

PLAUTO DI SARSINA: UN PROFILO*

1. *La vita di Plauto secondo le notizie degli antichi*

Pochi e poco attendibili sono i dati che gli antichi stessi ci hanno tramandato circa la vita di Plauto. Ma Cicerone, buon conoscitore del poeta, ci offre due informazioni in sé attendibili e confortate da altre notizie. La prima¹ fa risalire la morte di Plauto al consolato di Publio Claudio e di Lucio Porcio, quando era censore Catone il Vecchio, e cioè al 184 a. C. La seconda² dice che Plauto, durante la vecchiaia (*senectus*) «si diletta» (*gaudebat*) nel comporre lo *Pseudolus* e il *Truculentus*. La *senectus* cominciava per i Romani a sessant'anni e poiché il frustolo di didascalia³ che il palinsesto Ambrosiano⁴ premette allo *Pseudolus* fissa la prima rap-

* Punto di partenza di queste pagine sono i capitoli primo e terzo dell'Introduzione generale (pp. 5-13 e 26-46) di *Cesare Questa a: TITO MACCIO PLAUTO, Il soldato fanfarone*, Milano, Rizzoli, 1980 (ristampata poi al principio di tutti gli altri volumi plautini della BUR). Il testo è stato completamente riveduto e riscritto da Renato Raffaelli e la redazione definitiva appartiene ad entrambi gli autori.

¹ *Brut.* 15, 60.

² *Cato mai.* 14, 50.

³ *Didascalia* è parola che i Romani derivarono dal greco ed indica (diversamente dal senso di annotazioni circa l'arredo della scena, il movimento e l'atteggiamento degli attori ecc. che il termine ha assunto in italiano) un breve testo, premesso alle singole commedie, che reca il complesso di notizie riferentisi alla prima rappresentazione (data, nome degli attori, se fu premiata o meno): in quest'accezione risale ad Aristotele e alla filologia peripatetica, donde passò agli Alessandrini e poi agli eruditi romani che curarono edizioni di testi teatrali.

⁴ È il codice Milano, Biblioteca Ambrosiana, S. P. 9 / 13-20 (*olim* G 82 sup.), C.L.A. III 345, il palinsesto definitivamente scoperto dal cardinale Angelo Mai. Esso reca le com-

presentazione di questa commedia al 191 a. C., se ne conclude ragionevolmente che, dovendo aver già compiuto i sessant'anni quando lo *Pseudolus* andò in scena, Plauto sia nato tra il 255 e il 251 a. C. Pare inoltre sicuro, a conferma dell'informazione ciceroniana del *Brutus*, che nel 186 a. C., o poco dopo, il Sarsinate fosse ancora in vita: il v. 980 della *Casina* sembra chiaramente alludere alla repressione del cosiddetto "scandalo dei baccanali", avvenuta in quell'anno. Un'altra notizia attendibile è in Aulo Gellio⁵, secondo cui Plauto sarebbe "fiorito" (modo di dire usuale presso gli antichi per indicare il momento di maggiore attività e fama di un letterato) assieme a Catone il Vecchio, questi come uomo politico e oratore, quello come autore di teatro: tutti e due sul finire della seconda guerra Punica e, aggiungiamo noi, anche dopo. Anche san Gerolamo⁶ riecheggia notizie di questa sorta. Egli certo sbaglia nel porre la morte di Plauto nel 200 a. C., ma si tratta di un *lapsus* facilmente spiegabile: deve aver confuso il momento della "fioritura" con quello della morte, avvenuta circa quindici anni dopo. E proprio nel 200 a. C. Plauto faceva rappresentare lo *Stichus*, come si ricava dalla didascalia che il palinsesto Ambrosiano reca anche per questa commedia. Se quest'insieme di notizie ci consente di fissare con sufficiente sicurezza il periodo della nascita, l'anno della morte e il momento della "fioritura"⁷, poco o nulla di certo offrono per "riempire" di eventi una vita durata circa settant'anni.

Come patria, e dunque luogo di nascita, san Gerolamo e altri⁸ conoscono Sarsina (Gerolamo, più precisamente, dice: «Plauto, sarsinate del-

medie cosiddette *Varronianae* (le 21 considerate sicuramente autentiche da Varrone, che sono quelle conservate dalla nostra tradizione: vd. oltre, note 55, 59), è stato vergato in capitale nel V secolo e rappresenta, da solo, un ramo della nostra tradizione manoscritta (indicato con la sigla A; l'altro ramo, detto Palatino, è rappresentato da un piccolo numero di codici medievali che derivano tutti da un perduto codice del IX sec. che si suole designare con la sigla P). Nel corso del VI sec. quanto restava di questo manoscritto fu riutilizzato per trascrivervi parte del Vecchio Testamento (*Libri Regum*). Il codice finì nel monastero di Bobbio, dove rimase per secoli, finché nel 1603 entrò, con altri manoscritti appartenuti alla medesima abbazia, nella Biblioteca Ambrosiana, da poco fondata dal cardinale Federico Borromeo. Dopo il Mai, la scrittura inferiore del codice, quella plautina, fu studiata proficuamente da Ritschl, con i suoi scolari, e soprattutto da Wilhelm Studemund, che ne ha dato un'esemplare trascrizione completa (*T. Macci Plauti fabularum reliquiae Ambrosianae, Codicis rescripti apographum conf. ... Guilelmus Studemund, Berlin 1889* [ristampa anastatica Hildesheim - New York 1972]).

⁵ *Noct. Att.* 17, 21, 46-47.

⁶ *Chron., ad Ol.* 145, 1.

⁷ Intendendo però carattere e limiti cronologici di questa con molta prudenza, essendo soliti gli antichi giudicare secondo criteri molto diversi dai nostri.

⁸ Gerolamo, nel passo citato sopra, nota 6; per Festo vd. oltre, p. 227 s.

l'Umbria»), un centro assai importante già in età preromana e più ancora in età romana, collocato in un punto di antico attraversamento della dorsale appenninica. Nell'antichità la zona faceva parte dell'*Umbria*, molto più estesa della omonima regione attuale, mentre oggi la città di Sarsina è compresa nella Romagna. A Sarsina nell'*Umbria* si riferisce Plauto stesso in un passo della *Mostellaria*⁹ dove c'è un gioco di parole tra *umbra* ("ombra") e *Umbrā* ("donna dell'Umbria"). Un personaggio, il vecchio Simone, dice che la sua casa è ben soleggiata, che non c'è mai *umbra* («ombra»), e l'altro, il servo Tranione, gli replica scherzosamente: «Ah, sì? non c'è almeno una Sarsinate, se non hai un'Umbrā (*Umbrā*)?». La battuta forse sarebbe ancor più spiritosa se si presuppone non solo che «donna di Sarsina» e «donna Umbrā» siano quasi la stessa cosa, perché Sarsina era in territorio umbro, ma pure che Sarsina sia la patria, nota agli spettatori, dell'autore della commedia¹⁰.

Se non ci sono buone ragioni per destituire di fondamento la notizia dell'origine sarsinate, tutto il resto che ci viene raccontato risulta poco credibile o inattendibile, sebbene debba risalire a M. Terenzio Varrone, il grande erudito del I sec. a. C. che in parecchie opere – ora perdute, ma fonte diretta o indiretta di scrittori successivi – si occupò con grandissimo merito del teatro e di Plauto in particolare. A Varrone infatti attingono Gellio¹¹ e, attraverso la perduta biografia di Plauto contenuta nella sezione *De poetis* del *De viris illustribus* di Suetonio, anche san Gerolamo. Varrone era di sicuro in buona fede e non inventò consapevolmente nulla¹²: si limitò a sistemare in una ben ordinata biografia, che la sua autorità fece diventare canonica, un insieme di notizie a lui preesistenti. Esse dovettero nascere nel periodo tra la morte di Plauto e la fine del II sec. a. C.,

⁹ Vv. 769-770: (Si.) *nec mi umbra hic usquamst, nisi in puteo quaeprimst.* /Tr. *Quid, Sarsinatis ecqua est, si Umbram non habes?*

¹⁰ Anche sull'origine sarsinate, naturalmente, come su quasi tutti i dati della biografia plautina, è lecito avere dei dubbi. Vi faceva cenno, cautamente, BEARE, *I Romani a teatro*, tr. it., Roma-Bari 1986, p. 57: «Ad esempio, l'asserzione che Plauto nacque a Sarsina può essere una mera deduzione tratta dalla sua menzione, nella *Mostellaria*, di tale cittadina». Di recente sulla questione è tornato Sc. Mariotti (*Fraenkel, Pellione e la patria di Plauto*, ora in Sc. MARIOTTI, *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, pp. 617-619), ma i suoi argomenti contro il dato tradizionale non appaiono rilevanti.

¹¹ *Noct. Att.* 3, 3, 1-14.

¹² Avrà anzi controllato l'esattezza della data della morte del poeta e ne avrà fatto notare, secondo un procedimento caro agli antichi per ragioni di "mnemotecnica", la fioritura sincronica a quella di Catone il Vecchio.

per “ricostruire” le vicende biografiche di un autore celeberrimo in vita e dopo morto¹³, ma della cui esistenza non si conosceva più quasi niente di certo. In questi casi gli antichi (e non solo essi) usavano le opere stesse del poeta per estrapolare notizie biografiche senza distinguere fra realtà e finzione letteraria (ciò avvenne anche per Virgilio, la cui vita era ben altrimenti conosciuta) e, in questo caso, tra quello che dicono e fanno i personaggi del teatro plautino e quello che realmente era e faceva il poeta nella vita d’ogni giorno. Dunque secondo Gellio¹⁴, con il quale concorda in sostanza anche Gerolamo, Plauto, perduti in speculazioni sbagliate i denari guadagnati con le commedie, tornato a Roma povero (da dove?) avrebbe fatto presso un mugnaio il durissimo lavoro di girare la mola del grano «per sfamarsi» (*ob quaerendum victum*), come dice Gellio, ovvero «a causa della penuria dei generi alimentari» (*propter annonae difficultatem*), come dice Gerolamo. Questo tipo di lavoro era però riservato agli schiavi, e soprattutto a quelli riottosi, per punizione; e d’altro canto le nostre fonti non dicono che Plauto fosse diventato schiavo per debiti, come pure in sé potrebbe supporre, in seguito a un *crack* commerciale.

La critica moderna ha fatto toccare con mano la derivazione di queste notizie dalle stesse commedie plautine (in passi che nulla hanno di autobiografico, neppure lontanamente) e la loro arbitraria applicazione alle vicende dell’autore. Poiché Plauto parla spesso di schiavi ribaldi cui si minaccia il castigo della macina, poiché un parassito, nello *Stichus* (v. 177 ss.) parla – in prima persona – di *annona cara* («alti prezzi dei generi alimentari»), di *paupertas* la quale *perdocet omnis artes* («costringe ad imparare tutti i mestieri»), ecco formarsi, prima di Varrone, una tradizione di notizie fantasiose, secondo cui Plauto, ridottosi per campare a far lavori servili¹⁵, si mette a scrivere *in pistrino* (cioè presso il mugnaio dove lavorava girando la macina) due commedie, il *Saturio* e l’*Addictus* (*Il satollo* e *Lo schiavo per debiti*, guarda caso!) e un’altra «di cui – dice Gellio con sincerità commovente – ora non mi viene il nome». Assai più interessanti sarebbero le notizie che pongono Plauto in relazione con Nevio e più genericamente con i poeti a lui anteriori. Anche Nevio¹⁶ sarebbe stato in

¹³ Ne sono testimonianza le riproposizioni delle sue commedie dopo la sua morte (vd. al riguardo i vv. 5-20 del prologo della *Casina*) e, ancor più, l’ampio numero di commedie (centotrenta, secondo GELLIO, *Noct. Att.* 3, 3, 11) che correvano sotto il suo nome.

¹⁴ *Noct. Att.* 3, 3, 14.

¹⁵ Di schiavi, in genere simpatici furfanti, è pieno, come noto, il teatro plautino: vd. anche oltre, pp. 245-246.

¹⁶ Sempre secondo GELLIO, *Noct. Att.* 3, 3, 15.

carcere, ma per motivi politici; in carcere avrebbe scritto (anche lui!) due commedie e alla prigionia di Nevio alluderebbe Plauto in *Mil.* 211-212¹⁷. Però, combinando tra loro i due versi del *Miles*, la notizia di Gellio e un passo di Terenzio¹⁸, che erroneamente lascerebbe pensare ad una collaborazione fra Nevio e Plauto¹⁹, è forte il rischio di costruire un romanzo privo di ogni connessione con la realtà.

2. *La vita di Plauto secondo i moderni*

La critica moderna, dunque, è propensa ad accogliere solo le date di nascita (approssimativa) e di morte, la nascita a Sarsina²⁰, la “fioritura” a Roma in un periodo che va dalla fine del III sec. a. C. al 184. Parimenti accolte – ma anche qui non sono mancati gli ipercritici – sono le notizie cronologiche, cui abbiamo già fatto cenno, che si ricavano dalle uniche due didascalie parzialmente conservate dal palinsesto Ambrosiano, quella dello *Stichus*, rappresentato nel 200 a. C., e quella dello *Pseudolus*, andato in scena nel 191 a. C. Dalle commedie stesse possiamo prudentemente ricavare solo che la *Cistellaria*²¹ fu rappresentata quando ancora durava la II Ponica, in una fase che forse volgeva al meglio per i Romani; che le *Bacchides*, composte dopo il 190 a. C., furono precedute, probabilmente di poco, da una commedia che Plauto stesso dichiara essergli cara come se stesso, l'*Epidicus*. Quanto ai rapporti con Nevio, dato e non concesso che a lui si riferiscano i vv. 211-212 del *Miles*, è difficile precisarli. Certo essi dovettero esserci e dovettero influire nella formazione artistica di Plauto: per stile, lingua, metrica, tecnica teatrale Nevio appare un punto di riferimento di grande rilievo, essendo già famoso quando Plauto esordiva²².

A differenza di quanto accadde agli antichi, infine, per i moderni il nome stesso del poeta è stato un problema, e parzialmente lo è ancora. I Latini, che lo citano spessissimo, nella grande maggioranza dei casi lo chiamano *Plautus* e così facciamo noi, nelle forme che il nome ha assunto

¹⁷ Cfr. PAUL.-FEST., p. 32 L.

¹⁸ *Eun.* 18 ss.

¹⁹ Il passo terenziano può apparire estremamente ambiguo sull'immediato piano sintattico: ci fu chi lo corresse per “chiarirlo”.

²⁰ Con i dubbi, leciti ma poco fondati, cui abbiamo accennato sopra, nota 10.

²¹ Cfr. v. 197 ss.

²² Vd. oltre, p. 229.

nelle varie lingue moderne. D'altro canto era considerato sicuro, almeno dalle edizioni del sec. XV a quelle del primo Ottocento, che il poeta, come Cicerone o Virgilio, avesse portato i *tria nomina* caratteristici dei Romani, onde la forma "anagraficamente" completa sarebbe stata *Marcus Accius* (o *Attius*, semplice variante grafica) *Plautus*, così come Virgilio è "anagraficamente" *Publius Vergilius Maro*. Ma la definitiva scoperta del palinsesto Ambrosiano cambiò radicalmente le nostre conoscenze: alla fine della *Casina* e dell'*Epidicus*, per non dire di luoghi di meno sicura leggibilità, il nome del poeta risultò chiaramente essere (al genitivo) T·MACCI PLAUTI, ciò che dà al nominativo, sciolta l'abbreviazione del prenome, *Titus Maccius Plautus*. Trovarono così spiegazione, confermando a loro volta il dato dell'Ambrosiano, una citazione di Varrone²³ e tre presenti nella *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio²⁴. Varrone scrive, infatti, *Maccius in Casina* e Plinio cita *ex ... Maccio Plauto*. L'errore, durato secoli, era dovuto a una causa banalissima: gli Umanisti italiani, cercando i *tria nomina* del poeta ignoti ai loro manoscritti, credettero a torto di leggere in passi di grammatici antichi la forma *M.* (cioè *Marcus*) *Accius Plautus*, ciò che sembrò, e continuò a sembrare per secoli, forma assolutamente corretta, fors'anche per suggestione del nome del celebre poeta tragico di poco posteriore, *L. Accius*. Il recupero del vero nome (sull'argomento si ebbero feroci polemiche tra gli studiosi) permise di comprendere meglio il v. 6 del *Mercator*, ove l'autore²⁵ dice che sta per rappresentarsi il *Mercator Macci Titi*²⁶; e parimenti il v. 11 dell'*Asinaria*, dove egli usa per sé il nome *Maccus* (la *ratio* metrica impedisce di correggere in *Maccius*).

Una volta, però, che fu chiaro come il poeta, almeno da Varrone in poi, fosse noto con i *tria nomina* di *Titus Maccius Plautus*, nacquero problemi nuovi, che si agganciano in parte alla biografia stessa del commediografo. Agli studiosi non sfuggì infatti che i *tria nomina* sono eccezionali per un autore dell'età arcaica, verosimilmente nato, vissuto e morto libero, ma di cui ignoriamo se abbia mai avuto la cittadinanza romana, di

²³ *Ling. lat.* 7, 104.

²⁴ Nell'*Index auctorum* premesso ai libri 14, 15 e 16.

²⁵ Che nei prologhi parla di sé, ove lo faccia, sempre in terza persona, chiamandosi anche qui quasi sempre *Plautus*. Va aggiunto che, proprio in questi casi, alcuni hanno visto il segno dell'intervento di *retractatores*.

²⁶ I codici, a dire il vero, recano *mactici* o *mattici*, ma la correzione di Ritschl deve ritenersi sicura; si ricordi che *Macci* può essere genitivo di *Maccus* o di *Maccius* perché, fino a Cicerone compreso, il latino conosce solo il genitivo "contratto" dei nomi in *-ius*.

cui i *tria nomina* sono una prerogativa²⁷. Più singolare ancora apparve il fatto che *Maccus* non è solo il nome che l'autore si dà nel prologo dell'*Asinaria*, ma anche il ben noto appellativo di una delle maschere fisse dell'*Atellana*, cioè di un genere di teatro popolare di origine campana²⁸. Una forma di teatro che trovò dignità di testo scritto solo con Novio e Pomponio, quasi un secolo dopo la morte di Plauto, ma che doveva essere largamente diffusa anche in precedenza, ben prima che Plauto esordisse come autore di *palliatae*.

Anche il cognome *Plautus* ha dato da pensare e già ne discutevano gli antichi. I *cognomina*, è risaputo, prendevano spesso origine da una caratteristica fisica della famiglia o di un capostipite, magari perduto col tempo²⁹. A volte però il loro significato non si comprendeva più. Quintiliano³⁰ dice appunto, come di altri *cognomina*, che non è facile comprendere che cosa significhi *Plautus*. Secondo altri³¹ *plauti* era il nome dato a una specie di cani dalle orecchie morbide e pendenti in giù, così da sembrare più larghe di quello che sono (un po' come le orecchie dei nostri *cocker*s). Questo significato pare presupponga il v. 34 della *Casina* (forse non scritto dal poeta, ma la cosa qui è secondaria), dove si parla scherzosamente di Plauto «dal nome che abbaia» (*Plautus cum latranti nomine*). Di maggior peso, giustamente, è stata giudicata una notizia del lessicografo Festo³², data in un passo malauguratamente mutilo, dalla quale non solo viene confermata Sarsina come patria di Plauto, ma veniamo

²⁷ Per es. Quinto Ennio, che cittadino romano diventò, non portò mai i *tria nomina* neppure lui.

²⁸ Il nome deriva dalla città di Atella, le cui rovine si trovano presso la moderna Aversa, tra Capua e Napoli. In origine recitata in lingua osca, metteva in scena trame molto semplici (*tricae*), che erano improvvisate da attori con maschere "fisse": *Pappus* (il vecchio), *Manducus* (il mangione, a quanto pare), *Dossennus* (significato incerto – il gobbo? – ma identificato con *Manducus* da Varrone e da Orazio), *Bucco* (lo sciocco), *Maccus* (forse lo stesso significato). Degna di nota l'informazione di Tito Livio, nel celebre passo sulle origini del teatro a Roma, sull'appropriazione, da parte dei giovani cittadini romani, delle funzioni attoriali di questo genere di spettacoli e la conseguente esclusione da essi degli attori professionisti: da qui, continua Livio, «la legge per cui gli attori d'atellane non cessano di essere membri della propria tribù e prestano il servizio militare, in quanto non attori di mestiere» (7, 2, 12).

²⁹ *Varus* e *Varro*, per es., indicano chi ha le gambe arcuate in fuori; *Cicero* chi ha sul viso un neo a forma di cece, ecc.

³⁰ *Inst. or.* 1, 4, 25.

³¹ PAUL.-FEST., p. 259 L.

³² P. 274 L.

anche informati che «gli Umbri chiamavano *ploti* coloro che hanno i piedi piatti, onde (Maccio) il poeta, perché era umbro di Sarsina, a motivo dei piedi piatti dapprima fu chiamato *Plotus* e poi *Plautus*»³³.

Tutto questo insieme di notizie oscure, monche o contraddittorie può almeno lasciarci pensare che *Titus Plotus*³⁴, giunto a Roma o, comunque, entrato nel “giro” del teatro, fosse diventato prima famoso come attore di atellane, recitando la parte di *Maccus*, e poi, passato a più elaborato genere di spettacolo, avesse derivato dalla maschera che l’aveva reso noto presso il pubblico una sorta di *nomen gentile* con la tipica forma in *-ius* dei gentilizi romani (*Aemilius, Iulius, Claudius* ecc.). Che *Plotus* sia diventato *Plautus* non fa meraviglia: la pronuncia *rustica* (del contado) riduceva già *au* ad *ō* (*aurata/ōrata*: il ben noto pesce) e dunque quella *urbana* (cioè dei cittadini benparlanti) introduceva talora *au* per iperpurismo anche dove non giustificato.

Come si vede, la complessa questione del nome del nostro autore non è solo una disputa di filologi: essa è davvero interessante perché può lasciar trapelare un momento della vita di Plauto in cui egli fu attore. A questo passato di “guitto” famoso potrebbe forse alludere scherzosamente Plauto stesso, come abbiamo accennato, con la forma *Maccus* usata nel prologo dell’*Asinaria*³⁵. Tuttavia il mestiere di attore parrebbe da escludersi per Plauto se riferito alle sue stesse commedie. Ciò che, secondo Livio³⁶, avrebbe ancora fatto Livio Andronico, “fondatore” del teatro e delle lettere romane, è meno credibile per Plauto e, in ogni caso, non è né tramandato, né dimostrabile, se appunto l’età del Sarsinate vide nascere i primi “divi” della scena³⁷.

³³ Vd. anche PAUL.-FEST. p. 275 L.

³⁴ O, nella forma di nominativo umbro, *Tite Plote*.

³⁵ Elementi di *Atellana* Orazio riconosceva in Plauto, disapprovandoli, nel passo della lettera ad Augusto (*Epist.* 2, 1, 170-174) dove giudica gli *edaces parasiti* plautini assai simili a *Dossennus*, una delle maschere fisse della farsa osca. Orazio, avvicinando i parassiti plautini “voraci” alla maschera di *Dossennus*, sembra accogliere l’opinione di chi, come Varrone, identificava questa maschera con quella di *Manducus* (vd. sopra, nota 28). Circa il giudizio limitativo di Orazio su Plauto, che in generale non ne amava né la lingua, né la comicità (*Ars poet.* 50 ss., 263 ss.) e non ne comprendeva più bene né i metri, né il modo in cui costruiva le commedie (*Epist.* 2, 1, 168 ss.; *Ars poet.* 268 ss.), bisogna dire che noi moderni spesso apprezziamo proprio ciò che Orazio più gli rimproverava, come l’abbondanza di elementi farseschi.

³⁶ 7, 2, 8-9; cfr. anche EVANZIO, *De fab.* 4, 3, I, p. 21; W. FESTO, p. 448 L.

³⁷ Conosciamo il nome di un “capocomico”, o comunque un primattore, dell’epoca di Plauto: Tito Publilio Pellione, che recitò nello *Stichus* nel 200 a. C., come apprendiamo dalla didascalia (sopra, n. 3), poi nell’*Epidicus* (come dice Plauto stesso in *Bacch.* 214 s.)

I pochissimi dati sicuri circa la vita di Plauto possono dunque essere integrati, ma molto cautamente, considerando l'ambiente teatrale del tempo, quello in cui il poeta avrebbe fatto il suo apprendistato. In principio attore di atellane, specializzato nella parte di Maccus sino quasi a confondersi con questa maschera nella memoria del pubblico³⁸, Plauto avrà assistito, in Roma o in città vicine (Capua, Napoli?), a rappresentazioni di artisti greci (i *technitai*) che mettevano in scena testi tragici (Euripide in modo particolare) e comici (Menandro, Difilo, Filemone; molto più difficilmente Aristofane) e fors'anche offrivano al pubblico spettacoli consistenti in brani celebri di testi diversi di un medesimo autore collegati insieme alla meglio. Un'esperienza di base orientata in duplice senso. Da un lato il teatro italico popolare (l'*Atellana*), ricco di fermenti anche per il fatto di non essere ancora codificato in testi scritti. Dall'altro il teatro più colto e raffinato che esistesse, quello greco, che non perdeva molto della sua grandezza per essere recitato da compagnie di livello forse non molto alto o in forme piuttosto libere. Oltre a ciò – e oltre agli influssi del teatro greco siceliota, attestati oscuramente dagli antichi e confermati, a quanto pare, dagli usi metrici di Plauto – l'esempio decisivo dei predecessori: Livio Andronico e soprattutto Nevio, vero padre della commedia romana, “tradotta” da quella greca, ma segnata da decisive caratteristiche di novità e originalità. A Nevio, fondatore inoltre del poema epico nazionale con il *Bellum Poenicum*, non c'era un poeta greco contemporaneo – è stato osservato – che potesse stare a pari per inventiva e forza di stile. Quanto al resto, la vita di Plauto si confuse, possiamo presumere, con la vita d'ogni giorno del suo teatro e di Roma. Solo come curiosità si può ricordare che, secondo una fonte abitualmente ricca di notizie improbabili³⁹, il poeta non avrebbe lasciato discendenza, mentre nel II e nel IV sec. d. C. c'era ancora chi vantava Plauto fra i propri antenati⁴⁰.

e probabilmente nelle *Bacchides*. Successivamente, e il vecchio Plauto potrebbe aver fatto in tempo a vederlo, divenne famoso Lucio Ambivio Turpione, un personaggio di rilievo culturale davvero notevole se, dopo aver “imposto” al pubblico il teatro di Cecilio Stazio, già vecchio impegnò tutto il suo prestigio per risollevare Terenzio dai ripetuti insuccessi che erano toccati ad alcune sue commedie.

³⁸ Fatti del genere si ripeteranno al tempo della Commedia dell'arte, anch'essa costruita su maschere e personaggi fissi, e sono in ogni caso caratteristici di ogni tipo di spettacolo che comporti l'“integrazione” e l'identificazione di un attore con un personaggio che egli replica con particolare successo.

³⁹ *Historia Augusta, Vita Sever.* 21, 2.

⁴⁰ MINUCIO FELICE, *Oct.* 14, 1; GEROLAMO, *Epist. ad Pamm.*, I, p. 230 Vall.

3. *La commedia plautina*

Plauto, non meno di Livio Andronico, Nevio, Ennio, Cecilio Stazio, Terenzio – e per quanto riguarda la tragedia, ancora Livio Andronico, Nevio, Ennio, Pacuvio, Accio – “traduceva” per la scena latina testi comici greci, per grandissima parte presi dalla “Commedia nuova”, che aveva i suoi autori più famosi in Menandro, Difilo, Filemone, “fioriti” tutti in Atene, all’incirca un secolo prima di Plauto stesso. In alcuni dei suoi prologhi Plauto fa il nome del poeta greco autore della commedia da lui “tradotta” e di questa ci dà anche il titolo; in altri casi abbiamo il nome dell’autore greco, ma non il titolo greco della commedia; oppure abbiamo il titolo, ma non il nome del poeta greco; spesso, infine, non abbiamo né l’uno, né l’altro. Pare tuttavia che la prassi prevedesse che o i magistrati preposti ai *ludi* o il *dominus gregis*⁴¹ conoscessero di chi fosse e quale titolo recasse il modello greco di cui il copione latino, almeno istituzionalmente, si presentava come “versione”. Queste notizie, per gran parte, non andarono perse e vennero poi inserite nelle didascalie, che per Plauto gli antichi conoscevano in misura ben maggiore delle due arrivate a noi, più o meno inutile, grazie al palinsesto Ambrosiano⁴². Plauto, infatti, non ci dice nulla in proposito, ma da una citazione antica⁴³ sappiamo che il modello greco della *Mostellaria* era intitolato *Phasma*, anche se non ci è noto il nome dell’autore. Parimenti, un’altra citazione dello stesso lessicografo⁴⁴, che si completa grazie ad un autore medievale, ci fa comprendere che la *Cistellaria* deriva da un modello greco intitolato *Synaristôsai* (*Le donne che pranzano insieme*) e questa volta, per un complesso di circostanze, non è stato difficile agli studiosi trovare il nome dell’autore della commedia greca: senza dubbio Menandro. Come si vede, gli antichi eruditi citavano a volte il testo latino nominando Plauto come autore, ma riferendo il titolo originario della commedia, che desumevano appunto

⁴¹ Chiunque, insomma, trattasse con il poeta l’acquisto del copione.

⁴² Le didascalie nell’Ambrosiano erano scritte con alternanza di righe in inchiostro rosso o in inchiostro nero, e dunque anche quella dello *Stichus* – più integra di quella dello *Pseudolus* che è davvero un misero frustolo (M IVNIO M FIL PR VRB / AC M) – si presenta tuttavia lacunosa nelle righe che erano originariamente scritte in rosso, essendo questo tipo di inchiostro scomparso completamente al momento della dilavatura per la riutilizzazione della pergamena: su questo vd. R. RAFFAELLI, *Prologhi, perioche, didascalie nel Terenzio Bembino (e nel Plauto Ambrosiano)*, «Scrittura e Civiltà», 4 (1980), pp. 80-86.

⁴³ Il lessicografo FESTO, p. 158 L.

⁴⁴ FESTO, p. 480 L.

dalla didascalia o da commenti che alle didascalie avevano attinto: a tal punto era sentito come stretto e caratteristico il nesso tra il modello greco e la “versione” latina.

Ma questo teatro che in apparenza trovava ragion d’essere nella dichiarata dipendenza da precisi modelli, spesso annunciati anche davanti al pubblico; questo teatro, che voleva essere la trasposizione nella lingua nazionale di un patrimonio culturale straniero sentito come ricco e nobile, diede tuttavia origine ad uno dei fenomeni letterari più vasti e complessi della civiltà occidentale: quella che siamo abituati a chiamare la “traduzione artistica”. Sino ad allora non era infatti accaduto che ci si preoccupasse di rendere in lingua diversa da quella d’origine, opere letterarie in quanto tali, per goderne i pregi anche in una veste differente da quella in cui erano state concepite. Questo fenomeno è assolutamente nuovo e non può essere paragonato alle versioni di inni e poemi da una lingua all’altra che sappiamo essere avvenute per secoli⁴⁵ e neppure a un fatto che, cronologicamente, si colloca, a quanto pare, poco prima dell’inizio del teatro “regolare” latino: la versione dall’ebraico in greco del Vecchio Testamento, la cosiddetta traduzione dei “Settanta”⁴⁶. Il salto qualitativo che si produsse a Roma nella seconda metà del III sec. a. C. è all’inizio di un fenomeno letterario che come pochi altri caratterizza la civiltà occidentale. Da allora in poi, se anche non mancheranno traduzioni in cui, per qualunque motivo, tutto viene sacrificato ad una resa assolutamente “letterale”, il passaggio da una lingua ad un’altra di un’opera di letteratura – da gustarsi in quanto tale – porrà un complesso di problemi squisitamente letterari (lingua, livello stilistico, destinazione, gusto e cultura del traduttore e dell’eventuale committenza) che caratterizzano anche oggi, con una consapevolezza teorica via via arricchitasi e complicatasi ma pur sempre germogliante dalla medesima *humus*, quella peculiare traduzione che, per l’appunto, vuole qualificarsi come prodotto artistico non meno dell’opera tradotta.

⁴⁵ Per es. nelle civiltà che si sono succedute nel bacino mesopotamico.

⁴⁶ Per non parlare dei patti interstatali che venivano redatti nelle lingue di tutti i contraenti per ridurre le occasioni di dispute (e, dunque, ancora per uno scopo pratico), anche un evento culturale di così grande portata come la traduzione dei “Settanta” era infatti motivato da ragioni pratiche. Gli Ebrei della Diaspora non comprendevano più l’ebraico biblico e nell’insegnamento delle sinagoghe il greco aveva sostituito l’antica lingua sacra: era dunque indispensabile usare un testo comprensibile a tutti, di cui peraltro si voleva (e si credette miracolosamente assicurata) la fedeltà assoluta all’originale, senza cura alcuna per la pur veneranda e mirabile forma di questo, considerata poco rilevante rispetto al contenuto.

Nella Roma del declinante sec. III a. C. e, più, nel II sec. a. C. le conseguenze di questa novità non si fecero attendere. Già forse con Cecilio Stazio, di sicuro con Terenzio, divampò la polemica sul modo più acconcio di “tradurre” in latino le commedie greche. I prologhi delle commedie terenziane sono il documento primo e più istruttivo di una discussione che agitò l’ambiente teatrale e che era destinata a lasciare tracce profonde anche presso i moderni. Le questioni dibattute non erano solo di lingua e di stile, di “fedeltà” o “infedeltà” ai modelli, ma investivano tutte quante le strutture di un tipo di spettacolo che, procedendo irresistibilmente oltre quelli che magari erano stati i limiti in origine prefissati, era ormai diventato un’entità vigorosamente autonoma, sia pure non mai del tutto disgiunta da una sorta di rapporto dialettico con il testo greco corrispondente. Si aggiunga che il teatro tragico romano celebrava in quel periodo le stesse conquiste e che, pur su di un piano diverso, le polemiche a noi note fra i tragediografi del II sec. a. C. ci dimostrano come ormai i Latini fossero consapevoli delle loro peculiarità e, insomma, della loro “originalità” anche in questo genere di spettacolo.

A chi ben guardi nella prospettiva di secoli, appare con chiarezza che un giudice acuto, forse il migliore, di questi problemi sia stato Cicerone. Conoscitore profondo delle possibilità della sua lingua e di quella greca, egli non distinse pregiudizialmente fra teatro greco e teatro latino, ma soppesò con buon criterio pregi e difetti, preferendo senz’altro, di alcuni testi, la “versione” latina all’originale greco, pur non sfuggendogli, come esigente stilista, che certi suoi concittadini erano stati, talora, solo opachi e inabili traduttori, nel senso più pedestre del termine. A Cicerone si può accostare un altro grande maestro di lingua e di stile, Cesare, il cui celebre giudizio su Terenzio (*dimidiatus Menander*: «Menandro dimezzato») sarà forse un po’ ingiusto, ma in ogni caso presuppone di poter confrontare liberamente i due autori, i quali, pur “derivando” il poeta latino dal greco, vengono posti tuttavia sullo stesso piano, senza di che ogni possibilità di confronto e di conseguente valutazione non sarebbe pensabile.

Questa consapevolezza di aver raggiunto nella *palliata* e nella *cothurnata*⁴⁷ livelli artistici degni di poter gareggiare con gli originali greci non

⁴⁷ Con questi termini si suole indicare, rispettivamente, la commedia d’argomento greco, in cui gli attori indossavano il mantello greco (*pallium*), e la tragedia d’argomento greco, caratterizzata dagli alti calzari (*cothurni*); la specificazione è entrata nell’uso per contrapporle, rispettivamente, alla commedia d’argomento romano (*togata*, dall’abito nazionale romano) e alla tragedia d’argomento romano (*praetexta*, dalla toga bordata di porpora che indossavano i più alti magistrati di Roma).

verrà mai meno nella critica antica. È bensì vero che l'età augustea e il I sec. d. C. mettono un po' da parte la letteratura arcaica proprio perché giudicata, nell'insieme, incapace di creazioni in grado di contendere con i Greci e di superarli: ma si tratta di un momento assolutamente particolare, giustificato dai capolavori che le lettere latine seppero produrre nel corso di anni eccezionali. Fra essi, peraltro, nulla c'è che riguardi il teatro (ma sono perduti due testi celebratissimi dell'età augustea: il *Thyestes* di Vario Rufo e la *Medea* di Ovidio) e non è con le tragedie di Seneca che i Romani potevano emulare i tragici attici. Quando, alla fine del I sec. e durante tutto il II sec. d. C., la letteratura arcaica ritorna trionfalmente d'attualità (di moda, anzi), si ripropone, in sostanza, la posizione di Cicerone e i testi latini e greci sono collocati, come punto di partenza per una valutazione, su un piano identico, giudicando di volta in volta a chi spetti la palma. Inoltre, in questo periodo, la letteratura arcaica e il teatro in particolare sono considerati la fonte inesauribile della più autentica lingua latina, cui attingere preziosità lessicali e morfologiche, vocaboli particolarmente espressivi perché rari e desueti e, insomma, la *pura et incorrupta Latinitas*.

Il modo ciceroniano di porre il problema del rapporto fra le commedie di Plauto, o di altro autore di *palliatae*, e i modelli greci è, lo ripetiamo, di grande importanza, in quanto implica che il giudizio sia formulato di volta in volta, analizzando concretamente i testi messi a confronto. Va da sé, d'altro canto, che questo giudizio gli antichi possono averlo formulato, ed in effetti lo formularono, in base a criteri ben diversi dai nostri, giungendo a valutazioni che possiamo o anche dobbiamo respingere. Nelle *Noctes Atticae* di Gellio c'è un passo famoso⁴⁸, in cui un brano di Cecilio Stazio⁴⁹ è paragonato al passo corrispondente di Menandro⁵⁰. Il caso è emblematico: più d'uno dei moderni ha condiviso, un tempo, la sostanziale condanna di Cecilio come incapace di rendere adeguatamente in latino le raffinatezze menandree; ma la critica più scaltrita ha invece colto le peculiarità dei due testi, per cui (e par quasi incredibile) essi in sostanza risultano "incommensurabili", essendo il gusto e gli intenti dell'uno e dell'altro estremamente diversi. Inoltre a Gellio sfugge

⁴⁸ 2, 23, 1 ss.

⁴⁹ V. 142 ss. Ribb³; sull'interpretazione metrica del *canticum* staziano vd. C. QUESTA, *Numeri innumeri. Ricerche sui cantica e la tradizione manoscritta di Plauto*, Roma 1984, pp. 381-397.

⁵⁰ Fr. 404 Koe.

del tutto che Cecilio Stazio, secondo un procedimento su cui torneremo⁵¹, ha trasformato in un brano cantato quello che in Menandro era un brano recitato: è un tratto distintivo, questo, che forse più d'ogni altro concorre a determinare l'incommensurabilità dei due testi.

Nel IV sec. d. C., quando commentò Terenzio⁵², Elio Donato poteva ancora confrontare di prima mano il suo autore con Menandro, se non anche con gli altri modelli, e comunque poteva attingere a materiale scoliastico antecedente di ottima qualità. Ebbene, senza dubbi di sorta Donato colloca sullo stesso piano autore greco e autore latino, discutendo (forse con buon senso superiore a quello di certi moderni) pregi e difetti dell'uno e dell'altro, situazioni sceniche dell'originale ed eventuali cambiamenti terenziani. Terenzio e Menandro, in definitiva, sono per Donato due autori fra i quali è lecito, anzi ovvio istituire un confronto non diverso da quello, ormai canonico nella scuola, tra Omero e Virgilio.

Con la fine della cultura antica, ovviamente, si attenua e poi si perde del tutto la coscienza del singolare rapporto fra il teatro latino arcaico e il teatro greco. Plauto non viene quasi più letto⁵³ e Terenzio, molto più letto nel medioevo, che non cesserà di commentarlo e imitarlo⁵⁴, viene recepito, com'è naturale, non diversamente dagli altri testi classici, quali che fossero le affermazioni da lui stesso fatte nei prologhi.

Preumanesimo, Umanesimo e Rinascimento non si comportarono, in sostanza, diversamente, anche per un insieme di ragioni di fatto che si impongono irresistibilmente. Per quanto riguarda la tragedia, si possiedono, è vero, molti testi integri di poeti attici, soprattutto di Euripide (autore preferito come modello dai tragici latini arcaici), ma solo brevi frammenti di quelli latini, da rintracciare faticosamente grazie alle citazioni che ne fanno letterati (Cicerone in primo luogo) e grammatici (Nonio, Prisciano, ecc.). Circa la commedia, esclusa subito, con ragione, la possibilità di un confronto con Aristofane, non si possiedono più i testi comici menzionati

⁵¹ Oltre, p. 238 ss.

⁵² Il suo commento ci è giunto in una redazione rimaneggiata, che tuttavia non ne tradisce le linee fondamentali.

⁵³ Con la fine dell'evo antico cala su Plauto una coltre di silenzio, ma non tale che le commedie, riscoperte nel sec. IX, non venissero ricopiate con cura ed interesse nella Germania renana e più ancora, come oggi si vede, nella Francia del sec. XI. Rarissime citazioni di prima mano si trovano in scrittori del X e XI secolo, altre sono chiaramente desunte da testi grammaticali in cui Plauto era già citato: nel prologo dell'*Aulularia*, "commedia" di Vitale di Blois (XII sec.), Plauto è solo un nome.

⁵⁴ Si pensi per es. a Rosvita di Gandersheim (X sec.).

da Plauto e da Terenzio nei loro prologhi o dai loro commentatori antichi: Menandro, Difilo, Filemone, Apollodoro di Caristo, l'oscuro (anche per noi oggi!) Demofilo, autore del modello dell'*Asinaria*, appaiono perduti per sempre, ridotti semmai all'ombra evanescente di pochi frammenti che, di nuovo, occorre faticosamente rintracciare negli autori che li citano. Nel primo Rinascimento, e in seguito, altri furono gli interessi suscitati da Plauto: fu infatti trionfalmente riscoperto come autore da far rivivere sulla scena⁵⁵, mentre i dotti furono per lungo tempo impegnati nel duro e paziente lavoro di restituire la buona lezione di un testo, come quello plautino, "difficile" perché tanto diverso dalla "politezza" lessicale e dal togato decoro di una *latinitas* troppo spesso identificata con Virgilio e, soprattutto, con Cicerone. L'attività filologica, insomma, prevale, e non a torto, nei confronti di una vera e propria valutazione critica – che di sicuro avrebbe prima o poi suscitato la questione dei modelli greci –, anche se, com'è naturale, di questa non mancano affatto spunti: ma una storia dei giudizi su Plauto dalla fine del sec. XV a tutto il Settecento è ancora da fare e solo di recente si manifesta interesse per una ricerca del genere.

La "questione plautina", nei termini che si è soliti definire "moderni", sorge con la rinascita degli studi sul Sarsinate, verso la metà del XIX secolo. All'origine c'è, senza dubbio, un fatto casuale ma clamoroso: la scoperta da parte di Angelo Mai, nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, del palinsesto di Plauto⁵⁶. Meno clamorosa, presso il grande pubblico, di

⁵⁵ A partire dal XIII e soprattutto nel XIV secolo la presenza di manoscritti plautini delle cosiddette "otto commedie" allora note (*Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Captivi*, *Curculio*, *Casina*, *Cistellaria*, *Epidicus*) si fa più frequente, finché la riscoperta delle altre "dodici" commedie (*Bacchides*, *Mostellaria*, *Menaechmi*, *Miles*, *Mercator*, *Pseudolus*, *Poenulus*, *Persa*, *Rudens*, *Stichus*, *Tinnummus*, *Truculentus*) nel codice Vat. Lat. 3870 (D), avvenuta a Colonia e presto comunicata a Roma (1429) e poi a Firenze e a Ferrara, rese generale e profondo l'interesse per Plauto, che toccò personaggi come Bracciolini, Niccoli, Guarino, Panormita. Da allora il lavoro critico degli umanisti sul testo di Plauto proseguì intensamente, fino alla formazione di un'edizione "standard" che va sotto il nome di *Itala recensio*. Ma gli umanisti e le corti rinascimentali ebbero anche il merito di intendere lo specifico valore teatrale di Plauto, rimettendo in scena le sue commedie, dapprima in latino (a Roma, nella cerchia dell'accademia di Pomponio Leto) e poi in volgare (soprattutto a Ferrara, nella corte di Ercole I d'Este). Da queste rappresentazioni, assieme a molte altre, anche di Terenzio, prenderà avvio la commedia "regolare" e, dalle medesime corti in cui questa commedia si sviluppa con autori come Ariosto, Bibbiena, Machiavelli, partirà la definitiva rinascita del teatro, in Italia e in Europa. Sulla rinascita della commedia a partire dalla corte estense vd. ora l'importante messa a punto di G. GUASTELLA, *Menaechmi* e *Menechini: Plauto ritorna sulla scena*, in R. RAFFAELLI e A. TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates. X. Menaechmi*, Urbino 2007, pp. 69-150.

⁵⁶ Vd. sopra, nota 4.

quella del palinsesto del *De republica* ciceroniano, fatta dal Mai anni dopo nella Biblioteca Vaticana, la scoperta del futuro cardinale⁵⁷ suscitò invece straordinario fervore presso gli studiosi, soprattutto in Germania. La filologia classica italiana stava già malamente declinando⁵⁸, ma quella tedesca era in rigoglioso sviluppo e Plauto, per fortunata combinazione, già aveva in quel momento, in Germania, cultori di altissimo livello (Reiz, Hermann), cui si aggiunse Friedrich Ritschl, l'uomo che al Sarsinate avrebbe dedicato il più e il meglio della sua attività di studioso e di maestro di studi. Si aggiunga che la linguistica comparata, che pure allora muoveva grandi passi, si mostrò interessatissima anch'essa a Plauto perché questi, non va dimenticato, non solo è l'eco genuina di un momento straordinariamente importante della storia della lingua latina, ma anche il primo autore latino di cui ci siano giunte numerose opere integre⁵⁹ (di Livio Andronico e di Nevio abbiamo pochi frammenti).

Non è questa, s'intende, la sede per tracciare una storia dei moderni studi plautini: basti dire che in Germania divenne uno degli autori più studiati, da Ritschl in poi, sino all'ultimo anteguerra e che, tutto sommato, noi dobbiamo alla filologia tedesca i contributi fondamentali per la lettura e la comprensione di Plauto. Con questi studi, anche volendo impugnarne metodi e conclusioni, deve misurarsi chiunque si voglia occupare di Plauto. Le ricerche d'assieme e i contributi parziali di Ladewig, Ritschl, Studemund, Leo, F. Skutsch, Jachmann, Fraenkel, nonché di una costellazione di studiosi "minori" o specializzati in settori molto specifici della filologia plautina (come Spengel, C.F.W. Müller, Lorenz, Brix, Schoell, Goetz), formano necessariamente la base della biblioteca di ogni "plautinista" serio. In questa biblioteca, naturalmente, troveranno posto anche i contributi, non meno importanti per certi aspetti, di studiosi di altre nazionalità. Anglosassoni come W.M. Lindsay, grande indagatore di grammatica, prosodia e metrica di Plauto, nonché autore di un'edizione critica

⁵⁷ Il Mai ne diede notizia in un opuscolo apparso a Milano nel 1815.

⁵⁸ Anche se proprio allora viveva chi avrebbe potuto essere (e in parte fu, negli anni giovanili) uno dei più acuti filologi d'ogni tempo: Giacomo Leopardi.

⁵⁹ Tutto il *corpus* delle cosiddette ventuno commedie "varroniane": infatti, alle venti commedie citate sopra, n. 55, è da aggiungere la *Vidularia*, la cui parte iniziale, molto frammentaria, ci è tramandata dal palinsesto Ambrosiano e che era presente anche nei codici dell'altro ramo della tradizione, quello Palatino, come è mostrato dal codice B (Palat. lat. 1615) ove, alla fine del *Truculentus*, possiamo leggere: PLAVTI TRVCVLENTVS EXPLICIT INCIPIT VIDVLARIA / VIDULARIA.

delle commedie tuttora assai importante⁶⁰, G. Duckworth e W. Beare, particolarmente attenti agli aspetti più specificamente teatrali; in generale, in Inghilterra e anche in Nordamerica Plauto è molto letto e sono di notevole rilievo i numerosi contributi specialistici di altri studiosi di questi paesi⁶¹. Quanto ai Francesi, un po' invecchiati, ma ancora utili per diversi spunti, sono i volumi dedicati al teatro latino arcaico, e in particolare a Plauto, da Michaut e da Léjay, senza dimenticare il *Daos* di Legrand e i numerosi studi sulla più antica latinità di A. Ernout, di cui peraltro non è molto affidabile l'edizione di tutto Plauto⁶². In Italia gli studi plautini sono stati opportunamente riproposti da Pasquali, sulla linea, sostanzialmente, di Leo e di Fraenkel; al suo insegnamento si collegano studiosi che hanno dedicato ricerche importanti non tanto a Plauto, ma soprattutto ad altri autori della più antica letteratura latina (Sc. Mariotti, Ronconi, Timpanaro, I. Mariotti); orientamento in parte differente, ma in ogni caso di notevole rilevanza, hanno studiosi di altre scuole, primo fra essi E. Paratore, e poi M. Barchiesi, Della Corte, Traina. Nel complesso può dirsi che l'Italia è oggi all'avanguardia nel campo degli studi su Plauto, anche grazie alla cooperazione tra l'Università di Urbino "Carlo Bo" e la Città di Sarsina: un Centro Internazionale di Studi Plautini è stato creato dal 1996 presso l'Ateneo urbinato e ad esso è strettamente collegato il PLAVTVS, Centro di Ricerche Plautine Sarsina-Urbino, nato nell'anno successivo. Entrambi questi organismi collaborano a varie iniziative, fra cui una nuova edizione critica dell'intero *corpus* plautino, l'*Editio Plautina Sarsinatis*⁶³.

⁶⁰ Con quella di Leo (*Plauti Comoediae*, rec. et emend. Fr. L., I-II, Berlin 1895-96, rist. 1958), l'edizione di Lindsay (*T. Macci Plauti Comoediae*, rec. ... W. M. L., I-II, Oxford, 1910² e rist.) resta tuttora la più affidabile tra quelle di tutte le commedie; come esemplare rimane quella dei *Captivi* (*The Captivi of Plautus*, ed. W. M. L., London 1900) tra le edizioni commentate di singole commedie.

⁶¹ Rilevante, in questa direzione, è stato anche l'apporto di studiosi ebrei che, con l'avvento del nazismo, hanno dovuto abbandonare le loro università e impoverire la filologia in Germania, arricchendola altrove: come fece Eduard Fraenkel, trasferendosi a Londra e formandovi allievi che hanno proseguito i suoi studi su Plauto e sulla commedia in generale.

⁶² PLAUTE, *Comédies*, text établ. ... par A. E., I-VII, Paris 1932-61 (e rist.).

⁶³ Alle edizioni della *Casina* (a cura di C. QUESTA, Sarsina e Urbino 2001), dell'*Asinaria* (a cura di R. M. DANESE, ivi 2004), della *Vidularia* e dei *Deperditarum fabularum fragmenta* (a cura di S. MONDA, ivi 2004), stanno per aggiungersi entro il 2008 quelle del *Curculio*, della *Cistellaria* e delle *Bacchides*, curate rispettivamente da S. Lanciotti, W. Stockert e C. Questa. Il Centro ha inoltre curato dal 1997 le *Lecturae Plautinae Sarsinates*, chiamando ogni anno a Sarsina alcuni tra i maggiori studiosi plautini, italiani e stranieri, a parlare, una dopo l'altra, delle commedie di Plauto: sono usciti finora, a cura di R. Raffaelli e A. Tontini e tutti pubblicati a Urbino dalle Edizioni Quattro Venti, gli Atti delle Lec-

4. *Elementi plautini*

Fatti questi cenni, vediamo di riassumere concisamente i risultati di un secolo e mezzo di ricerche su Plauto. Dopo un momento di quasi assoluta negazione dell'arte plautina dovuta a quel concorrere di gusto ancora romantico e pedanterie positivistiche peculiari di certo Ottocento tedesco, dell'originalità⁶⁴ artistica di Plauto oggi nessuno dubita più e la discussione verte piuttosto su dove essa vada cercata e su come cercarla. Nell'insieme, ci sembra di poter indicare, isolandoli ad uno ad uno, alcuni punti orientativi abbastanza condivisi e convincenti.

Plauto (e gli autori di *palliatae* in genere) innovano la struttura della Commedia nuova, cioè dei modelli greci che essi "traducono" per la scena latina. Sparisce la divisione in atti e l'azione diventa continua, senza pause istituzionali: alcuni studiosi erano già arrivati a questa conclusione (Andrieu, Beare) ed essa è stata confermata dal confronto delle *Bacchides* plautine con la parte "corrispondente" di una commedia di Menandro, il *Dis exapatôn* (*Il doppio ingannatore*), ritrovata in un papiro⁶⁵.

La Commedia nuova non conosceva, di regola, parti cantate; cantati erano invece gli intermezzi che dividevano atto da atto, ma così poco importanti che non ci sono stati tramandati, forse perché neppure gli autori si preoccupavano di comporli⁶⁶. Plauto, invece, più d'ogni altro autore di *palliatae*, a quanto pare, trasforma in parti cantate (*cantica*), composte in

turae dedicate ad *Amphitruo* (1998), *Asinaria* (1999), *Aulularia* (2000), *Bacchides* (2001), *Captivi* (2002), *Casina* (2003), *Cistellaria* (2004), *Curculio* (2005), *Epidicus* (2006), *Menaechmi* (2007), *Mercator* (2008). Infine, dal 1998 sono state organizzate a Urbino, ad anni alterni, le *Giornate plautine*, con seminari di alta formazione della durata di cinque giorni, dedicate ai seguenti temi: *La tradizione del testo di Plauto* (1998); *Plauto e i modelli* (2000); *Il Plauto degli eruditi e dei grammatici* (2002); *La fortuna di Plauto (dall'Umanesimo ad oggi)* (2004); *La metrica di Plauto, trent'anni dopo* (2006); *Tradurre Plauto* (2008). Dei primi due seminari, alcune lezioni sono state raccolte nel volume *Due seminari plautini*, a cura di C. QUESTA e R. RAFFAELLI (Urbino 2002). Un'altra importantissima iniziativa del Centro è l'inventario dei manoscritti plautini a cura di A. Tontini, di cui è uscito finora: A. TONTINI, *Censimento critico dei manoscritti plautini. I. Biblioteca Apostolica Vaticana*, «Mem. Acc. Lincei» IX 15 (2002), pp. 271-534.

⁶⁴ Per evitare una terminologia che ha provocato molta ambiguità, sarebbe forse meglio parlare di "individualità" al posto di "originalità" e di "modelli" al posto di "originali".

⁶⁵ Anche la "divisione in atti" delle commedie plautine è stata oggetto di controversie infinite tra gli studiosi: ad esse sembra aver messo fine, una volta per tutte, la scoperta del nuovo testo menandro (cfr. C. QUESTA, *Parerga Plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino 1985, p. 15 ss.), i cui vv. 12-63, 88-112 "corrispondono" all'incirca ai vv. 494-560 delle *Bacchides* (vd. anche oltre, nota 79).

⁶⁶ Anche in questo particolare i Latini devono aver trovato un incentivo ad abolire la divisione in atti.

metri lirici, brani che negli originali greci erano in trimetri giambici, cioè nel metro della recitazione. Quali che possano essere stati gli esperimenti tentati in quest'ambito nel teatro greco immediatamente precedente e coevo a Plauto, non conosciamo "commedia nuova" in cui i brani cantati⁶⁷ si alternino strutturalmente con quelli recitati. Questo fatto, già da noi accennato⁶⁸, contribuisce a creare un insieme del tutto nuovo perché i *cantica* non sono "aggiunte" estranee all'azione, ma brani che spesso, siano originariamente monologhi o dialoghi di due o persino tre personaggi, fanno procedere l'azione. Sotto questo punto di vista la *palliata* è uno spettacolo paragonabile all'opera buffa italiana o, meglio ancora, al *Singspiel* tedesco (progenitore nobile dell'operetta) del tardo Settecento, con vere e proprie arie, duetti, terzetti che, come nell'opera buffa e più nel *Singspiel*, non sono "sospensione" della vicenda e puntualizzazione di un "affetto" o momento psicologico, ma azione essi stessi⁶⁹. Gli esempi sono innumerevoli ed eloquenti. Nel *Miles gloriosus* un grande "terzetto" in metri anapestici forma la scena importantissima in cui al soldato vien fatto credere che la moglie del vicino di casa è follemente innamorata di lui e che per questo gli manda in pegno un anello. Nella *Casina* (commedia in cui i *cantica*, difficilissimi, hanno il predominio) l'ancella Pardalisca racconta al padrone una comica bugia, importante nella trama della commedia, duettando con questo in versi bacchiaci. Ancora in metri lirici assai complessi due amici, nelle *Bacchides*, si riconoscono vittime di un equivoco che ha danneggiato entrambi; ed in anapesti, alla fine della vicenda, è la scena in cui i padri dei due giovani vengono anch'essi ammaliati dalle cortigiane che, al principio, avevano sedotto i figli. Ancora, tutto in metri lirici è il dialogo che conclude lo *Pseudolus* o, nell'*Aulularia*, quello in cui la sorella Eunomia propone al vecchio Megadoro, che appare riluttante, di sposarsi: sono veri duetti.

L'abbondanza di parti cantate e comunque l'alternarsi di metri solo recitati e di quelli che venivano declamati su di un sottofondo musicale (del flauto, pare) fanno comprendere⁷⁰ che la *palliata* procede "per

⁶⁷ Scritti, da Plauto (vd. oltre, p. 250 s.), in vari metri più o meno "lirici".

⁶⁸ Sopra, p. 234 s.

⁶⁹ Va da sé che Plauto, come i Greci, conosce anche il monologo – che, se cantato, diviene vera e propria "aria" – dove un personaggio esprime i suoi sentimenti senza che, in quel momento, l'azione vada avanti: è questo un procedimento comune ad altri autori della *palliata*, perché il brano di Cecilio Stazio ricordato sopra (vd. il rinvio di nota 68) è nell'autentica tradizione plautina anche sotto il profilo dei metri usati.

⁷⁰ La considerazione vale anche per Terenzio, il quale, se non ha quasi "arie", alterna tuttavia sapientemente parti recitate e parti declamate con accompagnamento di flauto.

scene”, collegate ovviamente dal filo della vicenda, ma dove viene esaltato – e ciò si dice per Plauto, molto meno per Terenzio – il singolo “momento”, cioè quanto si svolge a quel punto della vicenda, talora con una certa noncuranza per quello che è avvenuto prima e per quello che seguirà poi. Possiamo e dobbiamo allora chiederci perché certe commedie plautine siano ricche di *cantica* ed altre meno e, in particolare, perché i *cantica* a volte si distribuiscano con una certa proporzione fra inizio, parte centrale e fine della commedia, e a volte, invece, come nella *Casina*, soprattutto nella seconda parte; perché, ancora, abbastanza di rado sia un *canticum* l’inizio della commedia. Par sicuro che le ragioni non debbano ricercarsi nel contenuto della scena stessa⁷¹. Nella *Casina* il dialogo cantato – duetto quindi – fra Pardalisca ed il vecchio padrone non è meno comico del dialogo tra il *miles* Pìrgopolinice e il parassito Artotrogo o di quello, nella *Mostellaria*, fra il vecchio padre severo e il servo furbo che, per nascondere la “dolce vita” del figlio, gli fa credere che la casa sia infestata da un fantasma: questi due ultimi brani, però, sono in senari giambici, cioè in versi recitati e non cantati. Parimenti, la prima scena dell’*Epidicus* e la prima della *Mostellaria* sono funzionalmente del tutto affini (entrambe sono un dialogo tra schiavi ed hanno valore informativo, come i prologhi), ma l’una è tutta cantata, l’altra recitata in senari giambici. Una risposta può aversi pensando alla diversa composizione che potevano avere le compagnie che dovevano mettere in scena la commedia⁷² e tenendo presente l’esperienza del teatro d’ogni tempo. Se la compagnia (*grex*) che chiedeva il copione era fornita di bravi attori, virtuosi anche nel canto, Plauto non avrà avuto difficoltà a trasformare in *cantica* più estese parti del modello che “traduceva”. L’opposto sarà accaduto (per es. nel *Miles*) se la compagnia non disponeva di artisti adatti o ne aveva in numero insufficiente. Si pensi, per analogia, che sino alla prima metà dell’Ottocento (ma anche dopo) i compositori d’opera si sono di norma

⁷¹ Già abbiamo escluso che possa riguardare la forma: Plauto non distingue tra monologo e dialogo, persino a quattro interlocutori, come nel finale delle *Bacchides*. In generale, tuttavia, il basso numero di *cantica* iniziali va posto prima di tutto in relazione con l’alto numero delle commedie che iniziano con un prologo tradizionale (13 contro 7; le *Bacchides*, in cui pure non mancano indizi a favore di un inizio cantato, non sono comprese nel conto, in quanto inutile del principio).

⁷² Per es. la compagnia che mise in scena lo *Pseudolus* nei *Ludi Megalenses* del 191 a. C. doveva disporre di due autentici “virtuosi”, cioè di due attori capaci di eseguire parti cantate molto difficili, così che all’uno potesse essere affidata la parte di Pseudolo e all’altro quella del lenone Ballione (e forse un’altra secondaria).

regolati sulla compagnia di cui potevano disporre. Per esempio in un *Singspiel* come *Il ratto dal serraglio* Mozart scrisse una difficilissima parte di soprano (ai nostri giorni solo Maria Callas ha saputo eseguirla come doveva esserlo nelle intenzioni dell'autore) perché la compagnia di canto cui il lavoro era destinato aveva una primadonna capace di eccezionali virtuosismi; anche una buona parte della vicenda del *Don Giovanni* di Mozart e Da Ponte – quella che il librettista ha aggiunto di suo, integrando il modello, che è stato il *Don Giovanni* di Bertati per Gazzaniga (Venezia, febbraio 1787) – è stata cucita addosso alle caratteristiche interpretative e vocali di Luigi Bassi, che fu il primo Don Giovanni a Praga (ottobre 1787)⁷³; e dal canto suo Vincenzo Bellini ritocò due o tre volte “Casta diva” per adattarla alla bravura della “divina” Giuditta Pasta, prima interprete di *Norma*.

Tutto ciò considerato, riesce forse più comprensibile – come causa ed effetto, nel contempo, del sovvertimento della struttura degli originali – la pratica della *contaminatio*. Con questo nome (e col verbo *contaminare*) la critica moderna suole indicare la pratica – che Terenzio afferma di aver seguito non meno di Nevio, Plauto ed Ennio – di inserire in un modello principale una o più scene desunte da altra commedia del medesimo o anche di un altro autore greco⁷⁴. La filologia tedesca dell'Ottocento, di cui abbiamo visto peraltro i meriti enormi nei confronti di Plauto, condannò questo procedimento come segno di rozzezza e spia dell'irrimediabile mancanza di “originalità” dei Romani di fronte ai Greci, ad esso attribuendo le contraddizioni e le oscurità (reali o presunte) nell'azione delle commedie latine, e specialmente di quelle di Plauto. Il filellenismo romantico, in origine, ma più gravemente, in seguito, l'opaco sussiego di eruditi cattedranti non consentivano di formulare la distinzione elementare tra originalità (o individualità) artistica e “originalità” nell'invenzione di una trama. Ma, a dire il vero, fu la stessa più scaltrita filologia tedesca

⁷³ Vd. C. QUESTA, *Il ratto dal serraglio. Euripide Plauto Mozart Rossini*, Urbino 1997², pp. 62-64 (spec. nota 70); R. RAFFAELLI, *Don Giovanni tra antropologia e filologia. Nuove ricerche*, Rimini 2006, p. 157 ss.

⁷⁴ Il verbo *contaminare* è usato da Terenzio (o, meglio, questi riferisce un termine usato dai suoi avversari, tra cui il rivale Lusio Lanuvino) in *Andr.* 16: se questo già indicasse, come termine tecnico, solo il procedimento compositivo che, con il medesimo verbo e il sostantivo *contaminatio*, intendiamo noi moderni, oppure volesse indicare uno “sconciare” i modelli che si sarebbe prodotto appunto facendo uso di tale procedimento, è materia ancora discussa: da vedere, su questi problemi, G. GUASTELLA, *La contaminazione e il parassita. Due studi su teatro e cultura romana*, Pisa 1988, p. 11 ss.

d'epoca successiva (che ebbe a suo antesignano Friedrich Leo, maestro di Jachmann e di Fraenkel) non solo a restringere i casi in cui la *contaminatio* si presentava come ipotesi necessaria o probabile⁷⁵, ma anche a fornire agli studiosi d'oggi, con pagine mirabili dedicate all'analisi di commedie come il *Poenulus* o il *Miles*, nuovi e acuti strumenti per comprendere meglio la *contaminatio* nei suoi presupposti e nei suoi effetti. La pratica della *contaminatio* è legata al fatto che i personaggi della *palliata* (e quelli di Plauto in particolare) hanno rafforzato la loro caratteristica di "maschere fisse" e sacrificato le caratteristiche individuali a quelle dell'azione⁷⁶, al cui svolgersi ben poco importa se il personaggio stesso si chiami "Lisidamo" o Dèmea o Callifone. Essenziale, invece, è che esso rechi la "maschera" del *senex*⁷⁷ e precisamente di quel tipo di *senex* che ancora insegue le avven-

⁷⁵ A differenza di Terenzio, che peraltro, come s'è accennato, l'attribuisce anche a lui (*Andr.* 18-19: *qui quom hunc accusant, Naevium Plautum Ennium / accusant, quos hic noster auctores habet*), Plauto non parla mai di questa particolare tecnica compositiva, né deve sfuggire che con il supporre più limitata applicazione si continua, consapevolmente o meno, a pensare ch'essa sia qualcosa di abnorme, di non degno d'un teatro di grande livello.

⁷⁶ A noi pare ragionevolmente ipotizzabile che la *contaminatio* possa essere connessa con l'abbondanza di parti anonime nel teatro comico latino, in particolare in quello di Plauto: vd. C. QUESTA, *Maschere e funzioni nella commedia di Plauto*, in C. QUESTA e R. RAFFAELLI, *Maschere prologhi naufragi nella commedia plautina*, Bari 1984, p. 9 ss. Si pensi che anche uno dei protagonisti della *Casina*, il vecchio cui – ma nei soli titoli di scena del palinsesto Ambrosiano (e nelle nostre edizioni correnti) – è dato il nome di Lisidamo, era invece un personaggio anonimo (vd. ancora QUESTA, *Maschere*, cit., p. 28 s.).

⁷⁷ Con il termine "maschera" intendiamo, qui e in seguito, il tipo fisso di personaggio che è caratteristico della Commedia nuova greca e della *palliata* romana e che, appunto, era reso manifesto dalle stesse maschere, tipiche dei singoli ruoli, che gli attori indossavano. Circa la questione dell'uso delle maschere (in senso proprio), essa è stata ed è ancora dibattuta per quanto concerne l'età di Plauto, perché alcune testimonianze antiche farebbero pensare che il suo uso a Roma, negli spettacoli tragici e comici, sia cominciato verso la metà inoltrata del II sec. a. C. (EVANZIO, *De fab.* 6, 3, I p. 26 W). Ma il valore di queste attestazioni è assai dubbio: le descrizioni dei personaggi che abbiamo in Plauto coincidono infatti con le maschere greche a noi note del medesimo tipo di personaggio e inoltre è molto difficile credere che le commedie basate sull'assoluta somiglianza (di due personaggi: *Amphitruo*, *Bacchides*, *Menaechmi*; o di uno che si sdoppia: la prima parte del *Miles*...) non implicassero l'uso della maschera. Non ha alcun peso, a giudizio unanime, il fatto che Elio Donato parli, commentando Terenzio, di espressioni del viso: non solo le maschere erano costruite in modo che, a seconda della luce e quindi del movimento dell'attore, assumessero "espressioni" diverse (la cosa può essere controllata direttamente in quei generi di teatro che ancora oggi comportano la maschera), ma Donato scrive per aiutare un lettore a comprendere il testo, e appunto a un lettore giovane osservazioni di tal genere: analoghe notazioni si ritrovano nei commentatori dei tragici greci, cioè di testi che furono sempre recitati con la maschera (sui modi di recitazione del teatro romano cenni estremamente interessanti in CICERONE, *Pro Sest.* 56, 119 ss., *De orat.* 3, 26, 101 ss., *Tusc.* 1, 44, 106).

ture galanti. Il pubblico, al solo vederlo, ne comprende comportamento e funzione nel flusso della commedia. Stando così le cose, se l'autore latino trovava in un'altra commedia greca, del medesimo o di altro autore, una scena in cui agisse una maschera con caratteristiche identiche, egli poteva facilmente appropriarsene e aggiungerla al suo modello principale, oppure sostituirla ad una scena di questo che gli apparisse meno efficace o divertente. Non si ripeterà mai abbastanza, infatti, che, come già dicono chiaramente i prologhi di Terenzio e taluni di Plauto, la Commedia nuova appariva ai Romani come una fonte inesauribile di vicende in cui i personaggi, come *personae* e cioè maschere, erano sempre i medesimi, seppure variamente combinati e, alle volte, trattati con squisita delicatezza artistica. Ancora di più, era forse possibile trasportare materiale da una commedia ad un'altra anche se la maschera (le maschere, persino) di quella parte del modello secondario erano diverse da quelle che agivano nel modello principale, purché le funzioni restassero identiche. In altre parole – pur essendoci una forte vischiosità tra la maschera (*miles*, *meretrix*, *ancilla*, *parasitus* ecc.) ed il suo tipo di azione nella trama (ciò che appunto chiamiamo “funzione”), per cui era atteso che il *miles* fosse *gloriosus* e la *meretrix* (per lo più) *mala* o *mendax* – se un cuoco (poniamo) appariva come adulatore in una scena di una determinata commedia, questa scena poteva “entrare” *per contaminationem* in un'altra commedia in cui adulatore fosse un parassito: bastava mutare la maschera del cuoco (modello secondario) in quella del parassito (modello principale) e si aveva, grazie all'identità di “funzione”, il raccordo tra i due modelli: un raccordo, è chiaro, che non sempre sarà riuscito perfettamente, che il filologo occhiuto riuscirà anche ad additare, ma che nell'insieme degli accadimenti scenici – il teatro è prima di tutto... teatro, cioè azione e mimica – risultava del tutto accettabile. La moderna narratologia, soccorsa magari da nuove scoperte di testi greci, molto ancora potrà suggerire su un procedimento compositivo che anche il teatro moderno non ignora e che diviene meglio comprensibile solo che si rifletta come la costruzione di un intreccio teatrale possa “farsi” anche ricorrendo a “unità narrative” (nel senso di “racconto recitato”, naturalmente) di origine disparata.

Se la severa coerenza dell'azione e le sfumature di colorito “psicologico” non hanno per Plauto particolare interesse⁷⁸, altri sono gli intenti e i valori del suo teatro. Innanzi tutto, sempre grazie al procedere “per

⁷⁸ Una “psicologia” dei personaggi plautini non esiste e sarebbe ridicolo cercarla.

scene”, Plauto, a volte, può ridurre l’estensione di brani del modello, rendendo più agile e stringato lo svolgersi di certi momenti della vicenda⁷⁹, a volte può amplificarne certe parti, quelle cui attribuisce particolare rilevanza: di per sé questo procedimento non coincide affatto con la trasformazione del brano in *canticum*, anche se tale coincidenza non è affatto infrequente. Caratteristico è l’ampliamento dei monologhi, nei quali Plauto non inserisce soltanto versi desunti da altra parte del medesimo modello o da un altro modello greco, ma brani da lui stesso composti. Non di rado si hanno anche ampliamenti del dialogo: sappiamo ormai, dopo pagine famose di Eduard Fraenkel⁸⁰, come tra due personaggi si istituisca talora uno scambio di battute che parte da un gioco di parole possibile solo in latino, o magari fondato su allusioni a cose romane⁸¹, e che va avanti sfruttando fino in fondo questo spunto. L’azione, che durante questo scambio di battute in realtà non procede, ricomincia poi con modi e contenuti che rivelano il ritorno del commediografo romano alla falsariga del modello greco. Di per sé, qualunque passo del modello può prestarsi a riduzioni o amplificazioni plautine, ma, se riconoscere le prime appare più difficile⁸², identificare le seconde è compito meno disagiata, recando esse, più o meno evidenti, i segni dei punti di sutura all’inizio e alla fine e, nell’insieme, caratteristiche di contenuto non attribuibili ad un autore greco. Inoltre, sebbene Plauto conosca la trasformazione in *canticum* ed il probabile ampliamento del passo in cui un giovane innamorato esprime la sua passione⁸³, oppure di quello in cui una fanciulla esprime tutto il suo smarrimento nel trovarsi naufraga e sola in terre ignote⁸⁴, par

⁷⁹ Per es. oggi sappiamo con certezza che due monologhi di uno stesso personaggio, uno alla fine, l’altro al principio dell’atto successivo, sono stati uniti insieme, abolendo appunto la fine d’atto che li distingueva: si confrontino i vv. 18-30, 90-102 del *Dis exapaton* con *Bacch.* 500-525. Del papiro menandro (POxy LXIV 4407), dopo il primo assaggio (E.W. HANDLEY, *Menander and Plautus: A Study in Comparison*, London 1968), abbiamo ora l’edizione completa, a cura sempre di E.W. Handley (*The Oxyrynchus Papyri*, vol. LXIV, ed. by E.W. HANDLEY, U. WARTENBURG, London 1997).

⁸⁰ I suoi *Elementi plautini in Plauto*, trad. it., Firenze 1960² (prima ediz. Berlin 1922), sono il più importante studio su Plauto del secolo XX, e forse di sempre (a più di ottant’anni dalla sua comparsa, ne è stata fatta ora la prima traduzione inglese: *Plautine Elements in Plautus*, Oxford 2007).

⁸¹ Di carattere militare e, in genere, riguardanti la vita pubblica.

⁸² Solo la scoperta dell’originale greco – bisogna riconoscerlo – ci ha rivelato che nelle *Bacchides* due monologhi sono stati fusi in uno solo (sopra, nota 79), tanto l’operazione è stata ben congegnata ed è risultata congruente.

⁸³ Per es. *Cist.* 203 ss., *Trin.* 223 ss.

⁸⁴ *Rud.* 185 ss.

sicuro che il suo interesse sia attratto innanzi tutto dai personaggi la cui “maschera” è già di per se stessa portatrice di comicità vivace e immediata: vecchi che corrono troppo la cavallina oppure che vedono giustamente punita la loro avarizia o la loro rigidità, cortigiane svelte e sfrontate, parassiti insaziabili e beffardi, lenoni insolenti e spudorati, schiavi furbi e sfrontati che progettano e portano trionfalmente a compimento colossali burle ai danni dei loro padroni, i quali, lungi dal poterli punire nonostante le continue minacce, nel finale spesso si trovano a dover chiudere entrambi gli occhi sulle loro malefatte o, addirittura, a doverli ricompensare con la libertà. Alcuni di questi personaggi, per la loro stessa “enormità”, sono diventati vere e proprie figure simbolo: il vecchio Euclione, nell’*Aulularia*, della più ossessiva spilorceria; il soldato Pirgopolinice, nel *Miles*, della più credula vanagloria; il lenone Ballione, nello *Pseudolus*, della più proterva sfrontatezza. Figure (e vizi) che, proprio perché magistralmente delineate da Plauto a una sola dimensione ed esaltate dall’iterazione e dall’iperbole, sono assurde ad archetipi comici, e come tali hanno continuato a vivere e a riprodursi nel teatro europeo, ben al di là della stagione che le ha prodotte: basti, per questo, fare il celebre esempio dell’*Avare* di Molière e del suo protagonista Harpagon.

Se ogni narrazione – recitata o raccontata – necessita di un eroe (o piuttosto della “funzione” eroe), l’eroe del racconto portato in scena da Plauto è lo schiavo furbo. Questo personaggio tipo si trovava già nei modelli, naturalmente, ma in Plauto la sua presenza viene non soltanto ampliata a scapito delle altre⁸⁵, ma diventa “eroica” anche sul piano della drammaturgia e dello stile. In Plauto la beffa dello schiavo e, spesso, la sua costruzione è descritta ricorrendo a paragoni mitologici e a metafore militari⁸⁶, verosimilmente assenti nei modelli in identiche situazioni e, riprova significativa dell’intervento del Sarsinate, quasi sempre basate su termini e usi dell’esercito romano. Così, lasciando da parte le raffinate, a volte complesse tematiche dei suoi predecessori greci, Plauto mette al centro del suo teatro la figura incontenibile del servo⁸⁷, che gioca spavalda-

⁸⁵ Lo spettacolo non poteva durare più di un certo tempo e Plauto di norma si mantiene entro i limiti di estensione di un testo teatrale greco.

⁸⁶ In più d’un caso i due fattori si uniscono nel ricordo della guerra di Troia.

⁸⁷ Il servo è un personaggio scatenato e guizzante, ma certo non si può dire, come in una storia della letteratura latina che va per la maggiore, che «lo schiavo era perennemente concitato, si muoveva solo correndo (*servus currens*)»: quella del *servus currens*, come tutti sanno, o dovrebbero sapere, è soltanto una *gag* topica, in cui un servo arriva trafelato in scena per riferire qualche speciale notizia (il modello alto è l’*ánghelos* della tra-

mente con gli avvenimenti, costruendoli egli stesso o adattandovisi d'un subito, lieto di portare al trionfo un amore contrastato, depredando del mal posseduto perfidi lenoni e pure vecchi padri tirati e miopi, di ostacolo in ogni caso alla "felicità" altrui e allo scioglimento felice della commedia stessa. Nella commedia plautina, infatti, al cuore della sua gioiosa e guizzante drammaturgia⁸⁸, lo spazio centrale è della vitalità, della giocondità, del necessario e lieto trionfo (dei modi attraverso cui si giunge a questo trionfo) dei giovani e dei loro amori su vecchi talvolta libidinosi e comunque sordi e severi, dimentichi di essere stati giovani anch'essi. A questo servono i "bellissimi" inganni dei servi, nei quali non è lecito vedere né tracce di autobiografia⁸⁹, né troppo "metateatro", né alcun genere di "protesta sociale": proprio nel distacco dai suoi personaggi è da cogliersi uno dei principali fondamenti del comico plautino. E proprio a proposito della sua propensione al comico, va ricordato un fatto certamente significativo: Plauto, infatti, è il primo autore latino a "specializzarsi" in uno solo dei due versanti teatrali, appunto quello comico. Prima di lui Livio Andronico e Nevio avevano scritto commedie e tragedie, e lo stesso farà ancora Ennio: ma dopo di lui gli autori di teatro tenderanno anch'essi a specializzarsi: come comici (Cecilio Stazio e Terenzio) oppure come tragici (Pacuvio e Accio).

Quanto detto fin qui significa forse che Plauto fosse incapace di costruire un'azione senza dipendere dal modello? Così, in effetti, ha risposto anche la critica più scaltrita e meglio disposta a riconoscere la personalità plautina (Leo, Fraenkel, Jachmann) quando ha affrontato questo problema. Ma, come abbiamo visto⁹⁰, oggi sembrano aprirsi nuove strade in prosecuzione e anche in alternativa di quelle, pur sempre fondamentale punto d'avvio, aperte dalla grande tradizione plautina di Leo e dei suoi continuatori⁹¹. Anche cercar di ridurre l'apporto della *conta-*

gedia e la *gag* stessa, qualche volta, è affidata anche a personaggi diversi dal servo, come il parassito Ergasilo in *Capt.* 790-822).

⁸⁸ Su aspetti importanti della drammaturgia e della personalità plautina, pagine significative sono contenute in QUESTA e RAFFAELLI (a cura di), *Due seminari*, cit., in particolare nei saggi di R. M. DANESE, *Modelli letterari e modelli culturali del teatro plautino. Qualche problema di metodo*, pp. 132-153, e di G. GUASTELLA, *I monologhi di ingresso dei parassiti. Plauto e i modelli*, pp. 155-198.

⁸⁹ Vd. sopra, p. 224.

⁹⁰ Sopra, pp. 237, 243 e nota 88.

⁹¹ Di Leo vanno ricordate almeno le densissime *Plautinische Forschungen*, Berlin 1912²; di JACHMANN, *Plautinisches und Attisches*, Berlin 1929; su Fraenkel vd. sopra, nota 80.

minatio, per le ragioni più o meno palesi di cui s'è fatta menzione, può sembrare oggi addirittura segno di poca scaltrezza critica. Una famosa affermazione di Leo, secondo cui Plauto per costruire una commedia disponeva solo di *adiectio* (possibilità di aggiunte), *detractio* (possibilità di tagli) e *permutatio* (possibilità di "trasposizioni" di scene, da un punto all'altro della medesima commedia o da una commedia in un'altra: la *contaminatio*, dunque), dettata da profonda conoscenza del poeta ma da non minore concetto limitativo del suo valore, appare invece a noi passibile di interpretazioni più profonde e non sospettate da chi la fece. Abbiamo detto⁹², e va ripetuto qui, che il "possesso strutturale" della trama, caratteristico dei commediografi latini, suggerisce nuove e promettenti vie d'indagine. Siamo convinti che, senza dimenticare il rapporto – quasi un cordone ombelicale – che esiste tra le *palliatae* e i loro modelli greci, sia lecito studiare in modo specifico come "siano fatti" e, soprattutto, come "funzionino" sulla scena, per esempio, il *Miles* o lo *Pseudolus*⁹³ per giungere alla rivendicazione di una originalità plautina anche in ciò che riguarda non la struttura, ma la condotta dell'azione. Naturalmente, togliendo ad "originalità" ogni residuo di connotazione romantica o che, comunque, pretenda di trascendere⁹⁴ l'"artigianale" – epperò classico, epperò aristotelico – concetto di costruzione di un intreccio. Circa l'"invenzione" di una trama, del resto, gli stessi commediografi romani conoscevano benissimo quanto vi fosse di convenzionale e di ripetitivo: portando al limite questa consapevolezza, Terenzio arriva addirittura ad affermare ... *denique / nullum est iam dictum quod non sit dictum prius* («infine, nulla si può dire ora, che non sia già stato detto prima»)⁹⁵.

Unanime in ogni caso è l'accordo della critica d'ogni tendenza circa la grandezza stilistica di Plauto: per i moderni, non meno che per gli antichi, Plauto è un genio della lingua latina. Come Nevio prima e poi gli altri au-

⁹² Sopra, p. 243.

⁹³ È un tipo di analisi che mette in primo piano lo specifico teatrale e dunque la drammaturgia delle commedie: vd. al riguardo la bibliografia citata alla n. 88. Inoltre, per l'analisi di singole commedie, si possono vedere C. QUESTA, *Sei letture plautine. Aulularia Casina Menaechmi Miles gloriosus Mostellaria Pseudolus*, Urbino 2004; R. RAFFAELLI, *Una commedia anomala: i Captivi*, in *La commedia di Plauto e la parodia*, a cura di G. PETRONE e M. M. BIANCO, Palermo 2006, pp. 25-52.

⁹⁴ E vd. sopra, p. 244. Circa la terminologia più opportuna, si tenga presente il cenno fatto alla nota 64.

⁹⁵ *Eun.* 40-41. In generale, sulla struttura delle commedie plautine è importante M. BETTINI, *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino 1991.

tori di *palliatæ*, egli usa come “base” il *sermo familiaris* di Roma, cioè il linguaggio della buona conversazione quotidiana, ovviamente con le caratteristiche morfologiche, lessicali, sintattiche che esso aveva ai suoi tempi. Pochissimi sono i veri grecismi e niente di popolaresco o, peggio, di dialettale (ciò che gli antichi avrebbero definito *sermo plebeius* e *sermo rusticus*) è nella lingua di Plauto. Fatto significativo, questo, della grande forza di acculturazione della città che stava diventando la regina del Mediterraneo, ove si pensi che Plauto, non diversamente da Livio Andronico e da Nevio, non doveva aver avuto il latino come lingua materna. Sulla purezza del *sermo Plautinus* le testimonianze degli antichi, estremamente sensibili ai fatti linguistici, sono unanimi e il grammatico Elio Stilone, alla fine del II sec. a. C. circa, disse che se le Muse avessero voluto parlare latino, l'avrebbero fatto con la lingua di Plauto⁹⁶. Questa lingua straordinariamente sciolta ed espressiva, che utilizza ogni virtù del lessico e della sintassi del latino arcaico⁹⁷ per dar forma a un dialogo quale la scena latina non udì mai più in seguito, è anche meravigliosamente inquadrata nei metri che la rivestono: di rado accade che l'ordine delle parole più naturale e consueto venga sforzato per ragioni metriche. Ma già sappiamo che Plauto non è, come sarà invece Terenzio, il poeta di temi ed affetti “borghesi”: come all'azione, alla singola scena e all'enormità di certe “maschere” vengono giosamente sacrificati “psicologia” e “interiorità” dei personaggi, così il linguaggio non resta sempre fedele al modulo medio del *sermo urbanus*. Nelle scene di maggior concitazione comica Plauto fa spesso ricorso ai solenni stilemi del linguaggio sacrale e giuridico (quasi tutt'uno per i Romani) e della tragedia, creando a bella posta uno scarto profondo fra la situazione ed il modo di esprimersi del personaggio. È un procedimento comico ben noto prima di Plauto e che ricorrerà infinite volte dopo di lui, ma importa qui considerare la sovrana capacità dello stilista, che ottiene effetti di comicità irresistibile facendo lamentare un vecchio avaraccio derubato come l'affranta Andromaca sulle rovine di Troia, ricorrendo senza un'incertezza a tutti i registri del lessico e dello stile. Si aggiunga che, con la più antica letteratura latina⁹⁸, Plauto condivide il gusto per la frase sonora, predilige non meno di Nevio e di Ennio ogni

⁹⁶ Il giudizio di Stilone era citato da Varrone, da cui lo riprende Quintiliano (*Inst. or.* 10, 1, 99).

⁹⁷ Molto più ricco di vocaboli e di costrutti di quello di Cicerone e di Cesare, nonché di quello di Terenzio stesso, i quali inoltre obbediscono a diversi canoni artistici.

⁹⁸ Terenzio, ancora una volta, costituisce un caso a sé.

possibile figura di suono cui spesso unisce figure di pensiero che tuttavia risultano, nell'insieme, subordinate alle prime e, si può dire, da queste "portate a rimorchio". Analizzare e caratterizzare in breve la varietà dei procedimenti stilistici plautini non è possibile, ma non se ne possono passare sotto silenzio almeno due: l'accumulo di sostantivi o aggettivi i quali, mano a mano che la frase procede, finiscono con il desemantizzarsi ed essere utilizzati quasi come "puro suono"⁹⁹ e poi le plautinissime neoformazioni. Plauto inventa nuovi vocaboli, che spesso non riappariranno mai più nella latinità (anche perché difficilmente concepibili fuori del loro plautinissimo contesto), o innova sul piano morfologico (anche qui senza essere seguito dalla latinità successiva) sia per condurre avanti una serie di battute comiche basate su un equivoco o su un gioco di parole, sia per ottenere quella sonora giocondità di discorso che, come una sorta di manto iridescente, egli getta sulla traccia del modello greco per dare a tutto l'insieme il suggello della sua inconfondibile personalità. Plauto usa il *sermo familiaris* come materiale per costruire un edificio unico e stupefacente dove l'anafora, il chiasmo, il poliptoto, le varie forme di omeoteleuto e di parechesi, l'allitterazione, la paronomasia, il parallelismo dei membri sintattici, i giochi di parole più impensati (talora di grana forse non finissima, ma sempre scenicamente efficaci), le neoformazioni, le accumulazioni, le iperboli e così via creano un mondo del tutto fantastico: un mondo che deve molto della sua vitalità teatrale alla magia delle parole e alla fantasia verbale che il Sarsinate possedette in sommo grado.

Pur prendendo le mosse da quelle vicende quotidiane che la Commedia nuova tanto amava ritrarre nel suo linguaggio volutamente dimesso e conversevole¹⁰⁰, la commedia plautina, grazie proprio al suo tipico linguaggio e alle parti musicate, spesso si allontana, e di molto, dalla quotidianità della vita di una società "borghese". Il paragone più calzante, forse, è ancora quello con l'opera buffa e il *Singspiel*¹⁰¹, cioè con forme d'arte

⁹⁹ Sulla straordinaria sensibilità di Plauto per il suono e sulla sua azione sulle scelte linguistiche e sulla stessa creatività verbale, così tipica del Sarsinate, sono fondamentali gli studi di A. TRAINA, *Forma e suono. Da Plauto a Pascoli*, Bologna 1999²; vd. anche R. RAFFAELLI, *Ricerche sui versi lunghi di Plauto e di Terenzio. Metriche, stilistiche, codicologiche*, Pisa 1982, pp. 83-158.

¹⁰⁰ Facendo queste generalizzazioni, si deve sempre aver presente che di molti autori della Commedia nuova sappiamo poco o nulla: il panorama poteva dunque essere assai meno omogeneo di quanto non appaia a noi (come ci insegna l'*Aspis* di Menandro).

¹⁰¹ Anche per il frequente riapparire, in questi generi, di situazioni e spunti della commedia plautina: vd. per es. C. QUESTA, *Il ratto*, cit. (sopra, nota 73), R. RAFFAELLI, *Modelli classici nella Cenerentola*, «Bollett. Centro Rossin.» 52 (2002), pp. 55-72.

che escludono quasi sempre spiriti realistici. E tuttavia, anche sotto l'aspetto dello stile, il rapporto con i modelli non va dimenticato: proprio perché traduttore "artistico", e dunque "libero", Plauto, come possiamo constatare dal confronto delle *Bacchides* con il *Dis exapatôn*, è capace anche di rendere quasi con pedantesca fedeltà battute del modello greco¹⁰², per passare subito dopo a sensibili innovazioni compositive¹⁰³ e stilistiche: il monologo di Mnesiloco è caratterizzato, nell'insieme, da un *pathos* e da una sonorità che in Menandro non hanno riscontro.

Parte essenziale, infine, dello stile di Plauto, inteso nella più larga accezione, sono i metri da lui adoperati. Abbiamo già veduto che la presenza, più o meno estesa, di parti cantate è una delle caratteristiche più vistose della *palliata* plautina rispetto alla Commedia nuova¹⁰⁴: dobbiamo ora almeno menzionare i vari metri usati dal poeta. I principali sono due: il senario giambico e il settenario trocaico, di larga diffusione a Roma nell'ambito della versificazione popolare. Di essi, il primo era sicuramente soltanto recitato¹⁰⁵ e recitato di norma era pure il secondo ma (è tuttavia cosa incerta) poteva anche essere declamato su accompagnamento del flauto, almeno in determinati brani della commedia, che però noi moderni non possiamo individuare più e già in età antica erano forse lasciati ad iniziative "di regia". Accompagnamento di flauto, ma non canto, caratterizzava settenari e ottonari giambici e, forse in modi più sensibili, settenari e ottonari anapestici. Qui è un altro elemento di originalità della *palliata*, perché, se i Greci hanno metri "corrispondenti" (si fa per dire) a settenari giambici e anapestici, non ne hanno di corrispondenti a ottonari giambici e anapestici; o, se "corrispondenti" vi furono, il loro uso fu rarissimo: per il primo di questi due metri si cita un dramma satiresco di Sofocle, per il secondo Epicarmo, un poeta siceliota dunque, non attico, ciò che può essere molto significativo per spiegare il sorgere del più antico teatro latino e italico in genere. Vengono poi i veri e propri metri cantati¹⁰⁶: meno ricchi di accompagnamento e rivestimento musicale dove-

¹⁰² Tanto parrebbe mostrare il confronto dei vv. 494 ss. delle *Bacchides* con i vv. 11-17 del *Dis exapatôn*.

¹⁰³ La più volte citata fusione dei due monologhi (sopra, nota 79).

¹⁰⁴ Dei *cantica*, peraltro, erano senza dubbio presenti nelle *palliatae* di Nevio.

¹⁰⁵ Va segnalata, tuttavia, la presenza di singoli senari "lirici" in parti cantate o declamate con l'accompagnamento del flauto.

¹⁰⁶ I *cantica* plautini sono raccolti, editi e scanditi in *Titi Macci Plauti cantica*, ed. C. QUESTA, Urbino 1995; sulla metrica in generale vd. ora C. QUESTA, *La metrica di Plauto e di Terenzio*, Urbino 2007 (che raddoppia e rinnova, dopo quarant'anni, l'*Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologna 1967).

vano essere i sistemi anapestici e trocaici¹⁰⁷; più ricchi invece sotto l'uno e l'altro aspetto (veri brani musicali, insomma) quelli in cretici e bacchei o formati dalla complessa, raffinata combinazione e alternanza di più metri. Cretici e bacchei sono noti alla tragedia greca e alla Commedia antica (Aristofane), ma in forme assai diverse e in quantità di gran lunga minore. Parimenti *cantica* polimetri conoscono i tragici greci (non la Commedia nuova)¹⁰⁸, ma quelli plautini sono di tutt'altro genere ed hanno ben diversa funzione, come vedemmo. Il problema dell'origine dei *cantica* di Plauto, pur dopo pagine importanti di Leo e di Fraenkel, è ancora aperto: oggi si tende a rivalutare l'apporto del teatro ellenistico (come aveva pensato Leo) anche sulla base di nuove scoperte papiracee¹⁰⁹, pur senza mettere in ombra l'apporto della *cothurnata* neviana e quindi, sullo sfondo, della tragedia attica.

Nell'insieme è bene ricordare che da un lato Plauto, come Nevio, usa molto spesso metri che sono invece rari nella tragedia greca (almeno in quella attica, la sola che conosciamo) e dall'altro (di nuovo come Nevio) ignora quasi del tutto metri, come i docmi, frequentissimi nei testi tragici¹¹⁰. Se però a taluni non parve difficile dare una "genealogia" greca, più o meno remota, ai singoli metri plautini, non è greco – o per lo meno non è attico – l'uso che egli ne fa, il modo in cui li combina. Il "senso ritmico", poi, che sottostà ad essi è del tutto diverso da quello dei greci e discende dall'eccezionale energia ritmica del *carmen* italico, la cui influenza stilistica è forte nei brani plautini di stile "sublime".

Nulla infine sappiamo delle musiche dei *cantica*, che dovevano essere di un certo rilievo – nell'ambito, pur sempre, delle non ampie risorse della musica antica –, se ricordiamo quanto dice Cicerone¹¹¹ circa l'accompagnamento musicale di una monodia (o aria) di una tragedia di Ennio¹¹². Le didascalie (lacunosa quella dello *Stichus*, non sufficientemente generose in proposito quelle delle commedie di Terenzio) e la tradizione grammaticale¹¹³ non ci consentono nemmeno di sapere con certezza se i musicisti

¹⁰⁷ Esempiatamente, questi si a quanto pare, sulle identiche strutture metriche della tragedia greca e forse della Commedia antica.

¹⁰⁸ Vd. sopra, p. 238.

¹⁰⁹ Vd. B. GENTILI, *Lo spettacolo nel mondo antico*, Roma-Bari 1977.

¹¹⁰ Veri docmi Plauto ha usato solo nel principio dello *Stichus*, e anche qui sussistono dubbi.

¹¹¹ *Orat.* 55, 184.

¹¹² Vd. anche *Tusc.* 1, 44, 106.

¹¹³ Per es. *Excerpta de com.* 8, 9, I p. 30 W.

di cui le didascalie stesse ci fanno i nomi fossero semplicemente esecutori o anche autori della musica. In questo caso, tuttavia, essi si saranno regolati di certo sul metro scelto dal poeta, perché il testo, letterariamente molto elaborato, doveva avere la prevalenza, almeno in età arcaica, sull'accompagnamento musicale.

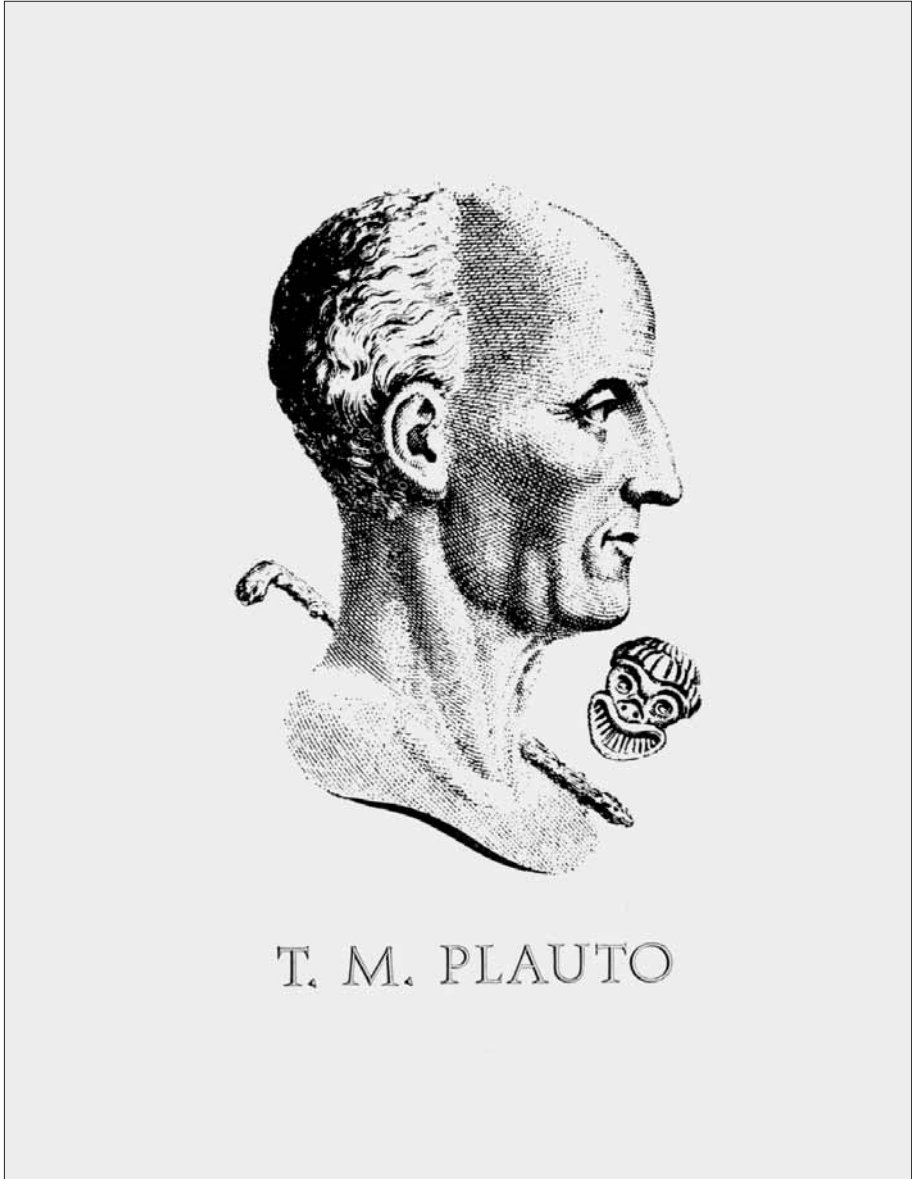


Fig. 1 - Plauto in un'incisione del sarsinate Mario Riceputi (derivata da un disegno settecentesco).

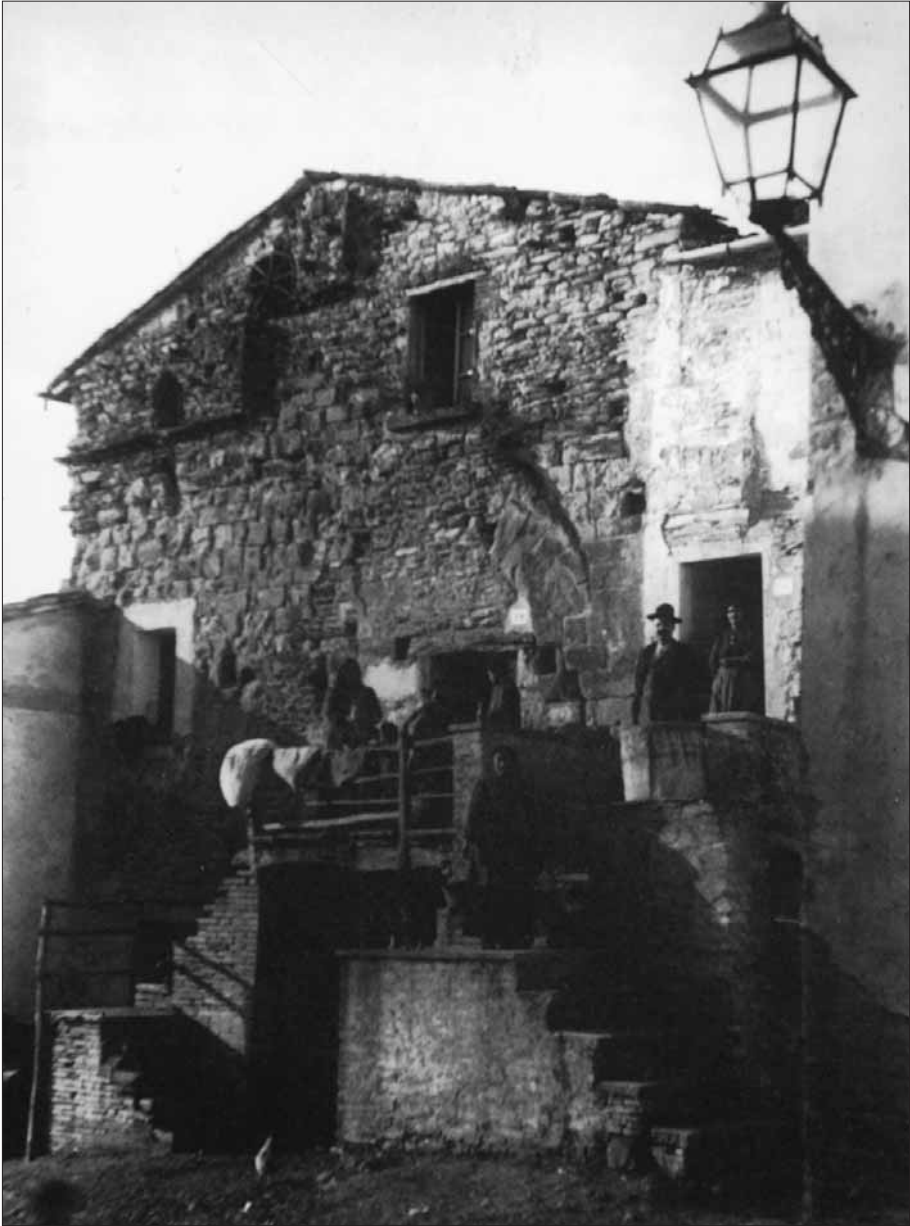


Fig. 2 - La cosiddetta “Casa di Plauto” agli inizi del Novecento: un antico edificio posto all’ingresso sud dell’abitato di Sarsina, oggi alquanto rimaneggiato, che conserva elementi architettonici di epoca romana (forse una torre delle mura civiche di epoca repubblicana).

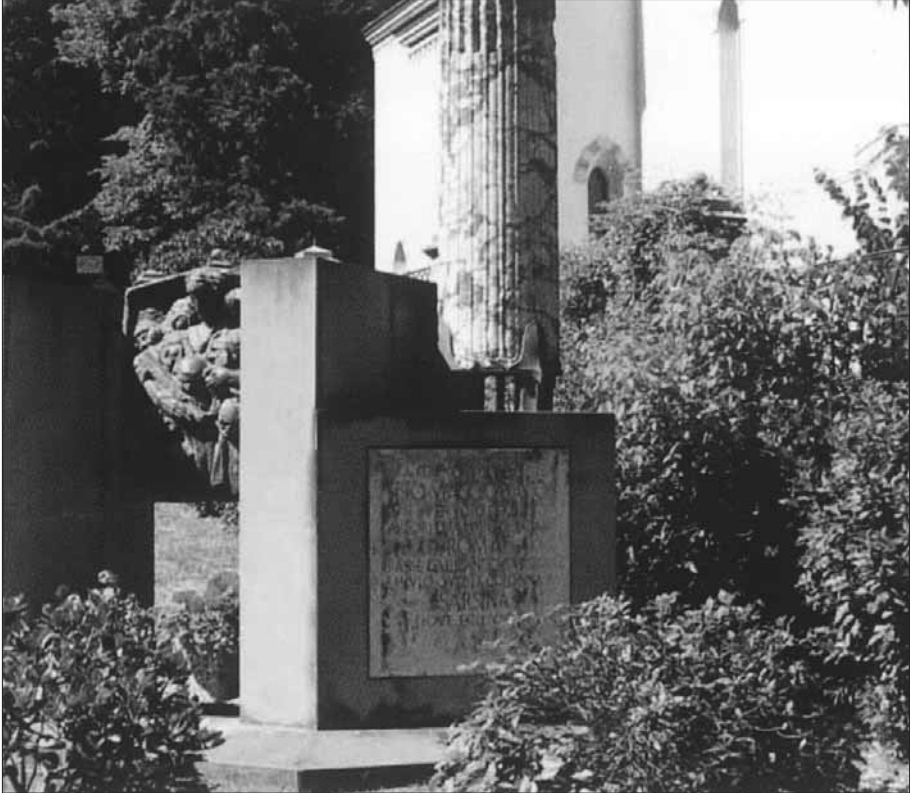


Fig. 3 - Il monumento a Plauto, inaugurato il 6 settembre 1953 e risistemato nel 1989: è composto da una colonna di breccia africana donata dall'Urbe e da un bassorilievo bronzeo dello scultore romano Duilio Cambellotti che raffigura il poeta contornato dalle sue maschere. Filippo Antonini (*Delle antichità di Sarsina*, Sarsina 1607, p. 65) riferisce che Angelo Peruzzi, vescovo di Sarsina (1581-1600), «trattava di far fare a Sarsina una statua di Plauto»; Vincenzo Masini (*Il Zolfo*, Cesena 1759, p. 120) scrive che «nella piazza [della sua patria] vedesi la di lui statua di marmo»; in età napoleonica il busto marmoreo collocato nel palazzo comunale fu sottratto (notte del 29 agosto 1807) e mai più restituito.



Fig. 4 - Il Teatro plautino con la scenografia (1956), collocato nel cortile-giardino della Scuola Elementare.



Fig. 5 - Il Teatro plautino degli anni '70, nel medesimo luogo ma girato di 45°.



Fig. 6 - L'Arena plautina di Calbano, inaugurata nel 1995.



Fig. 7 - La copertura dell'Arena plautina di Calbano, inaugurata nel 2008.



Fig. 8 - Sarsina, Archivio Comunale: il manifesto delle prime rappresentazioni classiche.

COMOEDIA AMPHITRYO.
IN AMPHITRYONIS ARGUMENTVM.

1

• a
MPHITRYO Profectus in hostes, Teleboas: grauidam ex se reliquit uxorem Alcmenam: cuius amore captus Iupiter uersus in formam eius absentis coniugis: fingit ab exercitu noctu rediisse. Illam comprimit: morēq; gerit sibi: noxq; illa Iouis iussu facta lōgior: Mercurius ut suo seruiret patri sumo Ioui: serui Amphitryonis Sofiae cepit imaginem: hōz Alcmena deludit dolis: fitq; rursus ex Ioue grauida: interim uictor hostium rediens Amphitryo domū praeimit Sofiam: ut nūtiat uxori reditum: is offendit Mercuriū inq; sibi similem seruū: ambo rixantur inuicem: a Mercurioq; excluditur domo: id idem contingit redeunti domū Amphitryoni: quem uxor rata se ab illo deludi satis inclaementer accipit: fitq; illi obuius pro Amphitryone Iupiter: sicq; frustra ab uxore atq; ab Ioue simul: fiuntq; gemini Amphitryones & Sofiae: Tandem arbiter accersitur Blepharos: uter eoz uerus esset Amphitryo recte ut discerneret: obstupuit ille & certi nihil proferens abiit: interea tempus pariendi cū afforet: Alcmena ex Ioue atq; ex uiro geminos uno enixu parit: hōz alterq; postmodū dictus hercules ex Ioue genitus (nā ex Amphitryone Iphiclus) binos enecat angues manu: igitur Iupiter ut mulierem in fontē ostēderet: quā uir in simulauerat p̄bri: magnū in tonuit: rē p̄fessus ut erat: iubet igitur recōciliari uiro cōiugē.

PLAUI COMICI CLARISS. AMPHITRYO.
ARGUMENTVM.

i
N Faciem uorsus Amphitryonis Iupiter
Dū bellū gereret cum Telebois hostibus
Alcmenam uxorem cepit usurariam
Mercurius formam Sofiae serui gerit
Absentis: his Alcmena decipitur dolis.
Postq; redire ueri Amphitryo & Sofiam
Vterq; deluduntur dolis mirum in modum.
Hinc iurgium: tumultus uxori & uiro
Donec cum tonitru uoce missa ex aethere
Adulterum se Iupiter confessus est.

b

Timmerhei Fabij Propter bonitatem infelicis.

Fig. 9 - Sarsina, Biblioteca del Seminario: TITO MACCIO PLAUTO, *Commedie*, 1500, p. 1. La cinquecentina è priva del frontespizio sostituito con altro posticcio.

Si donum nostrū.& me ipsum auipias nunc libens
 Ly. Auipio.& euclionis uolo mea sit domus
 Str. Quid restat here nunc. memento ut sim liber
 Ly. Recte monuisti. esto merito liber tuo
 Ostrabile & turbatam iam intus cœnam para
 Str. Spectatores naturam auarus euclio
 Mutauit. liberalis subito factus est
 Sic liberalitate utimini uos quoq;
 Et si fabula perplacuit clare plaudite.

Impressum Bononiæ per Benedictum Hectoris Bi/
 bliopolam Impressoremq; Diligētissimum.
 Recognitum repastinatūq; a Phi/
 lippo Beroaldo Curiose
 ac Vigilanter.
 Anno Salutis .M. D. tertio.
 Cal. Decēbr.

REGESTVM.

a. . b.iii. c.iii. d.iii. e.iii. f.iii. g.iii. h.iii. i.iii. k.iii. l.iii. m.iii. n.iii.
 o.iii. p.iii. q.iii. r.iii. s.iii. t.iii. u.iii. x.iii. y.iii. z.iii. & .iii. ꝑ.iii. ꝑ.iii.
 A.iii. B.iii. C.iii. D.iii. E.iii. F.iii. G.iii. H.iii. I.iii. L.iii. M.iii.
 N.iii. O.iii. P.iii. Q.iii. R.iii. K.iii.



1503.

Fig. 10 - Sarsina, Biblioteca del Seminario: TITO MACCIO PLAUTO, *Commedie*, 1500, p. 253, *colophon*.

CISP
Urbino

PLAVTVS
Sarsina-Urbino

LECTURAE PLAUTINAE SARSINATES

I
AMPHITRUO

a cura di
Renato Raffaelli e Alba Tontini

QuattroVenti

Urbino 1998

Fig. 11 - Frontespizio degli Atti della prima *Lectura Plautina Sarsinatis*, dedicata all'*Amphitruo* e svolta a Sarsina il 13 settembre 1997; la serie annuale, promossa dal Centro Internazionale di Studi Plautini di Urbino (CISP) e dal Centro di Ricerche Plautine Sarsina-Urbino (PLAVTVS), è giunta alla pubblicazione dell'XI volume, *Mercator* (Sarsina, 29 settembre 2007: Urbino, Edizioni QuattroVenti, 2008), mentre si è appena svolta la XII edizione destinata al *Miles Gloriosus* (Sarsina, 27 settembre 2008).

CISP
Urbini

PLAVTVS
Sarsinae-Urbini

TITVS MACCIVS PLAVTVS

CASINA

edidit
Caesar Questa

SARSINAE ET VRBINI

·MMI·



Fig. 12 - Frontespizio del primo titolo della *Editio Plautina Sarsinatis*.