farsi sentire bene da lui (v. 1220: AC. [...] *ne parve nocem, ut audiat*).

<sup>36</sup> QUESTA, *Il ratto dal serraglio*, Urbino 1997, pp. 33-39 e 110-150.

<sup>37</sup> Nel caso dell'*Italiana* gli innamorati nascosti che ascoltano, ciascuno credendo di essere il destinatario delle parole di Isabella, sono addirittura tre: il bey, Taddeo e il vero amore della donna, cioè Lindoro. L'idea

gannatrice sa di essere ascoltata, ma, facendo finta di nulla, fa un'invocazione alla 'Madre d'amor' perché possa essere sempre più bella per colui di cui è innamorata; ovviamente vuole che il bey creda di essere il destinatario di questo auspicio:

Per lui che adoro / Ch'è il mio tesoro,  
 Più bella rendimi / Madre d'amor.  
 Tu sai se l'amo, / Piacergli io bramo:  
 Grazie, prestatemi / Vezzi e splendor.

Insomma, abbiamo una situazione scenica simile a quella dei vv. 1216 ss. del *Miles* e anche qui una surrettizia invocazione alla dea dell'amore perché favorisca una passione in apparenza ardente. Marinella Anacleto, proprio mentre stava allestendo il *Miles gloriosus*, lavorava anche, insieme a Toni Servillo, alla regia dell'*Italiana in Algeri* per il Festival di Aix-en-Provence, perciò le fu facile cogliere con sguardo registico le strette analogie drammaturgiche tra queste due scene. Così, in corso d'opera, il copione del *Miles*, in cui avevamo lasciato una normale traduzione dell'invocazione a Venere, venne ripensato anche sulla base degli scritti di Questa e trasformato in un testo scenico con esplicito richiamo all'*Italiana*. Acroteleuzio esce dalla casa di Periplectomeno vestita quasi da 'lolita' e succhiando un *lollipop*; dopo aver confabulato con Milfidippa conformemente al testo plautino, prende il centro della scena e, ridacchiando come una giovane e timida innamorata, non innalza l'inno a Venere, bensì canta, prima accennando poi aprendo la voce, i primi due versi dell'aria di Isabella sulle note di Rossini. L'effetto è quello di uno straniamento, con l'inserzione di un *canticum* (poco importa che il *Miles* sia una commedia praticamente priva di *cantica*) che richiama un'aria rossiniana, testimoniando la vitalità del modello drammaturgico rappresentato dal *Miles gloriosus* nei secoli a venire e quindi garantendo implicitamente al pubblico contemporaneo l'assoluta opportunità e importanza culturale di continuare ad allestire Plauto per la scena. A ciò si aggiunga, ma è quasi inutile farlo, che, sostituendo l'invocazione a Venere con l'aria di Isabella, il fluire dell'azione non ne risente minimamente.

E ora terminiamo veramente, non con conclusioni generali, ma con un ultimo, significativo esempio, riguardante la resa scenica del finale del *Miles*. La commedia plautina si chiude con le amare parole di Pircopolinice, che si pente, riconosce di aver ricevuto una giusta punizione e infine si pone come esempio da non seguire per gli altri seduttori della sua risma (vv. 1433-1437):

*uae misero mihi!*  
*uerba mihi data esse uideo, scelu' uiri Palaestrio,*  
*is me in hanc inlexit fraudem. iure factum indico;*  
*si sic aliis moechis fiat. minus hic moechorum siet,*  
*magi' metuant, minus has res studeant. eamus ad me.*  
*plaudite.*

è comicamente geniale, perché il canto d'amore di Isabella suonerà in modo diverso alle orecchie di ciascuno di loro e verrà perciò interpretato dal pubblico con diverse gradazioni di verità: amore finto per Mustafà, che ci crede e cade in trappola, amore platonico e illusorio per Taddeo, che si crede tradito, amore vero per Lindoro, che ammira l'astuzia ingannatrice della sua bella. Cfr. QUESTA. *Il ratto*, cit., pp. 130-136.

Anche in questo caso Anaclerio, costruendo sulla scena il testo teatrale, compie un'importante e significativa variazione rispetto al copione, ove si trova invece una fedele traduzione del testo originale. Pirgopolinice è a terra, sofferente per le percosse ricevute, quando irrompe sulla scena Sceledro<sup>38</sup> e gli annuncia che Filocomasio è partita con l'amante. Il soldato allora si mette a sedere e pronuncia quelle che sono le ultime battute della commedia di Plauto, ma, fra l'una e l'altra di esse, ordina al servo di massaggiargli le spalle per alleviargli il dolore. Questi ordini, assolutamente assenti in Plauto, diventano via via più imperiosi e la voce del *miles* si fa sempre più arrogante, mentre riconosce la sua sconfitta. Infine se la prende violentemente con Sceledro dichiarandolo incapace di fare il massaggio e urlando: devo fare sempre tutto io in questa casa, tutto io ... è possibile che non si può ... è possibile che ... che il mio scudo splenda più dei raggi del sole ... Dunque, nonostante l'umiliazione, a poco a poco Pirgopolinice riacquista la propria sicumera e la propria sfrontatezza, tornando quello che era prima, tanto che, uscendo di scena con uno sfumare di luci e di volumi, riprende, con una vera e propria *Ringkomposition*, esattamente le parole con cui aveva iniziato la commedia. Lo spettacolo plautino dunque finisce qui, ma il sipario cala ricordandoci che non finisce qui la storia del *miles gloriosus*, il quale ritorna sempre se stesso, nelle mille identità che assumerà nelle culture successive, nelle mille 'rinascite' sceniche che il teatro gli ha riservato e, ne siamo sicuri, ancora riserverà a lui e alle altre grandi maschere create da Plauto.

#### ABSTRACT

Plautus' theatre still occupies a remarkable place within contemporary culture, mostly for its scenic verve. For this reason, it seems always more necessary to reflect on how we can use the cultural heritage that his comedies form. An ecdotic research led on his texts brought new results that can and must be linked with the performative experience of those professionals of theatre that are able to bring nowadays Plautus' palliatae on stage. This is why we chose to put together a theoretical reflection – suspended between ancient and contemporary – with the analysis of recent collaborations between the philologist and the *metteur en scène*. These experiences of cooperation mostly regard the *Asinaria* and the *Miles Gloriosus*, works that made it possible to acquire a new consciousness of contemporary arrangements of Plautus, but also – and probably most of all – of the status in which direct, indirect, and critical tradition delivered his texts to us.

Il teatro di Plauto ha un posto ancora notevole nella cultura contemporanea, soprattutto per la sua vitalità scenica. Per questo motivo è sempre più urgente riflettere sull'uso che oggi possiamo fare del patrimonio culturale costituito dalle sue commedie. I nuovi risultati della ricerca condotta a fini ecdotici sul testo del Sarsinate possono e debbono coniugarsi con l'esperienza performativa di quei professionisti del teatro che sono in grado di portare oggi sulle scene le *palliatae* plautine. Per questo abbiamo scelto di abbinare una riflessione teorica sospesa fra antico e contemporaneo all'analisi di recenti esperienze di collaborazione fra il filologo plautino e il *metteur en scène*, riguardanti soprattutto l'*Asinaria* e il *Miles gloriosus*, grazie alle quali è stato possibile acquisire nuova consapevolezza sugli adattamenti contemporanei

<sup>38</sup> Sulla ricomparsa di Sceledro nel finale della commedia vedi sopra n. 25.

di Plauto ma anche – e forse soprattutto – sullo statuto dei suoi testi quali ci sono giunti attraverso la tradizione diretta, indiretta e critica.

KEYWORDS: Plautus; staging; translation; contemporary theatre; ecdotics.