

Giorgia Bandini, Roberto M. Danese

Adporto vobis Plautum.

*I Menaechmi fra apparato critico e apparato scenico**

Abstract

In Plautus' theatre, words were literally brought to life in a performative system of masks, music and stage action. Attempting to translate that theatre for scenic purposes in modern times means first of all adapting it to the language of 'monstration' in contemporary theatre. Therefore, philologists must cooperate with theatre professionals in order to create a *mise en scène* dutifully respectful of the original text, but also approachable for a contemporary audience. This work aims to analyse the results of the collaboration between a scholar who is creating a critical edition of *Menaechmi* and an acting company that has chosen to perform this comedy using the language of Commedia dell'Arte. The result was a play where Plautus' text becomes once again "real" theatre, with its masks, music and scenic choreography, without losing the basic features of the poet from Sarsina.

Il teatro di Plauto era un teatro in cui la parola prendeva vita in un sistema performativo di maschere, di musica e di azione scenica. Tradurlo oggi per la scena significa anche e soprattutto adattarlo al linguaggio mostrativo del teatro contemporaneo. Da questo punto di vista è necessario che il filologo collabori attivamente con i professionisti del teatro per costruire una *mise en scène* che rispetti il testo originale, ma che sia accessibile anche al pubblico contemporaneo. In questo lavoro analizziamo i risultati della collaborazione fra lo studioso che sta allestendo un'edizione critica dei *Menaechmi* e una compagnia teatrale che ha scelto di rappresentare questa commedia utilizzando il linguaggio scenico della Commedia dell'Arte. Ne è risultato uno spettacolo dove il testo di Plauto torna ad essere teatro vero fatto appunto di maschere, musica e azione scenica, senza perdere di vista le coordinate fondamentali dell'arte del Sarsinate.

1. La filologia sul proscenio. Osservazioni preliminari per un'idea di mise en scène del teatro plautino

Per gli antichi Greci come anche per i Romani era quasi inconcepibile che un testo letterario avesse solo una dimensione scritta, fruibile principalmente con la lettura silenziosa. I poemi omerici, così come li conosciamo, sono solo un precipitato scrittorio

* 1. *La filologia sul proscenio. Osservazioni preliminari per un'idea di mise en scène del teatro plautino* è di Roberto M. Danese; 2. *Il filologo dietro le quinte. Una traduzione scenica dei Menaechmi* è di Giorgia Bandini. Le *Conclusioni* sono state scritte a quattro mani. Ovviamente ogni parola ed ogni idea sono state discusse e condivise dagli autori. Un ringraziamento particolare alla compagnia dei 'Resistenti', senza i quali nulla di tutto ciò sarebbe stato: Monica Bravi, Umberto Brunetti, Alberto Fraccacreta, Matteo Giunta, Riccardo Marchionni, Michele Pagliaroni e Barbara Spataro. Un particolare ringraziamento a Guido dall'Olio per la realizzazione dell'apparato fotografico. Questo lavoro si inserisce nel Progetto di Ricerca *Comedia y Tragedia Romanas. Edición crítica, traducción, estudio y tradición* (FFI2011-23198) del Dpto. de Filología Clásica de la Universidad Autónoma de Madrid, diretto dalla Prof. ssa Carmen González Vásquez.

di quell'insieme complesso che costituiva la *performance* rapsodica, cioè il veicolo originario della loro trasmissione al pubblico. La lirica greca, in tutte le sue forme, aveva una dimensione esecutiva composita, dove la costruzione verbale associava la struttura ritmica a quella melodica dell'accompagnamento musicale, senza il quale il testo affidato al mero supporto scrittoria poteva avere solo la funzione assai limitata di apparato di conservazione parziale della creazione del poeta, non certo quella di strumento principe per la sua fruizione. Virgilio, come ci racconta Svetonio attraverso Donato, lesse le *Georgiche* insieme a Mecenate davanti ad Augusto nel 29 a.C., badando non poco agli effetti 'attoriali' della sua *recitatio* e quindi facendone una vera e propria *performance*¹. La testimonianza svetoniana è particolarmente interessante perché ci fa capire come l'atto performativo fosse essenziale e intrinseco all'efficacia dell'opera poetica, anche di quella non necessariamente concepita per il teatro. Credo che, al di là del dato storico, sia importante mettere in rilievo quanto dice Svetonio sull'abilità del poeta mantovano nel porgere i suoi versi non senza ricorrere anche a qualche 'trucchetto' per allettare gli ascoltatori: *pronuntiabat autem cum suavitate et lenociniis miris*. Svetonio non manca di insistere sull'importanza della recitazione per un buon godimento della poesia anche quando riporta, di terza mano, l'opinione di coloro i quali ebbero modo di ascoltare 'dal vivo' lo stesso Virgilio. Egli ricorda infatti che Seneca il vecchio narra del poeta Giulio Montano, amico di Tiberio come anche grande ammiratore di Virgilio e suo emulo², che avrebbe volentieri rubato al mantovano alcune abilità, prime fra tutte *uocem ... et os et hypocrisin*³, che per noi sono virtù proprie più di un buon attore che di un buon poeta. Evidentemente per un antico il valore di un testo poetico era dato indistintamente dalla scrittura come dalla recitazione: non a caso sempre Montano aggiunge che senza l'abilità del *recitator* la stessa poesia

¹ Don. *vita Verg.* 91-99 (= Svet. *vita Verg.* 23e, 105-15 Rostagni): *Georgica reverso post Actiacam victoriam Augusto atque Atellae reficiendarum faucium causa commoranti, per continuum quadriduum legit, suscipiente Maecenate legendi vicem, quotiens interpellaretur ipse vocis offensione. Pronuntiabat autem cum suavitate, cum lenociniis miris. Ac Seneca tradidit, Iulium Montanum poetam solitum dicere, involaturum se Vergilio quaedam, si et vocem posset et os et hypocrisin; eosdem enim versus ipso pronuntiante bene sonare, sine illo inanes esse mutosque* («Quando Augusto ritornò, dopo la vittoria di Azio, e si fermò ad Atella per rinfrescarsi la gola, [Virgilio] gli lesse le *Georgiche* per quattro giorni di fila, con Mecenate che gli dava il cambio tutte le volte che si interrompeva perché gli calava la voce. Era molto bravo a recitare e sapeva come rendere accattivante la lettura. E Seneca ci racconta che il poeta Giulio Montano diceva sempre che avrebbe rubato qualcosa a Virgilio, se avesse potuto anche la voce, il volto e la gestualità; infatti gli stessi identici versi suonavano bene se era lui a recitarli, mentre senza di lui erano vuoti e muti»).

² Giulio Montano è ricordato sia da Seneca il vecchio, *contr.* 7, 1, 27 (dove accenna alla sua imitazione di Virgilio) sia da Seneca il giovane, *epist.* 122, 11 che lo definisce *tolerabilis poeta*, rammentandone l'abitudine di fare lunghe recite delle sue composizioni, non senza fastidio di alcuni. Il passo svetoniano che stiamo esaminando si riferisce, con tutta probabilità, a Seneca il vecchio: cf. ROSTAGNI (1944, 90) e PARATORE (2007, 106 e 256).

³ Qui Montano si riferisce alla qualità della voce (*uox*), all'impostazione espressiva del viso (*os*) e alla gestualità (*hypocrisis*) esibite da Virgilio.

virgiliana sarebbe risultata più vuota e incapace di comunicare (*uersus ... sine illo inanes esse mutosque*).

Se dunque la poesia, tutta la poesia, aveva bisogno di voce, stile recitativo, musica per poter sviluppare le sue potenzialità, la poesia scenica in particolare non poteva che consistere anche di questi elementi, in quanto inconcepibile al di fuori dello spazio teatrale, nella sua dimensione sonora e visiva realizzata *hic et nunc* in condivisione col pubblico. Chi oggi fa teatro professionalmente sa benissimo che il testo scritto di una *pièce* è solo un punto di partenza per costituire quello che è il vero testo teatrale, cioè la riscrittura del testo di base in relazione alla regia, alle scenografie, ai costumi, ai toni di voce, alla musica, alle luci e anche al tipo di pubblico a cui ci si rivolge. E sa bene che non esiste un testo teatrale, anche realizzato all'interno della stessa produzione e con gli stessi professionisti, che sia sempre uguale a se stesso: molti fattori, replica dopo replica, ne cambiano a poco a poco alcuni tratti e qualche volta anche la struttura. Qualcosa di non dissimile doveva accadere anche per il teatro antico e, in particolare, per il teatro comico latino arcaico, che qui ci interessa. Purtroppo non disponiamo di registrazioni video degli spettacoli messi in scena da Plauto o da Cecilio Stazio o da Terenzio, ma da quello che secoli di filologia ci hanno rivelato e continuano a rivelarci possiamo farci un'idea sufficientemente plausibile anche del loro pensare il testo scenico. Se ne ricava che la prossemica, le gestualità degli attori, le musiche ideate per accompagnare soprattutto i *cantica*, le maschere e i costumi, gli oggetti di scena non possono essere ignorati e considerati soltanto un'appendice prescindibile del testo poetico solo perché di essi abbiamo poche informazioni: non è un caso che studi recenti abbiano molto sondato tanto i testi teatrali antichi quanto i repertori iconografici per poter ricavare ulteriori informazioni su quanto accadeva sulle scene dei teatri romani di età repubblicana⁴. Non dobbiamo poi dimenticare che, dopo le prime rappresentazioni 'sorvegliate' dagli autori stessi, i copioni scritti delle commedie venivano gestiti completamente dai capocomici (che erano talvolta anche attori), i quali divennero le figure preminenti nel teatro, fino a riscrivere parti delle commedie come a deciderne la persistenza oppure l'oblio⁵. Il fatto che già all'epoca di Varrone ci fossero molti dubbi

⁴ Cf. SANTONI (2008), CALABRETTA (2011) e FELICI (2011).

⁵ Vedi QUESTA – RAFFAELLI (1990, 147s.). È interessante, a questo proposito, quanto afferma Cicerone in *De officiis* 113s., mettendo in rilievo l'influenza del grande attore nella gestione scenica delle *pièces*. La *star* delle scene romane non andava a vedere la qualità poetica o drammaturgica della commedia o della tragedia in sé, ma la rapportava al proprio modo di recitare, probabilmente alle attitudini della sua compagnia e anche al pubblico da cui intendeva riscuotere un grande successo. Così gli *scaenici* che avevano una bella voce avrebbero scelto un certo tipo di testi, ove la parola aveva un ruolo più centrale; quelli che erano più bravi nella gestualità invece avrebbero preferito mettere in scena drammi che richiedevano un maggior coinvolgimento del corpo e delle mani; c'erano poi attori che si identificavano talmente con una tragedia o una commedia, da mettere in scena sempre quella. Quindi gli spettacoli di successo non derivavano dai copioni migliori, ma dai testi teatrali migliori, cioè dalla combinazione imprescindibile di scrittura poetica e *performance*. Questo significa che per un antico romano del I secolo a.C. era già piuttosto evidente lo scarto tipologico, funzionale e di fruizione fra un dramma letto su

sull'autenticità delle centotrenta commedie che ancora all'epoca di Gellio circolavano sotto il nome di Plauto⁶ è più che un indizio del fatto che le *pièces* del Sarsinate fossero state oggetto di *retractationes*, revisioni e riscritture, se non proprio di plaghi, da parte dei capocomici che le portavano sulla scena, adattandole alle proprie esigenze performative⁷. Insomma, anche per la *palliata* può valere quanto diceva Montano a proposito di Virgilio: la poesia perde valore se non inglobata in un buon contesto performativo. E il contesto performativo – aggiungiamo noi – trascina il testo unico e immutabile deciso in prima istanza dal poeta nel mutevole dominio dell'occasionalità ovvero della *performance*.

Ma concentriamo la nostra attenzione su Plauto, l'autore che qui ci interessa. Il vaglio filologico della tradizione manoscritta ci mostra piuttosto bene quanto i suoi testi, così come ci sono pervenuti, pur traendo origine lontanissima da versioni scritte d'autore, siano in definitiva il risultato di una forzatura operata da filologi del II-I secolo a.C. per trasformarli da 'sceneggiature' funzionali alla *mise en scène* in testi scritturali finalizzati alla lettura e/o allo studio. E nelle epoche successive, come ad esempio quella di Frontone e Gellio, essi furono utilizzati proprio come testi letterari da adibirsi ad una riflessione stilistica e linguistica ormai lontana dalla loro originaria natura scenica⁸. L'inserimento nei manoscritti dei titoli di scena, dei *sigla personarum*, della colometria, anche con una marcata attenzione all'estetica 'tipografica' dello specchio di scrittura, è indice chiarissimo dell'allontanamento 'fisiologico' del testo plautino dalla dimensione scenica⁹, dalle sue variabili e dalla sua occasionalità, legata all'instabilità dell'atto performativo e al rapporto con pubblici sempre diversi. Ormai sappiamo bene che quanto ci resta delle commedie plautine deriva da un'antichissima edizione che ha, per così dire, cristallizzato una delle tante *facies* del testo, utilizzando rotoli papiracei contenenti ciascuno una commedia e non necessariamente rispecchianti *in toto* l'intenzione originaria del poeta. E dobbiamo aver chiaro che lo scopo di questo lavoro era stabilire, attraverso un personale vaglio critico, quello che, *a giudizio dei filologi che la realizzarono*, era il miglior testo plautino da consegnare ad un'edizione *libraria*¹⁰. I problemi di drammaturgia riguardanti anche le commedie migliori, le lacune, i sospetti

supporto librario e il suo omologo agito sul *proscenium*: due testi profondamente differenti, seppure affini.

⁶ Cf. Gell. 3, 3.

⁷ Plauto stesso, quando probabilmente agiva in qualità di capocomico, prendeva commedie scritte da altri e le *retractabat*, aggiungendovi brani originali, il cui stile poetico era quasi un sigillo del Sarsinate: lo testimonia lo stesso Elio Stilone che su Plauto lavorò moltissimo nel II sec. a.C. (cf. Gell. 3, 3, 11-13).

⁸ Cf. Gell. 3, 3, 4-6, dove – fatto salvo il dato storico della totale scomparsa della *palliata* dalle scene – si parla del metodo di 'autenticazione' di commedie plautine dubbie tramite un confronto linguistico e stilistico possibile solo in termini libreschi, facendo esplicita menzione della generica figura di un *non infrequens Plauti lector*.

⁹ Vedi QUESTA – RAFFAELLI (1990, 139-215).

¹⁰ Cf. QUESTA (1984, 23-78 e *passim*).

di interpolazione, le prove inconfutabili che almeno qualche brano o qualche prologo non sia stato scritto da Plauto, ma da chi ha rimesso in scena le sue opere¹¹, ci mostrano chiaramente quanto i suoi testi fossero, già in origine, per loro natura mutevoli e instabili. Una mutevolezza e una instabilità che anche i professionisti del teatro contemporaneo ci insegnano a riconoscere in qualsiasi testo teatrale venga ancor oggi riproposto sulla scena¹².

Queste considerazioni hanno un peso importante nello studio del processo di traduzione scenica dei testi teatrali antichi e, in particolare, di quelli di Plauto.

Come dicevamo, è difficile se non quasi impossibile recuperare le voci, i volumi, i colori, le luci, le dinamiche del teatro plautino e comunque, anche se ciò fosse possibile, forse non sarebbe granché utile per un'efficace riproposizione sulle nostre scene. Così,

¹¹ Si veda, ad esempio, la questione dell'autenticità dei vv. 629-32 dell'*Amphitruo*, dopo i dubbi sollevati da USSING (1875, 293-95). Si tratta del momento in cui Anfitrione, furioso con il suo schiavo per la storia dello strampalato ma vero racconto del doppio Sosia, lo invita a seguirlo verso casa (v. 628); poi invece al v. 629 gli dice di andare a controllare che la nave venga scaricata come si deve. Ussing fa notare che non ha senso che il condottiero dica al servo di seguirlo e immediatamente dopo che gli ordini di andare alla nave, tanto più che, nella scena seguente, i due si dirigono assieme verso la casa di Anfitrione, come detto appunto al v. 628. C'è dunque un'incongruenza drammaturgica che crea anche un problema di prossemica oltre che di logica: per accompagnare Anfitrione a casa e contemporaneamente andare alla nave a controllare lo scarico delle vettovalie o del bottino ci vorrebbero due Sosia; solo che il duce tebanico non sa di averceli davvero... Quindi bisogna ritenere che i vv. 629-32 siano stati aggiunti dopo da qualcun altro. Ma perché qualcuno li avrebbe aggiunti in questo punto? Difficile dirlo con sicurezza, anche se forse una risposta può venire, come suggeriscono QUESTA – RAFFAELLI (1990, 174), dall'esigenza, per una ripresa fatta da qualche capocomico probabilmente in età ciceroniana, di inscenare qui un corteo trionfale di quelli che tanto piacevano al pubblico romano. Per cogliere l'applauso del pubblico si integrava dunque la commedia con un siparietto spettacolare che andava ad inserirsi tra una scena e l'altra senza peraltro turbare troppo la drammaturgia. Se queste fossero davvero state le ragioni dell'inserzione di questi versi, non dobbiamo stupirci poi troppo, come fa invece Ussing, delle lievi incongruenze logiche che l'operazione comporta. L'interpolazione, importante solo a livello performativo e non testuale, si potrebbe immaginare così: Anfitrione, dopo aver annunciato l'intenzione di dirigersi verso casa, si ferma e, con un passaggio scenicamente un po' legnoso, dice a Sosia di controllare che tutto sia scaricato dalla nave, creando una pausa nel fluire dell'azione, un vero e proprio intermezzo; Sosia fa entrare allora una teoria di soldati vittoriosi con una trionfale ostentazione del bottino, magari a ritmo di musica; a questo punto il pubblico si diverte e ammira la grande scena, senza guardare poi troppo alla verosimiglianza; infine, chiusa la parentesi spettacolare, Sosia torna e fianco di Anfitrione e i due si preparano ad incontrare Alcmena sulla soglia, con l'inizio di una nuova scena perfettamente comprensibile dallo spettatore e iniziante, fra l'altro, con un lungo *canticum* della donna, un (altro?) antirealistico e perfettamente teatrale momento di stasi per la marcia di avvicinamento dei due verso casa. In uno spettacolo antico, come anche in un melodramma seicentesco, una soluzione del genere probabilmente non avrebbe scandalizzato nessuno, a patto che non complicasse inutilmente l'intreccio. Per i prologhi l'esempio 'classico' è quello di *Casina*, almeno per quanto concerne i vv. 5-22, dove si dice chiaramente che questa commedia è piuttosto vecchia, tanto che solo i più anziani possono averla vista in scena e ricordarsene, mentre i più giovani potranno aver occasione di apprezzarla proprio grazie a questo nuovo allestimento. Tenuto conto che *Casina* è databile sicuramente non prima del 186 a.C. e che Plauto quasi sicuramente morì nel 184, è più che verosimile che questo prologo sia stato scritto, tutto o in parte, da un capocomico che ha riportato in scena la commedia almeno in età terenziana. Cf. QUESTA – RAFFAELLI (1990, 146-48); QUESTA (2004, 17).

¹² Per avere ben chiaro questo concetto, non sempre perspicuo agli studiosi del teatro antico, sono essenziali le osservazioni di QUESTA – RAFFAELLI (1990, 166-74 e, in particolare, 174 n. 63).

fatto salvo l'obbligo di conoscerne le caratteristiche originali nel modo più preciso e scientificamente attendibile, se vogliamo trasformarlo in un'azione scenica che veramente lo 'comunichi' al pubblico contemporaneo dobbiamo fare qualcosa di simile a quello che Plauto stesso faceva coi modelli greci. Dobbiamo cioè portarlo verso dinamiche drammaturgiche, estetiche attoriali e strategie di impatto col pubblico tipiche della nostra epoca, così come ne traduciamo la struttura verbale dal latino nelle nostre lingue. In altre parole dobbiamo utilizzarne tutti i meccanismi comici che siamo in grado di sfruttare, per operarne una riscrittura scenica e non letteraria¹³, in grado di farne apprezzare le enormi qualità anche ad un pubblico di non specialisti, un pubblico che, quando va a teatro, non deve assistere ad una lezione sulla commedia latina arcaica, bensì divertirsi, ridere, come Plauto voleva che facessero i suoi spettatori. In questo modo operiamo una traduzione non solo scenica, ma anche interculturale, orientata verso un ritorno effettivo del teatro plautino dal libro alla rappresentazione. Un'operazione del genere ha ovviamente bisogno di competenze tecniche, professionali e scientifiche ben precise: anzitutto quelle dello storico del teatro antico e del filologo, che devono fornire la versione più attendibile del testo plautino; in secondo luogo quella del traduttore interlinguistico¹⁴; infine quelle del *metteur en scène* e degli attori, nonché di tutti coloro che si occupano professionalmente dell'allestimento di spettacoli teatrali.

Nell'ambito del *Centro Internazionale di Studi Plautini* (d'ora in poi *CISP*) con sede a Urbino, si sta allestendo, dopo circa un secolo dalla grande edizione di Lindsay¹⁵, una nuova edizione delle commedie del Sarsinate basata sia sulle ricerche metriche, ecdotiche, codicologiche e paleografiche che negli ultimi decenni hanno caratterizzato la scuola urbinata guidata da Cesare Questa sia su una costante riflessione sulla drammaturgia e sulla fortuna delle commedie operata nelle annuali *Lecturae Plautinae Sarsinates* e nelle *Giornate Plautine*, nate da un'idea di Renato Raffaelli. Il frequente confronto con studiosi plautini di tutto il mondo ha procurato un interessante avanzamento negli studi su Plauto, con un conseguente migliore inquadramento delle sue commedie nella cultura della Roma repubblicana come anche nelle epoche

¹³ Teniamo conto del fatto che ogni tipo di approccio critico ad un testo, specialmente se antico, comporta di per sé una riscrittura secondo i canoni culturali dell'epoca in cui viene effettuato. Anche i grammatici e i filologi della cerchia di Accio, Elio Stilone e Volcacio Sedigito misero mano alle commedie plautine secondo il proprio punto di vista filologico, certo considerevole, ma non di necessità coincidente con lo *status* originario del testo quale concepito dal Sarsinate. E così è stato, ora più ora meno, per le seguenti edizioni, traduzioni, riscritture, comprese le nostre.

¹⁴ Io considererei questa funzione, per così dire, in senso attanziale, una sorta di punto di incontro tra la figura del filologo e quella dell'attore/regista: stabilire quali parole debbano essere dette nella lingua d'arrivo è infatti compito tanto dello studioso, che deve guidare verso la corretta interpretazione del testo di partenza, quanto del regista e degli attori, che devono trasformare quelle parole in esperienza scenica, dando a loro una forma e un ritmo che si armonizzi con gli altri elementi che costituiscono la *performance*. In questo modo si ricostituisce quella imprescindibile pluralità autoriale che già gli antichi riconoscevano al testo scenico.

¹⁵ LINDSAY (1910).

successive. I prodotti più significativi di questi decenni di studi sono state le edizioni critiche di alcune commedie, la cui nuova *facies* consente di fruire di un testo probabilmente più attendibile non solo dal punto di vista metrico, linguistico e poetico, ma anche per quanto riguarda caratteristiche inerenti la drammaturgia¹⁶. Poter disporre di un'edizione criticamente affidabile e di studi che consentano di avere un'idea scientificamente fondata del testo plautino conservatoci dalla tradizione diretta e indiretta ha offerto sicuramente basi più solide per riflettere anche sulla traduzione scenica delle opere del Sarsinate. Alcuni studenti dell'Università di Urbino Carlo Bo hanno fondato un'Associazione culturale chiamata *La Resistenza della Poesia* (d'ora in poi *RdP*), che, fra le altre cose, si occupa anche di allestimenti teatrali. Alcuni di loro hanno seguito corsi di Filologia classica incentrati proprio sull'ecdotica del testo plautino e, contemporaneamente, hanno studiato tecniche di recitazione con Carlo Boso dell'*Académie Internationale Des Arts du Spectacle* di Parigi, attualmente il più importante maestro di commedia dell'arte. La doppia competenza attoriale e filologica li ha portati ad una naturale collaborazione con il *CISP* che è sfociata in un fortunato allestimento di *Casina*, nato proprio partendo dall'edizione critica di Cesare Questa (Questa 2001). *La mise en scène* si è progressivamente definita in base ad una serie di passaggi traduttivi che hanno riguardato contemporaneamente il testo scritto e l'ideazione di una regia collettiva che tenesse conto dell'affinità strutturale fra il teatro antico e la Commedia dell'arte, sulla base dell'uso della maschera. Questo lavoro comune è stato concordemente condotto nell'ottica di realizzare uno spettacolo contemporaneo, che, nel rispetto assoluto del testo di *Casina*, ne operasse però una trasformazione di forme e di contenuti tale da renderlo adatto a qualsiasi tipo di pubblico dei nostri giorni. Sempre nell'ambito del *CISP* è poi maturato un progetto di ricerca che mirava alla realizzazione dell'edizione critica dei *Menaechmi*¹⁷. Il lavoro è stato affidato a Giorgia Bandini, che ha edito e commentato la prima parte della

¹⁶ La prima edizione ad uscire è stata quella di *Casina* (QUESTA 2001). Da questa commedia possiamo trarre qualche esempio per mostrare il livello delle innovazioni ecdotiche con peso significativamente drammaturgico. Qui, per la prima volta, il vecchio protagonista dell'azione scenica non è più designato con il nome proprio Lysidamus, inserito nei titoli di scena probabilmente nel IV secolo, bensì col semplice nome del ruolo ovvero *senex*, come suggerito proprio dal testo plautino, ove la sottolineatura dell'età avanzata del personaggio gioca un ruolo non secondario nello sviluppo comico dell'azione scenica. Al v. 814 viene consolidata definitivamente la credibilità della tradizione manoscritta per la battuta finale della scena *iam oboluit Casinus procul*, con lo splendido cambio di genere del nome della fanciulla contesa a sancire sarcasticamente l'inizio delle cosiddette 'nozze maschie', grazie soprattutto al rinvio di Questa al v. 988, ove il Palimpsesto Ambrosiano ci testimonia un'altra occorrenza di questo espediente comico. Inoltre, cosa ancora più importante, Questa assegna definitivamente questa battuta a Pardalisca e non a Calino, come faceva invece ancora Lindsay. Possiamo poi segnalare anche che quanto ci resta del v. 987 è leggibile solo in questa edizione, l'unica a dar conto della recente scoperta di questo frustolo di verso nella tradizione indiretta. Infine Questa, con nuovi e più incisivi argomenti, ripristina l'antica assegnazione da parte di SCHOELL (1890) delle battute conclusive (vv. 1012-1018) a Pardalisca, ove Lindsay ancora le attribuiva a Calino.

¹⁷ BANDINI (2013).

commedia, facendone l'argomento della tesi di dottorato di ricerca. Bandini, mentre conduceva le sue ricerche sulla fortunata commedia plautina, ha cominciato a lavorare assieme agli studenti/attori della *RdP*, con i quali ha realizzato un allestimento dei *Menaechmi*, condotto sulla base delle linee metodiche già adottate per *Casina*. L'esperienza del primo allestimento plautino della *RdP* unita al processo ecdotico *in fieri* sui *Menaechmi* ha consentito di creare uno spettacolo per molti versi ancora più nuovo, importante anche per una seria riflessione scientifica sui problemi drammaturgici di questa commedia fondamentale per tutto il teatro occidentale (e non solo) come anche sull'importanza della sua fortuna nel corso dei secoli non solo per il *metteur en scène*, ma anche per il filologo.

In questo lavoro si cercherà di illustrare il processo sinergico che ha accompagnato il percorso dal processo ecdotico sui *Menaechmi* fino alla scena, mostrando a livello pratico come il lavoro filologico su un testo antico possa (e forse debba) servire anche a generare prodotti culturali innovativi e, soprattutto, in grado di caratterizzare il nostro tempo senza dimenticare la grande storia che abbiamo alle spalle.

2. Il filologo dietro le quinte. Una traduzione scenica dei *Menaechmi*



Barbara Spataro (*matrona* e *Bombetta*) prima dello spettacolo

Fra il 2013 e 2014 la compagnia teatrale *RdP* ha messo in scena un riadattamento dei *Menaechmi*¹⁸. Lo spettacolo è stato il risultato di un percorso durante il quale si è cercato di capire il testo, estrarne la sostanza teatrale e, dalla vita ideale del libro, tradurla in quella materiale della scena; le fasi principali dell'allestimento della rappresentazione possono infatti essere sintetizzate in:

1. Lo studio e la traduzione del testo.

¹⁸ La commedia è stata rappresentata nell'agosto del 2013: il giorno 2 a Gradara, l'8 a Sant'Angelo in Vado, il 9 a Fossombrone, il 17 ad Urbino e ancora il 6 dicembre sempre ad Urbino. Nel 2014 il 12 e il 22 febbraio rispettivamente a Milano e a Sassocorvaro, il 31 marzo a Bologna, il 29 aprile ad Urbino e il 18 maggio a Mondaino.

2. La riscrittura del copione: una fase ancora teorica, in cui si sono apportati tagli e aggiunte, che il più delle volte mirano a rendere più facilmente comprensibile il testo o a eliminare quelle situazioni e quei particolari che possono apparire inconsueti o decisamente estranei al pubblico contemporaneo¹⁹, e in cui soprattutto si sostituisce il ritmo drammatico a quello letterale.

3. L'assegnazione dei ruoli.

4. Lo studio dei movimenti, della gestualità, della recitazione, della musica, nonché della scena e dei costumi: tutto ciò che fa lo spettacolo.

Su richiesta degli attori ho collaborato alle prime tre fasi: occasione quanto mai felice, visto che mi sto occupando dell'edizione critica della commedia stessa. Il testo è stato tradotto nel corso di una lunga serie di incontri in cui si sono illustrate le principali problematiche interpretative e l'ermeneutica è stata affidata agli strumenti del 'filologo' (manoscritti, edizioni, commenti, lessici, altre traduzioni edite, nonché studi sulle difficoltà di traduzione di un testo teatrale e, oltretutto, comico²⁰). La traduzione²¹ è stata quindi trasformata in un copione, in cui ha avuto un peso notevole la grande esperienza degli attori, che hanno mostrato la capacità di sfruttare al meglio le riflessioni fatte. Questa esperienza mi offre quindi il destro per esprimere qualche considerazione su quale contributo possa dare uno studioso del testo ad una compagnia teatrale e, più in generale, sulle possibilità di una 'traduzione per la scena', o meglio, 'riteatralizzazione' della commedia plautina.

Ma facciamo un passo indietro: perché proprio i *Menaechmi*? La scelta è caduta sulla commedia dell'equivoco generato dallo scambio tra *simillimi*, perché tale procedimento comico la rende particolarmente adatta per il teatro di tutti i tempi, come dimostrano le sue numerose riprese e rielaborazioni teatrali e filmiche²². I *Menaechmi* sono infatti caratterizzati dal continuo ripetersi del medesimo schema, l'equivoco che si perpetua di scena in scena senza un minimo di stanchezza, anzi con un continuo rilancio della situazione comica²³. Questo la rende una *pièce* che dà l'impressione di non muovere verso la risoluzione narrativa e di vivere piuttosto dell'azione teatrale stessa,

¹⁹ In tal senso l'operazione di riscrittura dell'opera di Plauto compiuta dalla *RdP* è sovrapponibile alla poetica del *uertere barbare* che costituisce la cifra dell'opera plautina: un testo teatrale di un'altra cultura e lingua viene tradotto, non letteralmente, ma compiendo un atto di 'mediazione' culturale, ovvero risemantizzandolo in funzione di una cultura autoctona e contemporanea e, in particolare, del suo modo di intendere il teatro.

²⁰ Cf. CONDELLO – PIERI (2013, 553-603).

²¹ Si è optato per quel particolare tipo di traduzione metapoetica, che è la traduzione in prosa di un testo, come noto caratterizzato tra l'altro da una grande varietà metrica.

²² Per avere un'idea di questa fortuna in letteratura cf. GUIDOTTI (1992), con elenco dei testi più significativi (a partire dalla *Calandria*) che riprendono il tema dei gemelli e un ultimo capitolo sulle trasformazioni otto-novecentesche. Vd. anche BERTINI (1997, 193-204). Per il tema dei gemelli nella storia del cinema, cf. FUSILLO (2012, 32).

²³ Si tratta di quell'effetto progressivo e travolgente che BERGSON (1922, 53) chiama a 'palla di neve'.

tanto che il meccanismo dell'*error* sembra poter essere trasferito con particolare facilità in una dimensione temporale poco connotata e pienamente compatibile con quella di qualsiasi tipo di spettatore: seducente è la tentazione di poter iscriverne questa opera, più di altre, in una dimensione 'ontologica' dello spettacolo, in una zona anteriore della storia, in un luogo della comicità perennemente attuale perché indifferente alle occasioni della modernità²⁴.

Problemi di regia: mettere in scena la categoria comica del doppio

La questione che vorrei affrontare è proprio quella connessa alle possibilità legate alla rappresentazione di questa categoria comica, ossia l'equivoco basato sul doppio, che pare, come si è detto, essere universale.

Dopo aver tradotto la commedia e riscritto il copione, si è arrivati al momento cruciale dell'allestimento dello spettacolo e uno dei primi problemi di regia è stato come mettere in scena il doppio, cioè rappresentare visivamente i due gemelli. Nel distribuire i ruoli fra gli attori, si è infatti dovuto considerare con attenzione l'elemento centrale attorno al quale ruota la drammaturgia di questa commedia: la perfetta somiglianza fisica dei due personaggi principali e dunque degli attori che avrebbero dovuto interpretarli. Chi poteva prendere la parte di quei due gemelli identici, così uguali che non riusciva a distinguerli – come recita il prologo – neppure la balia che li allattava e neppure la loro mamma, che li aveva messi al mondo?²⁵

Il punto di vista dei personaggi

Come si è detto, la commedia sembra fondarsi su una necessità ben precisa: all' *in ter no* della vicenda, ossia dal punto di vista dei personaggi, i due gemelli devono essere indistinguibili. Tuttavia si sa poco di come potessero essere rappresentati nell'antica Roma e quindi delle soluzioni sceniche adottate nel teatro di Plauto.

²⁴ Cf. a questo proposito le osservazioni di FERRONI (1980, 67) sul sistema comico della gemellarità: «il comico gemellare è essenzialmente teatrale, nel senso che riduce all'instabilità i modelli narrativi di fondo, sospende le articolazioni tra *fabula* e intreccio, costringendoli quasi a "piétiner sur place" [...]. Il tempo di queste *pièces* non muove verso la risoluzione narrativa (anche se questa soluzione alla fine non potrà che esserci), ma s'ingorga nell'agitazione e nell'equivoco di ogni direzione, di ogni modello e di ogni narrativo», vd. anche FERRONI (1981). L'intreccio appare quindi meno vincolato al contesto antropologico antico, sul quale si fonda la «struttura semplice» che BETTINI (1991, 11-76) ha individuato alla base delle trame plautine, struttura che non può essere applicata a quest'opera, il cui intreccio viene invece definito come il risultato di una «patologia dell'intreccio». E forse proprio per questo che i *Menechini* sono la prima messa in scena di un volgarizzamento plautino, così GUASTELLA (2007, 123s.).

²⁵ Plauto *Men.* 18-21: *Ei sunt nati filii gemini duo, / ita forma simili pueri, uti mater sua / non internosse posset quae mammam dabat, / neque adeo mater ipsa quae illos pepererat.*

Dal momento che i due non si trovano mai sul palco contemporaneamente, se non alla fine nella scena dell'agnizione, il filologo può suggerire che un unico attore, di particolare bravura, sostenga entrambe le parti e che solo nel finale subentri una controfigura (un attore con una fisicità simile all'altro e con la stessa maschera o lo stesso trucco). Il fatto poi che l'ultima scena, l'unico momento in tutta la commedia in cui i gemelli si incontrano, sia dominata dalla figura dello schiavo Messenione e preveda quindi un esiguo sforzo recitativo per i Menecmi (vv. 1060-1162), sembrerebbe avvalorare la realizzabilità della trovata di un 'solo' attore per entrambe le parti.

Anche se sulla base del testo non è possibile chiarire in maniera definitiva una questione basilare come quella dell'utilizzo della maschera, di fatto sarebbe preferibile pensare che nel teatro antico gli attori effettivamente la indossassero: in questo modo si spiegherebbe proprio il problema connesso con la messa in scena delle commedie che rappresentano il doppio. Alla luce di ciò, il filologo potrebbe consigliare alla compagnia teatrale di rendere la presenza dei *simillimi* attraverso l'uso di questo espediente tecnico che sembrerebbe essere reso necessario dall'ultima scena, per far somigliare attori che non sono gemelli omozigoti, d'altro canto, com'è facile immaginare, difficili da 'scritturare'. Ma nasce così un ulteriore problema: si può utilizzare in una rappresentazione contemporanea un accorgimento come quello antico, ossia rendere identici due attori dai tratti diversi attraverso la maschera?

Nell'ambito dei progetti teatrali della *RdP*, presupposto degli adattamenti è l'utilizzo del plesso spettacolare della Commedia dell'Arte per la 'riteatralizzazione' del testo scenico plautino, in virtù delle intrinseche somiglianze tra queste due forme di comicità²⁶. E la possibilità dell'uso della maschera per rendere in scena il doppio ha ulteriormente rafforzato l'idea che l'impiego di categorie attoriali e rappresentative dell'Improvvisa possa costituire una valida soluzione di traduzione visuale scenica della commedia in questione²⁷. Ma tra la vasta gamma di maschere di Commedia dell'Arte²⁸ quale può essere indossata dai Menecmi?

²⁶ Caratteristiche della Commedia dell'Arte come l'uso delle maschere, il vivo contatto con il pubblico, la commistione tra parti cantate e recitate, l'impiego di tecniche d'improvvisazione, fanno di essa uno stile teatrale consono a ricreare lo spettacolo plautino oggi. Certo mettere in scena Plauto per un pubblico contemporaneo adoperando una forma teatrale anch'essa appartenente a un'epoca passata potrebbe apparire una contraddizione in termini; in realtà, sebbene conclusa come fenomeno storico-culturale, l'Improvvisa ha conosciuto fino ad oggi una continuità pressoché ininterrotta nell'ambito della pratica e dello studio teatrale: la Commedia dell'Arte offre quindi la possibilità di rendere familiari per una moderna *audience* le lontane forme teatrali della *palliata*; sull'argomento accurate sono le riflessioni di BRUNETTI (2011-2012).

²⁷ L'utilizzo della maschera condiziona fortemente la recitazione, l'azione performativa: la mancanza di mimica facciale implica un maggior rilievo dato alla gestualità del corpo, che serve a trasmettere al pubblico tutti quei messaggi generalmente veicolati dal volto. Come insegna FO (1987, 36): «mentre parli i gesti che compii appaiono amplificati. È il valore del corpo che determina il peso della maschera. In poche parole, se io muovo qualche passo in avanti, la maschera prende un determinato valore. Se, di colpo, cambio posizione e cammino con un'altra cadenza, ecco che assume un altro valore. Sotto, la mia faccia rimane impassibile, senza espressione, perché tutta l'espressione alla maschera la dà il corpo». È

I due gemelli presentano infatti alcune difficoltà ad essere ‘catalogati’ e non solo nell’ambito del linguaggio teatrale dell’Improvvisa. In generale è sempre bene tenere presente che, all’interno del *corpus* delle commedie plautine, nessuna maschera appare appieno riconducibile all’altra, ma piuttosto viene condizionata di volta in volta dalla struttura drammaturgica. E così anche quella dei Menecmi, forse proprio perché doppia e in una commedia dell’equivoco, ha alcune sue apparenti ‘incoerenze’²⁹: i due protagonisti, pur essendo definiti dal testo come *adulescentes*³⁰, hanno caratteristiche che paiono non congrue a tale ruolo e alle funzioni che questo comporterebbe. Singolare è innanzitutto la sfasatura tra la classe di età cui dovrebbe appartenere il Menecmo di Epidamno e il suo comportamento scenico: il gemello è malmaritato con una bisbetica *uxor dotata* e frequenta le cortigiane, secondo peculiarità che sono tipiche della maschera del *senex* alla quale, considerata però la vicenda e l’antefatto della commedia, egli non può essere ricondotto³¹. Inoltre entrambi i gemelli non rientrano appieno del ruolo dei giovani anche perché, a differenza di molti altri *adulescentes* plautini, non

bene però ricordare che la maschera latina era presumibilmente intera, ossia copriva tutto il volto, e veniva indossata da tutti i personaggi, mentre quella da Commedia dell’Arte è una ‘mezza maschera’ (lascia quindi margine alle espressioni labiali) ed è portata solo da alcuni ruoli (in uno spettacolo interagiscono perciò attori con la maschera e attori senza).

²⁸ Sulle maschere della Commedia dell’Arte, cf. MOLINARI (1985, 13-23) e CONTIN (2000).

²⁹ Sul problema delle anomalie della maschera dei *Menaechmi*, cf. STÄRK (1989, 22).

³⁰ Il Menecmo di Epidamno è riconosciuto come tale dal parassita Penicolo (v. 100 *Ita est adulescens...*; v. 135 *Heus adulescens...*) e dallo schiavo Messenione (v. 1066 *Adulescens, queso hercle...*); il Menecmo di Siracusa è invece definito così dal fratello, sul finire della commedia (v. 1079). Di conseguenza ai Menecmi è attribuito il ruolo di *adulescentes* anche dai titoli di scena dei codici, che come noto non hanno nessun rapporto con l’autore e con la messa in scena, ma sono desunti dal testo; sulla questione dei *tituli* come elemento non tradito, ma di origine libraria, cf. QUESTA (1984, 184-87). Mi riferisco più precisamente ai mss. conosciuti negli apparati plautini come **B** (Città del Vaticano, Bibl. Apostolica, *Pal. lat. 1615*) e **D** (Città del Vaticano, Bibl. Apostolica, *Vat. lat. 3870*), in cui generalmente mai mancano i titoli di scena, che sono, quasi sempre, secondo il consueto tipo nome/ruolo, in inchiostro rosso e in scrittura capitale (tali rubriche passano poi, come noto, da **D** alla tradizione umanistica, che per la commedia in questione conta quarantotto manoscritti). Le rubriche sono invece danneggiate nell’Ambrosiano (Milano, Bibl. Ambrosiana, *G 82 super., nunc S.P. 9/13-20*), per le note vicende del codice: dalle porzioni di testo ancora conservate si evince che i titoli avevano generalmente una collocazione su due linee, con inchiostro nero riservato ai nomi e rosso ai ruoli, in un’opposizione cromatica funzionale, ma le parti in rosso sono state tutte disperse a causa del dilavaggio a cui è stato sottoposto il manoscritto. Sono invece per lo più assenti nel ms. **C** (Heidelberg, Univesitätsbibl., *Pal. lat. 1613*), per un mancato intervento del *rubricator*.

³¹ Tra gli elementi che portano ad escludere che il Menecmo di Epidamno sia un *senex*, si aggiunga che il personaggio non è destinato ad una comica sconfitta, sorte invece condivisa dai vecchi della commedia (cf. RYDER 1984, 181-89). Anche la *matrona* presenta del resto singolari sfasature tra il suo comportamento scenico e la classe di età cui dovrebbe appartenere: se Menecmo è un *adulescens*, coetanea dovrebbe essere la moglie; tuttavia nella *palliat*a una giovane donna o è una *meretrix* (lo sia già o corra il rischio di diventarla), oppure è una *ancilla*: sembrerebbe non esserci posto sulla scena per una *matrona* giovane. Inoltre, pur comportandosi come la solita bisbetica *uxor dotata*, che angaria il marito, a differenza di altre *matronae* della commedia plautina (Cleostrata nella *Casina*, Artemona nell’*Asinaria*, Dorippa nel *Mercator*), non pare avere alcun particolare controllo sull’uomo e a lei non è riservata alcuna vittoria finale, anzi viene ‘venduta’ all’asta con la previsione di un magro guadagno (vv. 1160s.), cf. CHIFICI (2002, 49-57).

sono 'innamorati'. Al Menecmo straniero certo capita di godere di Erozia, ma inaspettatamente e all'inizio dell'azione comica, il Menecmo autoctono di donne invece ne ha ben due, *meretrix* e *uxor*, e fa di tutto per liberarsi di quest'ultima fin tanto che nel finale ci riesce: in definitiva siamo in una commedia che non porta ad un matrimonio, ma ad un divorzio. Ma bando ad addentrarci troppo in queste riflessioni razionali e analitiche: le caratteristiche, in parte eccezionali di tali personaggi hanno sicuramente più profonde motivazioni drammaturgiche. In definitiva i Menecmi sono tali in funzione del *plot* della commedia, in cui il motore dell'azione non è il desiderio amoroso contrastato per una ragazza, ma semplicemente la presenza dei due *simillimi* sulla scena. Detto ciò, rimane però il problema di quale maschera da Commedia dell'Arte sia possibile affidare ai due, dovendo escludere in conclusione sia quella del giovane innamorato (che tra l'altro, come noto, non indossa la maschera!) che quella del Pantalone.

In questo caso è stato lo studio del linguaggio dei due 'presunti' giovani il punto di partenza per alcune riflessioni su come il personaggio Menecmo possa sviluppare la sua comicità in una scena contemporanea. Si è infatti notato come all'interno di questa *pièce* Plauto si serve abbondantemente della metafora militare per creare situazioni sceniche divertenti e per caratterizzare, come credo, in particolare molte espressioni dei due protagonisti. Che la terminologia bellica offra in generale al commediografo un ricco repertorio a cui attingere è cosa nota e Fraenkel ha ben evidenziato come tali stilemi appartengano soprattutto al linguaggio degli schiavi, che se ne servono per descrivere, in modo figurato, i loro intrighi³². Nei *Menaechmi* si contano soltanto due metafore militari pronunciate dal parassita (vv. 136 e 183) e una sola attribuita ad un servo (v. 989). Il vasto e variegato immaginario della guerra è invece impiegato per rappresentare le singolari imprese eroiche, anzi paraeroiche, dei due gemelli: Menecmo di Epidamno ai vv. 127-36 magnifica, compiaciuto, con i toni del generale vittorioso, la sottrazione della *palla* ai danni della moglie, come fosse un bottino (*praeda*) strappato ai nemici; ai vv. 184-88 assimila il convito al *proelium* e ai vv. 191 e 196 associa il mantello alle *exuivae*. Ai vv. 435 e 441 sarà invece il fratello di Siracusa a compiacersi dell'impresa compiuta, ovvero del furto del mantello – chiamato ancora *praeda* – questa volta ai danni della *meretrix*, e al v. 551 ringrazierà gli dei con parole che sembrano anch'esse quelle di un generale trionfante³³. Se è poi vero che il nome è spesso un programma narrativo, o meglio un 'copione', condensato, quasi anch'esso una 'maschera' che parla un suo metalinguaggio e che segue una logica scenicamente funzionale, nel caso di *Menaechmus* si potrebbe allora notare una coerenza tra le

³² FRAENKEL (1960, 223-41).

³³ Per una trattazione dell'utilizzo del linguaggio militare in relazione alla maschera dell'*adulescens* cf. ROMANO (1999, 29-47), che tuttavia assimila, in modo non del tutto pertinente, come credo, i Menecmi agli altri *adulescentes* innamorati delle commedie plautine.

metafore belliche che caratterizzeranno il linguaggio del personaggio, o meglio dei due personaggi, e l'etimologia del nome, che evoca il campo semantico militare, la cui origine si potrebbe infatti collegare all'aggettivo *μεναιχμης* "dalla lancia salda, valoroso"³⁴. Tale scelta potrebbe quindi essere funzionale a creare uno scarto comico fra la situazione banale e ridicola in cui i fratelli agiscono, e che paragonano ad un'impresa bellica, e il nome stesso dalle connotazioni, come detto, eroiche. Il gergo militare, situato 'fuori contesto', pare inoltre volto ad evidenziare la 'sconfitta', la 'beffa' a cui l'uno e l'altro fratello sono destinati, vittime inevitabilmente, durante il corso della 'folle giornata', di loro stessi, vale a dire dell'essere *simillimi* in una commedia di *simillimi*³⁵.

Queste considerazioni hanno portato nello spettacolo della *RdP* ad assegnare ai due protagonisti la maschera da Commedia dell'Arte del Capitano, caratterizzata da vistosi baffoni e naso lungo (che ruota tutt'intorno alla ricerca di ammiratori e ammiratrici). Ma una maschera è soprattutto un insieme di gesti e di linguaggi. Il Capitano è anzitutto un personaggio verboso e magniloquente, impegnato a raccontare le proprie imprese, ad intessere le proprie lodi nel tentativo di incutere timore ed ammirazione. Ha postura dritta, busto allungato, petto in fuori, spalle molto alte, gesticolazione nervosa e contorta (le braccia si spostano con movimenti densi e le mani disegnano nell'aria le immagini delle grandi avventure), piedi a squadra e camminata da 'parata' di tipo marziale³⁶. In realtà il Capitano è un grande vigliacco e nelle situazioni di pericolo manifesta tale codardia modificando la sua gestualità: il corpo si rattrappisce, le gambe tremano, le ginocchia si rivolgono verso l'interno e sbattono, le braccia cadono penzolanti e il collo si incassa nel timore di una disgrazia che possa

³⁴ Molto è stato scritto sulla funzione dei nomi in Plauto (e nel teatro comico antico): vd. LÓPEZ LÓPEZ (1991), FRAENKEL (1960, 26-35) e PETRONE (2009, 13-41). Si segnala la diversa ipotesi di GRATWICK (1993, 138) che *Menaechmus* sia stato dato da Plauto in memoria del matematico Menecmo di Siracusa (c. 350 a.C.), famoso per la risoluzione del problema della duplicazione del cubo (difficile indagare circa la perspicuità di questa allusione quanto meno per il pubblico romano). È bene comunque ricordare che *Menaechmus* è nome di origine greca di uso comune, come si evince dalla documentazione letteraria ed epigrafica: il nome proprio *Μέναιχμος* è attestato a Creta e a Taso (cf. *LGPN* I 304), ad Atene (cf. *LGPN* II 303), nel Peloponneso (cf. *LGPN* III. A 294), nel Bosforo (cf. *LGPN* IV 228), nella Locride e nella Focide (cf. *LGPN* III. B 276), ma non in Sicilia o sulla costa dell'Asia Minore.

³⁵ L'uso della metafora bellica assegnata ai Menecmi potrebbe anche essere una marca stilistica funzionale alla drammaturgia della commedia: gli *adulescentes*, come si è detto, non sono giovani innamorati, ma, alla pari dei servi, ordiscono trame e compiono 'truffe', che proprio come i servi equiparano a grandi imprese militari (queste ultime, secondo una struttura efficacemente bipartita, sono: la beffa del Menecmo di Epidamno nei confronti della moglie e quella del fratello di Siracusa contro la *meretrix*). Tali trame, tuttavia, non funzionano e non possono funzionare: siamo infatti nel teatro del Sarsinate e il *servus callidus* è l'unico personaggio che può riuscire nelle imprese da lui ideate. L'inganno dello schiavo furbo è un meccanismo molto diffuso nella commedia plautina, tratto strutturante di intrecci come quello di *Pseudolus*, *Asinaria*, *Miles gloriosus*, *Mostellaria*, *Persa*, *Curculio*.

³⁶ Cf. MOLINARI (1985, 22s.) e CONTIN (2000, 115-32). La gestualità teatrale è un aspetto che si può immaginare essere stato particolarmente enfatizzato nel teatro plautino e nella Commedia dell'Arte proprio per quegli attori che indossano la maschera, vd. *supra* n. 26.

cadere dal cielo. La grande forza della comicità del Capitano è dovuta proprio a questa contraddizione, la stessa già individuata nel testo latino.

Ecco che i due Menecmi, con identici abiti, identici gesti e identica maschera (una maschera che però è ‘doppia’³⁷) diventano visivamente *simillimi*.

Per quanto concerne invece il problema della traduzione del nome dei protagonisti si è ritenuto di non poter sfuggire al calco: ‘Menecmo’, che si è imposto per il legame con il titolo della commedia e con la tradizione letteraria che ha contribuito a creare³⁸.

Il punto di vista degli spettatori

Risolto il problema di come rendere identici i protagonisti, la presenza di *simillimi* sulla scena crea tuttavia un altro problema: comunicativo. Se infatti in una medesima funzione attanziale entrano ‘due’ personaggi uguali il meccanismo si inceppa, dal momento che il principio di ogni comunicazione, e quindi anche della comunicazione teatrale, è che vi siano delle differenze, delle opposizioni. È necessario, come affermano i logici, che l’elemento A sia uguale solo a se stesso e che sia diverso dall’elemento B, ma se A e B sono uguali sorge il problema.

Plauto con quali espedienti risolveva tale *impasse*, quali altre soluzioni sceniche adottava non per rendere identici i gemelli, bensì per renderli diversi e quindi distinguibili agli occhi degli spettatori? È necessario che per lo spettatore tutto sia chiaro e immediatamente fruibile. In un’altra celebre commedia plautina incentrata sul ‘doppio’³⁹ Mercurio nel prologo avverte gli spettatori su come fare a riconoscere le due coppie di ‘sosia’ (vv. 142-47)⁴⁰:

*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*

³⁷ «È questo l’aspetto interessante del Capitano: è una delle pochissime maschere ‘doppie’ della Commedia dell’Arte» CONTIN (2000, 120).

³⁸ Si vedano a riguardo le considerazioni di PASETTI (2010, 91). Un interessante sforzo di attualizzazione traspare dal titolo scelto da WATLING (1965) *The Brothers Menaechmus*, in cui il nome dei gemelli è dato al singolare, come un cognome contemporaneo.

³⁹ I contributi più recenti della critica ci hanno abituati a tenere ben distinto il tema del doppio presente nelle due commedie. Da una parte, nel caso dei *Menaechmi* si sviluppa secondo la tipologia dell’equivoco creato casualmente dall’esistenza di una coppia di *simillimi*, della cui contemporanea presenza in uno stesso luogo nessuno è consapevole fino all’incontro finale, non creando quindi alcun turbamento. Dall’altra parte, nel caso dell’*Amphitruo*, siamo di fronte ad un vero e proprio furto di identità, frutto di un inganno intenzionale; cf. FUSILLO (2012, 31s.).

⁴⁰ Le citazioni testuali fanno tutte riferimento al testo stabilito da LINDSAY (1910).

*Videre poterit: uerum uos uidebitis*⁴¹.

Ma nei *Menaechmi* il pubblico come poteva distinguere i *simillimi*? Il *Prologus* in questo caso non offre alcuna istruzione ‘per l’uso’ e non ci si può del resto servire dell’espedito ‘magico’, ‘divino’ per cui quello che è visibile agli spettatori non lo è ai personaggi. È quindi necessario chiedersi in che cosa i gemelli fossero diversi, e diversi, attenzione, solo per gli spettatori, ma non ovviamente per i personaggi della commedia stessa, che devono necessariamente cadere nell’equivoco.

Lo studio del testo può in tal senso offrire una qualche risposta: Plauto sembra infatti salvaguardare la decifrabilità dei ‘fatti’ scenici grazie ad un attento sistema di opposizioni. Significativi sono i primi 272 versi, che costituiscono il momento in cui sono delineati i personaggi e poste le basi per lo sviluppo successivo dell’azione: fin da subito i due gemelli sono infatti presentati con caratteri differenziati, se non addirittura contrastanti.

Menecmo di Epidamno è introdotto al pubblico da Penicolo, il parassita, che, presentandosi con le parole consuete alla sua maschera, ossia una golosità insaziata e insaziabile, accenna anche ai *mores* dell’*adulescens* (vv. 96-105). Il Sarsinate, con questo bell’esempio di presentazione di un personaggio ‘tramite terzi’, offre l’immagine di un giovane ricco, che ama la buona tavola, un *bon vivant*⁴². A questo punto entra in scena proprio Menecmo, che, ‘cantando’, esce da casa propria per ‘scappare’ dalla vigilanza della moglie (vv. 110-34). Il ragazzo sta nascondendo una *palla*, un elegante mantello da signora che vuole regalare alla *meretrix* Erozia (v. 130) e, incontrato sul palco Penicolo, si dirige con lui dalla cortigiana (v. 173). Menecmo ordina alla *meretrix* di preparare il pranzo e la invita a far acquistare dal cuoco una precisa lista di succulente vivande, un ricco *menu* di piatti prelibati a base di carne e dai nomi creativi (vv. 208-12)⁴³. Il giovane conferma così direttamente, dichiarando i propri gusti alimentari, la

⁴¹ «Ora, perché voi ci possiate riconoscere facilmente, / io avrò sempre nel pètaso queste alette, mentre mio padre, / sotto il pètaso, avrà una trecciolina d’oro: / questo segno di riconoscimento non l’avrà Anfitrione. / Questi contrassegni non saranno visti da nessuno di quelli di casa, / solamente voi potrete vederli».

⁴² Altra è l’interpretazione di GRATWICK (1993, 146) che, ritenendo che non si possa attribuire alla maschera di Menecmo la caratteristica del ‘mangione’, propone per il v. 100 l’interpunzione *ita est adulescens ipsus; escae maxumae*, che ne cambia il senso.

⁴³ Si segnala che la distribuzione delle battute di tale passo non è univoca. I codici **B** e **S** (El Escorial, Real Bibl. del Monasterio, T. II. 8) assegnano a Menecmo i vv. 208-12 e la gran parte degli editori segue la tradizione manoscritta: RITSCHL (1850-1852), SCHOELL (1889), LEO (1895-1896), LINDSAY (1910), ERNOUT (1932), DE MELO (2011). Tuttavia a qualche studioso non pare sicura tale scelta. BOTHE (1809-1810) pensa che il compito di elencare il *menu* debba essere attribuito a Penicolo, in quanto la menzione delle pietanze pare più adatta alla maschera di un parassita. A tale considerazione si potrebbe tuttavia obiettare che anche in *Curc.* 323 un’altra lista di cibi, con riscontri lessicali precisi con il passo analizzato, si trova in bocca a un giovane: *pernam, abdomen, sumen suis, glandium*. E in *Pseud.* 166 è il lenone Ballione a ordinare nel dettaglio, proprio come fa qui Menecmo, cosa desideri per cena: *pernam, callum, glandium, sumen facito in aqua iaceant*. Parimenti in *Cas.* 490-501 il vecchio ordina al cuoco di andare al mercato a fare una spesa con i fiocchi, questa volta a base di pesce: *emito sepiolas, lopadas, lolligunculas*,

descrizione che ci aveva fornito il parassita, quella di un ragazzo spudoratamente dedito ai piaceri della vita. E ancora, quando esce di scena, in direzione del foro, Menecmo rassicura Erozia che lui e il suo parassita torneranno subito, ma che nel frattempo, mentre il cuoco prepara il banchetto, andranno a bere (v. 214 *dum coquetur, interim potabimus*), presumibilmente in qualche taverna della città: del resto siamo ad Epidamno, città eccezionale per le bevute, stando alla descrizione che ne fornirà Messenione, il servo dell'altro gemello⁴⁴. Si potrebbe scherzosamente dire che Menecmo, avendo ricevuto dal padre adottivo la 'cittadinanza' ad Epidamno, pare aver ottenuto anche i pieni 'diritti drammaturgici' di gaudente. Dopo un brevissimo dialogo fra il cuoco e la sua datrice di lavoro (vv. 219-25), il palco viene lasciato libero per l'ingresso dell'altra coppia scenica: Menecmo di Siracusa e Messenione. Il giovane entra dalla via del porto (v. 226), mentre tenacemente cerca il fratello perduto e intraprende un dialogo con lo schiavo onesto e buono che lo accompagna (*alter ego* di Penicolo). Il tono del brano, a prima vista, non pare essere comico, ma epico-tragico: nobili sono le parole di Menecmo e sulla stessa linea stilistica le prime battute dello schiavo.

Ecco definirsi le prime caratteristiche oppostive. Il Menecmo di Epidamno è dipinto come un personaggio assolutamente comico, incline alle gioie della vita, al cibo e al sesso; non a caso, entra in scena mentre scappa dalla moglie per dirigersi dalla *meretrix*: l'urgenza che muove l'azione di Menecmo pare essere il divertimento. L'altro fratello è invece contraddistinto da un tono serio, che si concretizza nello sforzo nobile ed eroico di ricerca del fratello. Certo il Menecmo di Siracusa adatterà progressivamente il suo modo di comportarsi alle strane circostanze che si verificano nella città, ma sempre a lui, e non a caso a lui, sarà assegnata una 'comiccissima' (tra virgolette) scena di pazzia, parodia di famose 'pazzie' tragiche (vv. 835-71): quando la moglie e il suocero lo crederanno matto, Menecmo di Siracusa riterrà utile fingersi tale (stratagemma unico nella commedia romana)⁴⁵.

hordeias... E, ancora, in *Aul.* 373-75 è il vecchio Euclione a lamentarsi di come al mercato sia tutto caro: *agninam caram, caram bubulam, uitulinam, cetum, porcinam, cara omnia*. Mentre in *Stich.* 690s. tocca al servo Sangarino il compito di elencare le vivande di un banchetto, ma in questo caso da schiavi: *...nucibus, fabulis, ficulis, / oleae † intripillo †, lupillo, comminuto crustulo*. Gli esempi analizzati mostrano come la semantica culinaria non sia correlata esclusivamente alla maschera del parassita e, anche, come l'ordine di far preparare una cena 'speciale' sia un meccanismo comico molto diffuso. Un argomento più convincente a favore dell'assegnazione della battuta a Penicolo, indicato da RIBBECK (1882, 535), è la struttura del dialogo, in cui il parassita funge da catalizzatore di battute: se l'elenco toccasse a Menecmo, la parte del parassita perderebbe incisività. Sempre RIBBECK (1882) attribuisce a Penicolo anche il v. 209 in cui *obsonarier* sembra il segnale di avvio della 'svolta comica'; e tale ipotesi viene accolta a testo da GRATWICK (1993). Una descrizione del giovane come *bon vivant* sembra però funzionale, dal punto di vista drammaturgico, a caratterizzare, almeno nella fase della presentazione dei personaggi, Menecmo in opposizione al suo più serio fratello gemello.

⁴⁴ *Nam ita est haec hominum natio: in Epidamnieis / uoluptarii atque potatores maxumei* (vv. 258s.). «Infatti la gente qui ad Epidamno è fatta così: / gaudenti e formidabili bevitori».

⁴⁵ Cf. FANTHAM (2007, 23-39).

Se si osserva la presentazione anche dal punto di vista metrico ci si rende conto che il gemello di Epidamno entra in scena con un *canticum*, Menecmo di Siracusa, invece, mentre intrattiene un dialogo con Messenione in senari giambici, il metro del parlato. Durante tutta la commedia, cantato e recitato continueranno ad assolvere l'importante funzione drammaturgica di distinguere i *simillimi*: sempre e solo a Menecmo di Epidamno sarà affidato infatti un altro *canticum* (vv. 571-603), cosicché anche dal tipo di recitazione il pubblico può intendere immediatamente di quale dei due gemelli si tratti⁴⁶: il cantato sembra configurarsi tanto come un elemento esornativo e drammaturgicamente efficace, quanto come vero e proprio elemento semantico⁴⁷.

Anche i movimenti scenici paiono funzionali a rendere ben riconoscibili i due gemelli agli occhi degli spettatori. Come noto lo spazio teatrale della commedia antica doveva essere piuttosto semplice e lo si può immaginare così organizzato: una strada, a destra degli spettatori, che idealmente conduce al foro; a sinistra ancora degli spettatori, la via che porta fuori città, *peregre* o, così come anche nei *Menaechmi*, *ad portum*⁴⁸. Su questa strada sorgono due case: a destra degli spettatori la casa del Menecmo di Epidamno (e di sua moglie), a sinistra quella della *meretrix* Erozia⁴⁹. Dal punto di vista registico è opportuno osservare come il gemello di Siracusa, lo straniero, si serva della via del porto, alla sinistra degli spettatori, mentre l'altro, l'autoctono entra sul palco dalla casa della moglie (v. 127 *ab ianua*) e ne esce per quella *ad forum* (v. 213). Se nelle prime due scene questi movimenti potrebbero sembrare scontati, degno di attenzione è il fatto che l'uscita *ad portum*, e in alternativa quella dalla casa di Erozia, quindi alla sinistra degli spettatori, vengano sempre usate durante tutta la commedia esclusivamente dal Menecmo di Siracusa. Allo stesso modo la casa della moglie e l'uscita *ad forum*, quindi alla destra del pubblico, saranno gli unici accessi per il Menecmo di Epidamno. È possibile pensare che anche tali azioni non siano casuali, ma si definiscano come una ulteriore caratteristica oppositiva, funzionale per orientare lo spettatore su quale dei due gemelli abbia davanti.

Anche la *palla* è un oggetto di scena che viene sfruttato dal commediografo latino non solo come strumento privilegiato della costruzione dell'intreccio, ma come importante espediente comunicativo. Se per i personaggi il mantello non svolge la classica funzione agnitiva, che generalmente hanno gli oggetti nelle commedie, ma anzi aggrava la situazione e rafforza equivoci e confusione, recupera una funzione chiarificatrice o ordinatrice a livello di rapporto con il pubblico; presenza ed assenza

⁴⁶ Cf. BOLDRINI (1992, 91).

⁴⁷ Un significato analogo parrebbe potersi estendere anche alle altre coppie in scena: canta Messenione (vv. 966-84 e 1003-1006), ma non il suo *alter ego*, Penicolo; canta la *meretrix* (vv. 351-68), ma non la sua *alter ego*, la moglie.

⁴⁸ Si vedano a proposito, per esempio, le considerazioni di BEARE (1986, 204-12) e MARSHALL (2007, 49-56). Come noto, una deroga all'ambientazione cittadina avviene nella *Rudens*, cf. CALABRETTA (2014).

⁴⁹ Così descrive l'allestimento scenico QUESTA (2004, 60).

della *palla* sono un ulteriore modo per orientare lo spettatore su quale dei due gemelli abbia davanti: nella prima parte della commedia il mantello è sempre nelle mani del Menecmo di Epidamno e nella seconda sempre del Menecmo di Siracusa⁵⁰.

Queste in definitiva le tecniche usate da Plauto che si possono ricavare dallo studio del testo, accorgimenti con cui l'antico uomo di teatro sembra, secondo la suddetta ricostruzione, risolvere dal punto di vista registico la difficoltà della rappresentazione dei *simillimi*: un sistema oppositivo efficace per rendere i due gemelli, gemelli 'diversi'. Si è scelto quindi di riprodurre nello spettacolo contemporaneo sia i movimenti di scena sia le opposizioni di carattere sopra descritte (attribuendo allo straniero un linguaggio serio e non facendolo mai cantare, assegnando invece all'autoctono battute più basse, nonché le parti cantate). Anche per la messa in scena di queste differenze la maschera del Capitano sembra particolarmente adatta in ragione del suo aspetto incerto e quindi versatile. Il Capitano nell'Improvvisa non è infatti soltanto una maschera 'doppia'⁵¹, ma piuttosto, si potrebbe dire, una classe di maschere accomunate da un risvolto caratteriale, il vanto, che si realizza in linguaggi, stili letterari fra loro anche molto diversi, ma sempre ridondanti. In ragione di ciò i due Menecmi/capitani possono allora diventare due nuovi personaggi sì speculari, ma anche diversi: l'uno ispirato a Capitan Matamoros, borioso, spaccone e sostanzialmente ridicolo (il Menecmo autoctono) e l'altro a Capitan Spaventa, la controparte seria e sognatrice di nobile animo e alti sentimenti (il Menecmo straniero). Tuttavia questo è vero solo all'inizio della commedia: infatti durante la 'folle giornata' gli eventi metteranno in crisi proprio la serietà del Menecmo straniero. Questo fatto viene ben evidenziato nella scena moderna dalla scelta di far ripetere a Menecmo la battuta, creata *ex novo*, «sono integerrimo io, tutto casa e tempio»⁵², buon esempio di quelle originali aggiunte apportate durante il processo traduttivo/creativo al testo latino: si tratta di una battuta che all'inizio, finché il gemello siracusano si attiene a saldi principi morali, denota il carattere positivo e coerente del personaggio, ma poi, quando il giovane scivolerà gradatamente verso la *débauche* (in definitiva i due gemelli si incontreranno non solo fisicamente, ma anche caratterialmente), assumerà un tono ironico e grottesco, sottolineato dai versi canzonatori e sarcastici con cui gli attori, fuori scena, ad un certo punto cominciano ad accompagnare queste parole⁵³. Nel copione della *RdP* la frase in questione viene ripetuta ostinatamente dal Menecmo straniero in tre scene: il pubblico

⁵⁰ Cf. QUESTA (2004, 71).

⁵¹ Vd. *supra* n. 37.

⁵² Si tratta ovviamente di una parodistica variante dell'espressione idiomatica e allitterante «tutto casa e chiesa» (divenuta per altro il titolo di una 'celebre' canzone dell'orchestra di Mario Riccardi) adattata scherzosamente alla cultura romana.

⁵³ La rettitudine, anche un po' ottusa, del gemello siracusano sarà a poco a poco rimpiazzata da un sordido opportunismo, per cui la battuta con cui egli ribadisce ostinatamente la propria moralità suona sempre più fuori luogo e serve molto bene alla funzione di sottolineare il cambiamento di carattere del personaggio (o, se vogliamo, lo svelamento del suo vero carattere), dato drammaturgicamente importante.

ride sì del contrasto che si percepisce tra le parole e la 'realtà', ma soprattutto del meccanismo della ripetizione, dell'automatismo e della 'distrazione' del personaggio⁵⁴. Si vedano queste tre occorrenze⁵⁵.

a) L'incontro con il cuoco, trasformato qui nella cuoca di stampo romanesco Bombetta⁵⁶ (**video 1**).

<CY>. *non scis quis ego sim, qui tibi*

saepissime

cyathisso apud nos, quando potas? MES. ei

mihi,

quom nihil est qui illic homini diminuiam

caput!

MEN. *Tun cyathissare mihi soles, qui ante*

hunc diem

Epidamnum numquam uidi neque ueni? CY.

*negas?*⁵⁷

BOM. Che nun te le ricordi le sbornie a casa nostra?

MEN. Sbornie a casa tua? Perdindirindina! **Ma se sono un uomo onesto, astemio, integerrimo, tutto casa e tempio.**

MES. E poi lui qui a Urbino⁵⁸ non c'è mai venuto!

BOM. Oh! Che 'n faccia c'ho scritto Jo condor?⁵⁹ (*A Menecmo*) Ah, quindi nun ce si mai venuto ad Urbino?

⁵⁴ La ripetizione periodica di una frase e di una scena (in particolare nel numero tre) è un noto artificio comico, cf. BERGSON (1922, 47).

⁵⁵ Esemplichiamo queste scelte 'traduttive' con spezzoni filmati tratti da una registrazione di servizio effettuata in occasione dello spettacolo tenutosi ad Urbino nella sala del Maniscalco il 29 aprile 2014.

⁵⁶ Il nome Bombetta, sul quale poi saranno costruite alcune battute, non è scelto casualmente, ma è 'dedotto' dal nome del cuoco plautino, *Cylindrus*. Per uno spettatore romano l'uso come nome proprio del nome comune κύλινδρος potrebbe essere un riferimento all'aspetto 'rotondo' del cuoco, cf. LÓPEZ LÓPEZ (1991, 77), ma potrebbe forse comportare anche un richiamo sonoro alla *culina*, ossia al luogo di lavoro del cuoco, così SCHMIDT (1902, 365) o a *culus*, ulteriore allusione all'aspetto fisico del personaggio: il culone (ancora LÓPEZ LÓPEZ 1991, 77). Ad un pubblico italiano, invece, la fedele traduzione *Cilindro* oltre alla figura geometrica, può ricordare un famoso tipo di copricapo d'epoca. Siccome il personaggio del cuoco è diventato quello di una cuoca per esigenze di *cast*, i coregisti della *RdP* hanno optato per il mantenimento del nome/cappello, trasformandolo nell'elegante e britannica bombetta, meglio declinabile al femminile, ma che ovviamente perde parte delle allusioni presupposte dal termine latino.

⁵⁷ Nel copione della *RdP* la battuta di Messenione viene spostata e completamente cambiata; è inoltre tagliata la battuta di Menecmo e ampliata quella della cuoca. Le ragioni risiedono principalmente nel ritmo che la scena richiede: alla prima domanda del cuoco si sente la necessità di una pronta risposta senza alcuna interruzione, l'intervento dello schiavo «e poi a Urbino lui non c'è mai venuto!» consente inoltre di meglio introdurre la battuta della cuoca «ah, quindi nun ce si mai venuto ad Urbino».

⁵⁸ Una tecnica teatrale usata dalla *RdP*, per far sentire più vicina la commedia allo spettatore, è quella di sovrapporre di volta in volta il *set* immaginario a quello reale: la commedia rappresentata a Urbino si svolgerà anche nella finzione narrativa a Urbino, creando così un'immediata *sympatheia* tra personaggi e spettatori (quando la commedia è stata rappresentata a Milano, ad esempio, l'Epidamno plautino è stata 'tradotta' nel capoluogo lombardo). Il pubblico sentendosi rappresentato, coinvolto e chiamato in causa viene infatti più facilmente posto nella condizione di poter ridere. Questa circostanza, se vogliamo, 'pratica' e 'empirica', è ben espressa da BERGSON (1922, 4): «il nostro riso è sempre quello di un gruppo di persone [...]. Il riso per quanto schietto lo si creda, cela sempre un pensiero nascosto d'intesa, direi quasi di complicità, con altre persone che ridono, reali o immaginarie». L'espedito presuppone, man mano che la tournée porta la commedia in diverse città, anche il continuo tentativo di rivisitare il testo con battute e riferimenti alla realtà cittadina.

MEN. *Nego hercle uero. CY. non tu in illisce
aedibus
habitas?* MEN. *di illos homines qui illi[c]
habitant perduint!*
(vv. 302-308)

MES. No. Lo giuro su Giove. (*Si bacia le dita,
Messenione lo imita*).

BOM. Dunque, non abiti in quella casa?

MEN. Ma che Marte li mandi a morte⁶⁰, quelli
che abitano là dentro!



Menecmo di Siracusa e la cuoca Bombetta

b) L'incontro tra Menecmo e il parassita⁶¹: questi sottopone il giovane ad un serrato interrogatorio con lo scopo di rendersi riconoscibile e, all'apice dell'incredulità

⁵⁹ Il latino *negas* è enfatizzato dall'uso del detto popolare dell'aver scritto in fronte 'giocondo', che sottintende il non essere sciocco; il termine in italiano è infatti equivalente a «sciocco, credulone, balordo, cretino». Il detto è anche noto nelle versioni «che c'ho scritto Gioconda in fronte?», a seguito della contaminazione con il noto quadro, e «che c'ho scritto Jo Condor in fronte?», quest'ultima diffusa dal Carosello degli anni 1971-1977 (di promozione della Nutella da parte della Ferrero), riusata anche da Enrico Letta in una conferenza stampa del 2013 e quindi per alcuni mesi sentita di particolare attualità per lo spettatore. Le tre possibilità sono impiegate nell'uno e nell'altro spettacolo, secondo il momento, fornendo un buon esempio della fluidità di un testo teatrale.

⁶⁰ Uno dei tratti più evidenti del testo plautino è la tendenza omofonica del verso, pare quindi molto efficace il tentativo di riprodurre nel copione italiano, laddove sia possibile, giochi allitteranti ed effetti sonori.

⁶¹ Per mantenere il nome parlante del personaggio, il gioco plautino 'metonimico' (il parassita è denominato dall'arnese a cui è assimilato) presuppone dai vv. 77s. *Iuventus nomen fecit Peniculo mihi, I*

di fronte alle inaspettate risposte, gli chiede se neghi non solo di conoscerlo, ma anche di aver compiuto un furto ai danni della moglie:

PE. *responde, surrupuistin uxori tuae
pallam istanc hodie ac dedisti Erotio?*
MEN. *neque hercle ego uxorem habeo neque
ego Erotio
dedi nec pallam surrupui.*

SCA. Uè, Rispondi Menecmo: non hai forse rubato questa *coulotte*⁶² a tua moglie per darla a Erozione coscia longa?⁶³

MEN. Ma che mogli, che *coulotte* e che Erozie-tutte-cosce... **Sono onesto io, integerrimo, tutto casa e tempio!**

(vv. 507-510)



Il parassita Scarpetta

ideo quia mensam, quando edo, detergeo, si è optato per il nome ‘Scarpetta’: perché quando mangia fa sempre la scarpetta.

⁶² La dignitosa *palla* – *status symbol* della matrona romana e vero motore dell’azione teatrale – è resa, contro ogni prudenza filologica, con imbarazzanti mutandoni femminili dai fiocchetti rosa. Nella prima parte della commedia, l’oggetto di scena sarà utile per generare efficaci *gags*, soprattutto durante la sua ‘presentazione’, quando si trova indosso a Menecmo di Epidamno (vv. 125-200): il giovane narra alla sua spalla, il parassita, del furto e, all’apice dell’esaltazione della propria impresa, con gesto perentorio apre il mantello e mostra trionfante... i mutandoni. Il contrasto, la sproporzione è tale che la risata è assicurata: tutta la vicenda risulta infatti giocata intorno ad un indumento (i cui cambiamenti di posizione portano a dei cambiamenti sempre più sensibili fra i personaggi), che viene considerato pregiato e di capitale importanza per i personaggi (tanto che bisogna ritrovarlo ad ogni costo), ma che è smaccatamente buffo e brutto per gli spettatori.

⁶³ Anche qui notiamo una traduzione, per così dire, interculturale. Per definire in modo comico la disinibita e avvenente cortigiana, si usa un riferimento diretto ad un celebre film italiano *softcore*, *Giovannona coscialunga disonorata con onore*, diretto da Sergio Martino (Italia 1973). Il titolo del film, che sfruttò la fama di Edvige Fenech come attrice rampante nella cosiddetta commedia sexy all’italiana, fa proprio riferimento al personaggio di un’esperta e bellissima prostituta, attorno al quale si dipana la trama (invero piuttosto esile).

c) L'incontro con l'ancella di Erozia (nella scena contemporanea viene trasformato in ulteriore dialogo con la meretrice, onde evitare di dover creare un nuovo personaggio) (**video 2**).

AN. *scin, quid hoc sit spinter?* MEN. *nescio,
nisi aureum.*
AN. *hoc est quod olim clanculum ex armario
te surrupuisse aiebas uxori tuae.*
MEN. *numquam hercle factum est. AN. non
meministi, opsecro?*
redde igitur spinter, si non meministi. MEN.
*immo equidem memini. nempe hoc est quod
illi dedei.*
istuc: ubi illae armillae sunt quas una dedei?
AN. *numquam dedisti.* MEN. *nam pol hoc unum
dedei.*

(vv. 530-37)

ER. Sai che bracciale è questo?
MEN. Non ne ho la più pallida idea: so solo che
è... d'oro! Ed è di Bulgaru!
ER. Vorrai dire Bulgarus!
MEN. No, è della quarta declinazione.
ER. È quello mi hai detto di aver rubato dal
cassetto di tua moglie!
MEN. **Rubato io? Ma se sono un uomo
onesto, integerrimo, tutto casa e tempio!**
ER. E allora ridammelo se non l'hai rubato!
MEN. Aspetta, ora ricordo: è di certo quello che
ti regalai!
ER. Esatto. Proprio quello.
MEN. E dove sono quegli altri?
ER. Quali?
MEN. Quelli che ti regalai insieme a questo.
Orsù, quelli di Armanies!
ER. Vorrai dire Armanis!
MEN. Ma va è della quinta declinazione.
ER. Ma non me ne hai mai regalati di
Armanies.
MEN. Giammai?
ER. Mai, mai.
MEN. Giammai?
ER. *Nullam voltam.*
MEN. & ER. Prima declinazione⁶⁴.

Mettere in scena il doppio: trasformare un problema registico in una scelta artistica

Orbene, per l'occhio creativo di una moderna compagnia di attori esperti di pratiche teatrali, la diversità dei due gemelli, riconosciuta e studiata dal filologo, può trasformarsi anche in un ulteriore e prolifico motivo comico. Dall'analisi approfondita sul testo, che ha portato a notare una serie di caratteristiche che distinguono l'uno dall'altro i due Menecmi, è nata l'idea di trasferire queste differenze non solo nel carattere dei due Capitani, ma anche in evidenti diseguaglianze fisiche. Un elemento,

⁶⁴ La *RdP* gioca qui anche con la lingua latina in cui la commedia dovrebbe essere recitata (questo presuppone ovviamente che il pubblico sappia che la commedia originale fosse in latino, nozione che comunque gli era stata fornita anche nel Prologo). Lo scherzo si basa sui ricordi scolastici condivisi da molti spettatori e, in particolare, sulla diffusa percezione della materia caratterizzata da noiose regole grammaticali costruendo un lazzo dalla struttura tripartita sulle cinque declinazioni.

già presente nel testo, viene quindi sviluppato fino a divenire una scelta ‘mostrativa’. La compagnia teatrale ha infatti deciso di mettere in scena due gemelli ‘identici’ nel vestiario, nella maschera e nella gestualità, ma con una caratteristica che li distingue immediatamente agli occhi del pubblico: la statura. Ecco che sulla scena moderna entrano un gemello molto alto, impersonato da Alberto Fraccacreta, e un gemello più basso, interpretato da Umberto Brunetti⁶⁵. Nonostante la palese differenza i due vengono sistematicamente confusi dagli altri personaggi e la discrepanza, che passa nella maggior parte dei casi comicamente inosservata, anche se riconosciuta, non è motivo di alcuna razionale deduzione. Così facendo la *RdP* riesce ad unire le cifre teatrali essenziali della commedia plautina: identità e differenza. I gemelli vengono sempre sentiti come perfettamente identici all’interno dello spettacolo, dal punto di vista dei personaggi, ma diventano ora inevitabilmente e scopertamente diversi per lo spettatore, che però accetta comunque di credere alla loro totale e paradossale indistinguibilità. A ben vedere, la scelta della compagnia di potenziare la sottile rete di opposizioni individuate dal filologo rende un gemello parodia dell’altro, ma ad essere parodiata è anche la commedia stessa, giocata certo sulla perfetta somiglianza dei due, ma soprattutto sulla gratuità dell’intrigo e la leggerezza del verosimile. Questa *palliata* si fonda infatti su un fatto teatrale, una convenzione ben precisa: né il Menecmo autoctono, il quale della sua famiglia d’origine serba memoria (vv. 1094ss., 1111ss.), né tanto meno il Menecmo straniero, il quale dichiara enfaticamente di essere alla ricerca del gemello perduto (vv. 71ss., 232ss.), hanno il minimo sospetto che la serie di equivoci di cui sono vittime dipenda, per l’appunto, dal fatto di trovarsi contemporaneamente nei medesimi luoghi. Anzi i due (ma non sono da meno gli altri personaggi) paiono ‘dimenticare’ costantemente quello che avviene, proprio perché un qualunque ‘ricordo’, una qualunque considerazione ‘razionale’ degli eventi porterebbe a presupporre la presenza in Epidamno del fratello creduto perso; persino alla conclusione della commedia lo schiavo Messenione ‘tira in lungo’ il riconoscimento quando ‘razionalmente’ basterebbe l’incontro fisico tra i due gemelli, già avvenuto, per risolvere ogni cosa in poche battute⁶⁶. Ecco che la *RdP*, risemantizzando lo spettacolo in funzione della cultura contemporanea e, in particolare, del suo modo di intendere il teatro, sceglie di enfatizzare la non verosimiglianza della *pièce*, sicché il comico deriva dal conflitto che si stabilisce tra l’oggettività della realtà visiva, per cui i gemelli sono

⁶⁵ La trovata divertente, perché basata non più sulla sorprendente somiglianza, ma sulla straordinaria differenza fisica dei due gemelli, deve non poco al noto film di Ivan Reitman *Twins* (USA 1988), con protagonisti Arnold Schwarzenegger e Danny De Vito, nella parte di due gemelli nati molto diversi: Julius, eccezionalmente sviluppato, e Vincent, piccolissimo; ‘ovviamente’ separati alla nascita e che crescono ignorando l’uno l’esistenza dell’altro.

⁶⁶ Si vedano a proposito le osservazioni di QUESTA (2004, 69) che avverte come giudicare i *Menaechmi* secondo i criteri di un teatro di gusto ‘romantico’ o naturalistico, e ritenere la commedia ‘psicologicamente inverosimile’, sia un grave errore di gusto.

differenti e facilmente riconoscibili, e l'ostinazione dei personaggi, che recitando la loro parte, li confondono inevitabilmente. L'oggetto del riso diviene quindi la convenzione teatrale, così palesata nel suo aspetto finzionale, e il copione moderno si arricchisce di una serie di battute e situazioni che ritornano tali e quali a più riprese e che giocano scopertamente, ma pur sempre in modo molto plautino, sull'esplicitazione dell'artificio drammaturgico della commedia. Se ne forniscono qui di seguito gli esempi.

a) Nella scena d'ingresso di Menecmo di Siracusa e del servo Messenione, padrone e schiavo, dialogando fra loro, informano gli spettatori dell'incessante vagabondare e delle ragioni che li hanno spinti di gente in gente: trovare il gemello disperso. Da un lato si ha Messenione, lo schiavo onesto ed interessato al bene del suo padrone, che tenta di far valere il punto di vista del buon senso e dall'altro il gemello superstite, che invece ascolta ostinatamente i suoi sentimenti. Se lo schiavo cerca infatti di convincere il giovane padrone a desistere da quella che gli appare una ricerca inutile e destinata all'insuccesso, Menecmo ribatte la necessità assoluta di continuare ad ogni costo, anche se dovesse diventare ricerca di un morto: solo lui sa quanto questo gli stia a cuore (v. 246). Ma ecco che la *RdP* appone una significativa aggiunta: Menecmo, dopo aver esposto la ragione del sentimento (come nell'originale latino), rassicura il servo anche sulla facilità del riconoscimento del fratello, identico nel viso, nel portamento e nella... altezza (**video n. 3**).

MES. ... *hominem inter uiuos quaeritamus*
mortuom;
nam inuenissemus iam diu, sei uiueret.
ME. *ergo istuc quaero certum qui faciat mihi,*
quei sese deicat scire eum esse emortuom:
operam praeterea numquam sumam quaerere.
uerum aliter uiuos numquam desistam
exsequi.
ego illum scio quam cordi sit carus meo.

(vv. 240-46)

MES. Stiamo cercando tra i vivi un morto, perché se fosse vivo ormai l'avremmo già trovato.

ME. E allora voglio trovare chi mi assicuri che sia morto: finché sarò vivo io non abbandonerò mai e poi mai la ricerca del mio unico gemello! Lo sai quanto mi sta a cuore... **e poi se è qui lo troveremo immantinate, perché egli è identico a me: stesso viso, stesso portamento... stessa altezza.**

b) Durante il primo equivoco, l'incontro tra il Menecmo straniero e la cuoca⁶⁷, quest'ultima, appena vede il giovane davanti alla porta di casa, esclama con stupore: «salve Menecmo! 'mmazza se si' alto!», ma poi l'azione procede senza che sia dato altro rilievo a questo 'particolare'. Il riso scaturisce dall'attesa dello spettatore che la cuoca tragga delle conclusioni logiche dall'aver individuato l'evidente differenza, che invece non ha alcun peso sulla valutazione dell'identità del personaggio: la donna nota sì una differenza fisica evidente, ma non se ne chiede il perché; poi, come anche nel testo

⁶⁷ Per la cuoca al posto del cuoco plautino vedi *supra*.

plautino, rileva uno strano comportamento da parte del giovane, che mostra di non conoscerla e di non conoscere Erozia, ma anche in questo caso continua a credere che si tratti del Menecmo che ha sempre conosciuto. La soluzione scenica adottata dalla *RdP* è molto efficace: crea un parallelismo fra due differenze dei gemelli, sottolineando al pubblico come le regole finzionali dello spettacolo impongano una ‘irrazionale’ sospensione dell’incredulità, che impone di considerare, contro ogni evidenza, i due gemelli assolutamente identici. Ridicoli sono dunque la ‘distrazione’, la ‘rigidità di meccanismo’, l’automatismo dei personaggi privi di qualunque agilità di pensiero⁶⁸: scoperto è il gioco che costringe il pubblico ad accettare l’inesorabile logica teatrale dell’assenza di logica.

c) Anche Erozia, nella scena seguente, si accorge della diversità di Menecmo. In questo caso la comicità risiede soprattutto nella gestualità e nel ritmo delle battute degli attori (il teatro del resto è soprattutto voce, gesto e ritmo). La meretrice si avvicina danzando e cantando (si tratta di un *canticum* anche nell’originale) a Menecmo di Siracusa, ma mantiene lo sguardo davanti a sé, a quella che dovrebbe essere l’altezza del Menecmo di Epidamno, più basso del fratello e a lei ben noto: la donna compie quindi un movimento quando le circostanze ne richiederebbero un altro e proprio in questa distrazione e ostinazione del corpo risiede la potenzialità comica della scena. Ecco che giunta però di fronte al giovane tutto ad un tratto alza la testa manifestando il suo stupore nella battuta «Menecmo ma come sei alto!» a cui segue una pausa. Questo momento di silenzio crea una particolare tensione tra personaggi e pubblico: la commedia, appena iniziata, potrebbe infatti finire ora, perché la donna, notando la differenza di statura, potrebbe essersi accorta di avere di fronte un altro Menecmo. La battuta di quest’ultimo, «sono sempre stato alto», non viene accolta come una buona giustificazione dalla meretrice che rilancia: «hai preso gli ormoni?» a cui segue la replica negativa di Menecmo. La sospensione comunicativa si scioglie in una risata ‘fisiologica’ del pubblico che risolve la crisi e riporta tutti, personaggi e spettatori, nel tranquillo svolgimento della *pièce*. La battuta oggetto di ilarità è ovviamente un’aggiunta all’originale latino, chiaro riferimento ad un uso proprio dell’attualità dello spettatore: è il riferimento ad un tempo altro, rispetto a quello in cui si immagina svolta la commedia, che rompe l’illusione scenica e crea un comico contrasto (**video 4**).

⁶⁸ Cf. BERGSON (1922, 7s.).



Erozia stupita per l'altezza di Menecmo di Siracusa

d) Situazione simile si ripete nel successivo incontro tra il Menecmo straniero e il parassita. Quest'ultimo, arrabbiato per essere stato escluso dal banchetto, si avvicina apostrofandolo malamente; e ad ogni passo pronuncia un insulto secondo un ritmo, uniformemente accelerato, con la evidente preoccupazione di ottenere un *crescendo*: «tu sei una cosa falsa, sei una cosa abietta, sei una cosa...». Ma, giunto finalmente al cospetto del giovane e rilevatane l'anomala altezza, il terzo elemento della *climax* non può essere che «tu sei una cosa alta!». L'effetto nei confronti del pubblico è esattamente quello delle scene precedentemente esaminate (**video 5**).

e) Quando è il Menecmo autoctono a tornare da Erozia, dopo che il furto è stato scoperto dalla moglie, questa volta per riavere indietro la *coulotte*, la situazione comica si capovolge. La donna ora si stupisce di quanto l'uomo sia basso e, ancora una volta, è una battuta che rompe l'illusione scenica a sciogliere in grasse risate la sospensione del verosimile. All'osservazione della meretrice il giovane infatti ribatte con un anacronistico «non sono basso: un metro e settanta è più che dignitoso per un antico romano» e il riso corregge la 'distrazione' dei personaggi (**video 6**).



Erozia e Menecmo di Epidamno



Menecmo di Epidamno

f) La trovata si sviluppa ulteriormente in un dialogo tra Menecmo siracusano e la *matrona*: prima la donna sceglie di usare una sedia su cui salire per poter stare comodamente *vis à vis* con il presunto marito⁶⁹; in un secondo momento il giovane

⁶⁹ In alcuni spettacoli si è optato per una sedia 'rubata' al pubblico: con efficace e 'plautina' rottura dell'illusione scenica la *matrona, uxor dotata* per sua natura autoritaria, si rivolge infatti ad uno spettatore e gli ordina perentoriamente di lasciargli la sua sedia. Nella scelta della vittima risiede inoltre una buona

viene costretto a sedersi sulla medesima sedia⁷⁰. Anche in questo caso l'atteggiamento della donna denota in modo evidente l'anomala altezza di Menecmo, ma nulla la induce a ritenere che quello non sia suo marito.



Menecmo di Sicracusa e la *matrona*

g) Nella scena finale il motivo della diversità è ulteriormente potenziato: questa volta è Messenione ad avere di fronte entrambi i Menecmi e a vedere i due gemelli, finalmente compresenti sul palco, assolutamente identici. Ma le parole del servo, conservate dalla *RdP* in fedele traduzione dei vv. 1088s. (*nam ego hominem hominis similiorem numquam uidi alterum / neque aqua aquae nec lacte est lactis, crede mi, usquam similius*), creano un inevitabile e comiccissimo contrasto con la realtà visiva. In pratica la scelta mostrativa della compagnia sfrutta e potenzia in senso comico elementi che già intrinseci al testo plautino. Ne segue un cauto procedere di domande da parte di Messenione onde svelare l'identità dei due personaggi. Il comico 'frenamento', che

dose di comicità; un esempio per tutti: nella replica messa in scena a Mondaino è stato il Prof. Renato Raffaelli ad essere 'detronizzato'; risibile è quindi l'inversione di potere tra attore e spettatore, ma anche tra studente e professore, altra dinamica teatrale 'plautina' dal chiaro effetto dirompente e perfettamente consona allo spirito 'carnevalesco' di bachtiniana memoria, ampiamente riconosciuto al teatro plautino (cf. BETTINI 1991, 79-96). L'aspetto più interessante di questo *escamotage* artistico è che trae origine da un fatto materiale: l'essersi dimenticati di portare la sedia in questione dietro le quinte.

⁷⁰ Sulle potenzialità comiche dell'atto del sedersi vd. BERGSON (1922, 33), che sottolinea finemente come il sedersi sia estremamente comico perché pone l'attenzione sul corpo. L'impiego dello sgabello, abbassando visivamente Menecmo, è utile anche ad enfatizzare la comica inversione di potere tra uomo e donna, la sottomissione del 'marito' (anche se presunto tale) nei confronti della moglie.

ritarda a bella posta la ovvia conclusione, viene trasformato nella parodia di una fantomatica trasmissione televisiva: il *Tale e quale show* con tanto di pulsanti per prenotare le risposte. In modo molto originale i due si descrivono come due fratelli pugliesi, con inserzioni dialettali e vari riferimenti culturali. Chiude il riconoscimento una canzone sul tema dei 'gemelli diversi', in cui tutti i personaggi rilevano quanto sia lampante l'indistinguibilità fra i due, ma finalmente notando che «c'è qualcosa che non va». A questo punto il pubblico si aspetta che finalmente tutti si accorgano che l'anomalia è nell'altezza, ma la surrealtà del gioco comico ideato dalla *RdP* continua e i due gemelli dicono «forse il naso?». La battuta è perfettamente coerente col gioco comico della palese differenza considerata assoluta uguaglianza e, in questo caso, viceversa: il lungo naso che accomuna i due è infatti uno degli elementi più simili e indistinguibili, perché appartiene alle maschere indossate dagli attori che, queste sì, in quanto canoniche e artificiali, sono assolutamente identiche (**video 7**).

Conclusioni

Molto altro ci sarebbe da dire, tante sono le scene interessanti e forse sarebbe utile un'analisi puntuale della resa traduttiva operata dalla *RdP*. Lo studio che abbiamo compiuto è tuttavia sufficiente per dimostrare quanto un'efficace traduzione scenica del testo di Plauto necessiti, oltre che del lavoro del filologo, anche di un dialogo inteso con i professionisti del teatro. Ovviamente quella ideata dalla compagnia non è l'unica soluzione possibile per un funzionale allestimento contemporaneo dei *Menaechmi*, né forse la migliore, ma sicuramente è un esempio di come si possa lavorare con serietà e rigore scientifico sui testi antichi senza perdere di vista l'aggancio con un codice culturale di arrivo, quello proprio del pubblico di oggi, non fatto necessariamente di specialisti di teatro antico, al quale bisogna avvicinare i classici con un saggio equilibrio fra il rispetto della loro storia e una 'riscrittura' che metta in gioco non solo le parole delle lingue moderne, ma tutti gli strumenti mostrativi che costituiscono il linguaggio e/o i linguaggi del contemporaneo. Certo è che i *Menecmi* allestiti dalla *RdP*, sulla scia della precedente *mise en scène* di *Casina*, hanno creato un particolare e originale stile interpretativo e traduttivo applicabile al teatro plautino, con caratteristiche peculiari e ben definite⁷¹. La collaborazione con il *Centro Internazionale di Studi Plautini (CISP)*

⁷¹ Forse vale la pena di riassumere, per linee generali, i tratti del linguaggio scenico elaborato dalla *RdP* per la resa di Plauto, anche per quanto riguarda elementi e scene che non abbiamo potuto esaminare in questo lavoro. In primo luogo si deve sottolineare l'essenzialità delle scenografie, spesso mutate dal palco mobile tipico della Commedia dell'arte e del teatro di strada: anche quando le repliche avvengono in teatri canonici, il fondale è sempre costituito da un sipario con due aperture che rappresentano le entrate delle case dei personaggi e tale da definire uno spazio retrostante ove gli attori si cambiano i costumi, ma intervengono anche nell'azione con rumori o voci fuori scena. Gli oggetti di scena sono molto essenziali, ridotti al minimo indispensabile, nonché talvolta assai stilizzati: ad esempio, la nave con cui Menecmo di Siracusa giunge ad Epidamno è, in pratica, una piccola tavola di legno sagomata come

ha reso questa esperienza un efficace e nuovo strumento di ricerca sul teatro del Sarsinate, che, a questo punto, sarebbe utile porre in confronto dialettico con altre soluzioni di resa scenica. Potrebbe essere così veramente proficuo consolidare questo tipo di interazione fra studi filologici e lavoro registico/attoriale, magari creando, come crediamo sia nei voti della *RdP*, un Teatro Stabile Plautino in collaborazione con l'Università di Urbino, ovvero un laboratorio permanente di messinscena delle *pièce* del commediografo di Sarsina che possa produrre nuovi allestimenti come anche ospitarne altri dall'Italia e dall'estero, per un confronto continuo che consenta di affinare la nostra conoscenza di un autore la cui importanza per la nostra cultura non è forse stata ancora adeguatamente riconosciuta.

una carena che viene trasportata a braccio da Messenione, fingendo il passaggio sulle onde; per il resto si tratta di pochi oggetti la cui 'consistenza scenica' è definita e consolidata dal modo in cui gli attori li integrano nelle dinamiche sceniche da loro ideate. I costumi sono un capitolo interessante, perché non possono che instaurare un rapporto significativo con le maschere (rammentiamo che non tutti i personaggi portano la maschera, come nella migliore tradizione della Commedia dell'Arte): si tratta di abiti che ricordano quelli dell'antica Roma, cioè peppli, toghe, tuniche, corazze di cuoio, ma i copricapi, le calotte, le bandane utilizzate dagli attori sono quelle delle maschere dell'Improvvisa; c'è quindi un'ibridazione che crea costumi originali, una sintesi fra i due teatri di maschere che la *RdP* riporta sulla scena. Delle maschere si è detto ampiamente; qui basti ricordare che i tipi della Commedia dell'arte (Capitano, Pantalone, Zanni, Pulcinella, Dottore) si identificano con quelli della *palliata* (*adulescens, senex, servus, parasitus, medicus*) risemantizzandosi e risemantizzandoli di volta in volta. I movimenti scenici, l'atteggiarsi del corpo sono invece quelli tipici dell'Improvvisa, sia per quanto riguarda l'identificazione dei personaggi (il vecchio/Pantalone si muove in modo affatto diverso rispetto allo schiavo/Zanni per esempio) sia per quanto riguarda gli spostamenti corali sulla scena, che hanno i ritmi, le figure e i tempi cadenzati dei lazzi e degli scenari dell'Improvvisa. La musica e il canto hanno infine un ruolo non secondario nel teatro della *RdP*. Alcuni attori suonano in scena e fuori scena vari strumenti e praticamente tutti cantano, dotando lo spettacolo di una 'colonna sonora' essenziale per più di un motivo: *in primis* perché le canzoni e gli intermezzi musicali accentuano lo straniamento dell'azione comica; in secondo luogo perché le musiche e le parti cantate sono anch'esse una traduzione moderna, condotta su binari stilistici completamente diversi, dei *cantica* che, in Plauto come in tutta la *palliata*, si alternavano con le parti recitate. Che musiche utilizza la *RdP*? Come per le battute, sviluppate su temi spesso anacronistici per il contesto narrativo ma culturalmente vicini al pubblico di oggi, esse sono forgiate sulla parodia di canzoni celebri degli ultimi decenni, i cui versi sono però riscritti e manipolati in funzione della situazione drammaturgica in cui sono stati inseriti. Si tratta della stessa tecnica che fu portata al successo dal Quartetto Cetra e che ebbe il suo apice nel 1964 con il celebre *spin off* televisivo *La Biblioteca di Studio Uno*, diretto da Antonello Falqui, una parodia musicale sceneggiata in chiave comica di celebri romanzi. Oltre a ciò in ogni allestimento è presente almeno un brano musicale originale scritto dagli attori: nei *Menecmi*, ad esempio, la canzone finale sui 'gemelli diversi'.



La matrona si lamenta del marito col vecchio padre



Menecmo di Epidamno e il dottore che gli diagnostica la follia

riferimenti bibliografici

ALONGE 1984

R. Alonge, *Dal testo alla scena: studi sullo spettacolo teatrale*, Torino.

BANDINI 2013

G. Bandini, *Edizione critica, traduzione e commento di Menaechmi 1-272*,
Dissertazione dottorale, Università di Urbino Carlo Bo.

BEARE 1986

W. Beare, *I Romani a teatro*, Roma-Bari (ed. or. *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London 1955).

BERGSON 1922

E. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Bari.

BERTINI 1997

F. Bertini, *Plauto e dintorni*, Roma.

BETTINI 1991

M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio*, Urbino.

BOLDRINI 1992

S. Boldrini, *La prosodia e la metrica dei Romani*, Urbino.

BOTHE 1809-1810

Fr.H. Bothe (ed.), *M. Atti Plauti comoediarum*, tt. I-III, Berolini.

BRUNETTI 2011-2012

U. Brunetti, *Da Plauto alla commedia dell'arte. Un esperimento di riteatralizzazione della Casina*, Tesi di Laurea Magistrale, Università di Urbino Carlo Bo.

CALABRETTA 2011

M. Calabretta, *Dal testo letterario al testo drammatico: le didascalie della Rudens di Plauto*, Dissertazione dottorale, Istituto Italiano di Scienze Umane.

CALABRETTA 2014

M. Calabretta, *Per una 'regia' della Rudens*, in R. Raffaelli – A. Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates. XVII. Rudens*, Urbino, 45-70.

CHIFICI 2002

A.E. Chifici, *The matrona in Plautus*, Georgia 2002.

CONDELLO – PIERI 2013

F. Condello – B. Pieri, *Note a piede di anfiteatro, la traduzione di drammi antichi in un'esperienza di laboratorio*, «DeM» IV 553-603.

CONTIN 2000

C. Contin, *Gli abitanti di Arlecchinia*, Udine.

DE MELO 2011

W. de Melo (ed.), *Plautus*, t. II *The casket comedy Curculio Epidicus The two Menaechmuses*, Cambridge (Mass.)-London.

ERNOUT 1932

A. Ernout (éd.), *Plaute. Comédies*, t. IV *Menaechmi Mercator Miles gloriosus*, Paris.

FANTHAM 2007

E. Fantham, *Mania e medicina*, in R. Raffaelli – A. Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates. X. Menaechmi*, Urbino, 23-45.

FELICI 2011

C. Felici, *Il recupero della dimensione performativa per un'adeguata comprensione delle commedie plautine*, «Mantichora» I 225-37.

FERRONI 1980

G. Ferroni, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Roma.

FERRONI 1981

G. Ferroni, *Il sistema comico della gemellarità*, in Id. (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, 353-64.

FO 1987

D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Torino.

FRAENKEL 1960

Ed. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze.

FUSILLO 2012

M. Fusillo, *L'altro e lo stesso: teoria e storia del doppio*, Modena.

GRATWICK 1993

A.S. Gratwick (ed.), *Plautus. Menaechmi*, Cambridge.

GUASTELLA 2007

G. Guastella, *Menaechmi e Menechini: Plauto ritorna sulla scena*, in R. Raffaelli – A. Tontini (a c. di), *Lecturae Plautinae Sarsinates. X. Menaechmi*, Urbino, 69-150.

GUIDOTTI 1992

A. Guidotti, *Specchiati sembianti. Il tema dei gemelli nella letteratura*, Milano.

LEO 1895-1896

F. Leo (ed.), *Plauti Comoediae*, Berolini, 2 voll.

LINDSAY 1910

W.M. Lindsay (ed.), *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxonii (edit. ster. edit. prioris [1904-1905] sed hic illic emendata atque addendis corrigendisve presedita).

LÓPEZ LÓPEZ 1991

M. López López, *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*, Lleida.

MARSHALL 2007

C.W. Marshall, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge.

MOLINARI 1985

C. Molinari, *La commedia dell'arte*, Milano.

PARATORE 2007

E. Paratore, *Una nuova ricostruzione del de poetis di Suetonio*, nuova ed. a cura di C. Questa, L. Bravi, G. Clementi, A. Torino, Urbino.

PASETTI 2010

L. Pasetti, *Tradurre Plauto (Menaechmi 182-226)*, in F. Condello – B. Pieri (a cura di), *Note di traduttore*, Bologna, 87-109.

PETRONE 2009

G. Petrone, *Nomen/Omen. Poetica e funzione dei nomi nelle commedie di Plauto*, in Ead. (a cura di), *Quando le muse parlavano latino*, Bologna, 13-41.

QUESTA 1984

C. Questa, *Numeri innumeri*, Roma.

QUESTA 1992

C. Questa, rec. E. Stärk, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen 1989, «Gnomon» LXIX 670-73.

QUESTA 2001

C. Questa (a cura di), *Titus Maccius Plautus. Casina*, Sarsinae-Urbini.

QUESTA 2004

C. Questa, *Sei letture plautine*, Urbino.

QUESTA – RAFFAELLI 1990

C. QUESTA – R. RAFFAELLI, *Dalla rappresentazione alla lettura*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. III, *La ricezione del testo*, Roma, 139-215.

RIBBECK 1882

O. Ribbeck, *Bemerkungen zu den Menaechmi des Plautus*, «RhM» XXXVII 531-47.

RITSCHL 1850-1852

F. Ritschl (ed.), *T. Macci Plauti comoediae*, t. II, *Stichum Pseudulum Menaechmos Mostellariam complectens*, Bonnae.

ROMANO 1999

A. Romano, *L'adulescens di Plauto e le immagini belliche*, in G. Petrone (a cura di), *Lo sperimentalismo di Plauto*, Palermo, 29-47.

ROSTAGNI 1944

A. Rostagni, *Svetonio, De poetis e biografii minori*, Torino.

RYDER 1984

K.C. Ryder, *The senex amator in Plautus*, «G&R» XXI 181-89.

SALOTTI 2013

M. Salotti, *Schermi plautini. Beffa e doppio nel cinema del Novecento*, «Maia» LXV/3 527-37.

SANTONI 2008

S. Santoni, *Parlare con le dita. Forme e valori di alcuni gesti significativi del teatro di Terenzio all'epoca moderna*, Dissertazione dottorale, Università di Siena.

SCHMIDT 1902

K. Schmidt, *Die griechischen Personennamen bei Plautus*, «Hermes» XXXVII 173-211, 353-90, 608-26.

SCHOELL 1889

Fr. Schoell (ed.), *T. Macci Plauti comoediae*, rec. instrum. critico et prolegom. auxit Fr. Ritschl sociis operae adsumptis Gustavo Loewe, Georgio Goetz, Friderico Schoell: III 5 *Menaechmi*, rec. Fr. Ritschl, ed. altera a Fr. Schoell recognita, Lipsiae.

SCHOELL 1890

Fr. Schoell (ed.), *T. Macci Plauti comoediae*, rec. instrum. critico et prolegom. auxit Fr. Ritschl sociis operae adsumptis Gustavo Loewe, Georgio Goetz, Friderico Schoell: IV 1 *Casina*, rec. Fr. Schoell, Lipsiae.

STÄRK 1989

E. Stärk, *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen.

USSING 1875

I.L. Ussing (ed.), *Titi Maccii Plauti Comoediae*, vol. I, Hauniae.

WATLING 1965

E.F. Watling (ed.), *The pot of Gold and Other Plays*, Harmondsworth.