

ALESSANDRA MINARINI

AMPHITRUO VS. AMPHITRYON:
LA RIPRESA MOLIERIANA DELLA TRAGICOMMEDIA DI PLAUTO

Se difficile, per non dire impossibile, risulta la tracciabilità dell'*Amphitruo* di Plauto nel rapporto con i modelli, sicura è invece la fortuna di questa commedia in epoche successive, fortuna documentata da una lunga serie di riprese che partono dal *Geta* di Vitale di Blois (in un periodo in cui l'opera plautina sembra altrimenti sconosciuta) e arrivano fino a tempi a noi molto vicini con Girardoux, Figureido, Stolper, Hacks¹. Fra queste un posto privilegiato spetta a Molière, un grande della scena francese che, più di altri seguendo da vicino il grande Plauto, ha saputo costruire un'opera pienamente adeguata ai suoi tempi e di forte impatto comico.

Il rapporto fra il poeta francese e il poeta latino è stato oggetto di svariate indagini: l'occasione è ora di una panoramica e un approfondimento dei modi in cui alcuni elementi della commedia plautina – si tratti di tematiche, strategie sceniche o comunicative, rappresentazione dei personaggi – sono stati rivisitati da Molière, talora 'contaminati' con suggestioni provenienti dalla lettura di altre commedie di Plauto².

L'*Amphitruo* è la commedia del doppio per antonomasia³: questo tema archetipico vi è sviluppato non solo su un piano strettamente comico (gli equivoci provocati dall'identità dei personaggi, come ad esempio nelle *Bacchides* o nei *Menaechmi*), ma approfondito nella direzione di una vera e propria crisi identitaria che sfiora il tragico e rimanda al perturbante freudiano⁴.

¹ Da vedere in proposito l'ormai 'canonico' K.V. REINHARDSTOETTNER, *Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. Ein Beitrag zur Geschichte*, Leipzig 1886. Per la fortuna di Plauto molto si deve a F. BERTINI, di cui ricordo almeno *Plauto e dintorni*, Bari 1997 e, in particolare per questa commedia, *Sosia e il doppio nel teatro moderno*, Genova 2010; *Anfitrione e il suo doppio: da Plauto a Guilberme Figureido*, in G. FERRONI (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli 1981, pp. 307-336. E vedi l'approfondito lavoro comparativo di L. PASETTI, *Anfitrione. Variazioni sul mito*, Venezia 2007. In tempi recenti sono state analizzate anche le riprese nella produzione cinematografica: cfr. M. SALOTTI, *Schermi plautini. Beffa e doppio nel cinema del Novecento*, in G. PADUANO-E. ZAFFAGNO (a cura di), *La continuità della parola. Omaggio a Ferruccio Bertini*, in *Maia* 65 (2013), pp. 527-537.

² Per la conoscenza del teatro plautino da parte di Molière mi limito a rimandare a C. VINCENT, *Molière imitatore di Plauto e di Terenzio*, Roma 1917, pp. 8 s. e PASETTI, *op. cit.* 2007, p. 387. La diffusione dei testi comici latini in Francia prima di Molière è stata analizzata da M. DELCOURT, *La tradition des comiques anciens en France avant Molière*, Liège 1934.

³ Sul doppio come filo conduttore di tutta la pièce, dalla tematica ai personaggi alla struttura al genere stesso della *fabula*, vedi oggi la messa a punto di A. TRAINA, *Plauto. Anfitrione*. Introd., testo, trad. di A.T., Bologna 2012, pp. 9 ss.

⁴ «da somiglianza...non genera solo buffi equivoci, ma produce...quell'effetto di disorientamento – dovuto all'improvviso insorgere di un'inspiegabile anomalia in una realtà nota e familiare – che Freud

Nel lungo prologo plautino recitato da Mercurio la situazione di sdoppiamento, anzi di reduplicazione viene chiarita agli spettatori appunto come espediente da cui scaturiranno comici equivoci; nel prologo di Molière, trasformato con vivace effetto drammatico in un dialogo fra Mercurio e la Notte⁵, la stessa situazione sembra in certo modo ampliata, nel momento in cui si prefigura un ulteriore sdoppiamento in Giove fra la veste del marito e quella dell'amante⁶: una dicotomia che vedremo ribadita anche in seguito nel corso dell'azione. La trasformazione di Jupiter non prevede la semplice assunzione dell'aspetto fisico del condottiero tebano, come in Plauto⁷, ma un più profondo immedesimarsi nell'altro. Cfr. vv. 90 s. «et pour entrer dans tout ce qui' il lui plaît / il sort tout à fait de lui-même»; 93 ss. «de ce sublime étage / dans celui des hommes venir / prendre tous les transports que leur coeur peut fournir»⁸.

Il doppio come vero e proprio dubbio di identità domina la prima scena del I atto di Plauto⁹ con l'iniziale monologo di Sosia e l'incontro/scontro fra lo schiavo e Mercurio. La scena è 'sdoppiata' in Molière fra I 1, che presenta il solo Sosie a colloquio con la lanterna¹⁰ e salta la lunga descrizione della battaglia, troppo 'romana', e I 2, che ripropone il dialogo servo / divinità ricalcando da vicino il testo plautino: si veda ad esempio l'uso deformato dei pronomi personali, che riproduce il paradosso identitario¹¹, il motivo della veglia e del sogno¹², lo stesso bisogno di appellarsi a una

definisce *unheimlich*, 'perturbante'» (PASETTI, *op. cit.* 2007, p. 16). Su Mercurio e Giove nell'*Amphitruon* come 'doubles de défense' si veda M. BETTINI, *Construire l'invisible. Un dossier sur le double dans la culture classique*, in *Metis* 2 (2004), pp. 217-230, in particolare pp. 219 s.

⁵ L'innovazione è sviluppata a partire da *Amph.* 277 ss., l'allocuzione di Mercurio alla notte perché ritardi il suo corso. Si è pensato che Molière si sia ispirato per questo prologo a un dialogo di Luciano (Dialogo X degli Dei, fra Mercurio e il Sole: si veda per questo P. MÈLÈSE nella sua introduzione a: *Molière, Amphitruon*, Genève 1950, p. XIX).

⁶ Vv. 67 ss. Mercurio maliziosamente commenta che Jupiter potrà godere dell'amore di Alcmena come un amante, visto che recenti sono le nozze e l'ardore ancora vivo: altrimenti non è detto che il mezzo migliore per piacere sia presentarsi nella veste di marito. In Plauto Giove è sempre *amator*, non *amans* (R. ONIGA, *Tito Maccio Plauto. Anfitrone*, a cura di R.O., Venezia 1991, p. 187 n. 106).

⁷ Cfr. vv. 115 ss.; 121. È una questione di *ornatus* sia per il dio che per Mercurio e resta aperta per gli spettatori la possibilità di distinguere i personaggi (la trecciolina d'oro per Giove, le aluce del petaso per Mercurio). Per questa attenzione all'*ornatus* dei caratteri, qui e in altre commedie plautine, cfr. G. PETRONE, *...In ore habitas meo. Doppiezza di linguaggio nel Poenulus di Plauto*, in G. PETRONE-M.M. BIANCO (a cura di), *Comicum choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo 2009, p. 35 e n. 7.

⁸ Le citazioni sono tratte da *Molière. Oeuvres complètes. II. Textes établis, présentés et annotés* par G. COUTON, Paris 1971, pp. 347-442 *Amphitruon*.

⁹ Ricordo che la divisione in atti delle commedie plautine è fatto posteriore, qui assunta a solo scopo di comodo nel confronto con il testo francese.

¹⁰ Un'innovazione di cui parleremo più avanti.

¹¹ Cfr. M. BETTINI, *Sosia e il suo Sosia: pensare il «doppio» a Roma*, in *Le orecchie di Ermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino 2000, pp. 148-176, in particolare pp. 158 ss.; PASETTI, *Ille ego: il tema del doppio e l'ambiguità pronominale*, in *Lexis* 23 (2005), pp. 237-253; EAD., *L'io come personaggio: permanenza di un modulo linguistico nella ricezione dell'Amphitruon*, in *Lexis* 31 (2013), pp. 284-310, in particolare pp. 294-296. Si veda *Amph.* 399 s.; 403 ss.; 416; 425; 434; 438 ss.; 456 s.; *Amphitruon* 309; 324; 349; 361 s.; 397 s.; 415. È stato detto che in Molière il dialogo riflette il dubbio cartesiano: cfr. R.L. HÉBERT, *An Episode in Molière's Amphitruon and Cartesian Epistemology*, in *Modern Language Notes* 70 (1955), pp. 416-422, in particolare p. 422: «a rather comic use by Molière of Descartes' abuse of speculation»: ma si veda anche per Plauto BETTINI, *op. cit.* 2000, pp. 154 s. «anticipazione comica del celebre «cogito» cartesiano». Approfondita analisi ora in PASETTI, *op. cit.* 2013, pp. 296-302.

¹² *Amph.* 407, *Amphitruon* 430 ss.

prova inconfutabile, ossia il resoconto di quello che solo il vero 'io' può sapere (la latitanza durante la battaglia e la bottiglia di vino¹³, il cofanetto con la coppa e lo scrigno coi diamanti¹⁴), lo sconcerto di fronte all'uguaglianza perfetta dell'aspetto fisico¹⁵. Tuttavia anche se la scena sembra quasi una parafrasi in versi di quella plautina¹⁶, anche se Sosie parla e agisce come Sosia, nel personaggio plautino la dimensione del 'perturbante' ci sembra presente con maggiore forza. Entrambi i servi escono di scena decisi a tornare al porto, ma Sosie dialoga fino all'ultimo con Mercurio¹⁷, Sosia chiude con un 'a parte' (che non compare nel francese) in cui il dubbio lascia spazio all'angosciosa certezza di essere ormai 'altro da sé', finito (*perii*, v. 456), sottoposto a trasformazione per effetto di magia nera (*immutatus*, v. 456), privo della *forma* che garantisce all'individuo la stabilità dell'io¹⁸. Il doppio non funziona qui solo come elemento scatenante il riso del pubblico, ma soprattutto come esperienza che arriva a stravolgere in toto l'eroe della scena plautina, lo schiavo, non audace e spavaldo di fronte alle difficoltà, ma timoroso e quasi tremante, non abile tessitore di furbi raggiri, ma oggetto per primo di mistificante inganno.

Il congedo di Giove da Alcmena, che segue in Plauto a un monologo di Mercurio volto a spiegare agli spettatori la singolarità del parto gemellare (mito del tutto omissso nel testo francese), viene riproposto da Molière ma con diversa tonalità. In Plauto esso rimanda al tema epico e tragico del congedo dell'eroe dall'amata (emblematico l'addio di Ettore ad Andromaca): trasposto in commedia è stato interpretato da alcuni¹⁹ come forma di parodia, mentre altri²⁰ evidenziano piuttosto la serietà della figura di Alcmena, molto diversa dalle *uxores dotatae* cui ci abitua la *palliata*, in grado di raccogliere bene l'eredità dei modelli di sposa innamorata e fedele (v. 542: *ut quom apsim me ames, me tuam apsentis tamen*)²¹. In Molière invece prevale una retorica amorosa ridondante in cui Alcmenè non veste più i panni della matrona romana ma dell'aristocratica preziosa²², preoccupata dei rischi cui può andare incontro Amphitryon, ma senza la-

¹³ *Amph.* 429 s., *Amphitryon* 490 ss.

¹⁴ *Amph.* 419, *Amphitryon* 478 s.

¹⁵ *Amph.* 441 ss., *Amphitryon* 470 ss.; 485 ss.

¹⁶ Così A. ERNOUT, *Amphitryon dans Plaute et dans Molière*, in *Neophilologus* 33 (1949), pp. 113-120, in particolare p. 115.

¹⁷ M. FUSILLO, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze 1988, p. 92: «Durante l'incontro con Mercurio, il Sosia molieriano si dimostra particolarmente pacato e razionale: dubita meno della propria identità rispetto ai suoi predecessori».

¹⁸ Analisi del passo in BETTINI, *op. cit.* 2000, pp. 163 ss.

¹⁹ Così ad esempio, con varia insistenza sui tratti ironici e farseschi, E. SEGAL, *Perché Amphitruo*, in *Dioniso* 46 (1975), pp. 247-263; L. PERELLI, *L'Alcmena plautina: personaggio serio o parodico?*, in *CCC* 4 (1983), pp. 383-394; G. CHIARINI, *Compresenza e conflittualità di generi nel teatro latino arcaico (per una rilettura dell'Amphitruo)*, in *MD* 5 (1980), pp. 87-124 (in particolare pp. 116-124).

²⁰ M.M. BIANCO, *Interdum vocem comoedia tollit. Paratragedia 'al femminile' nella commedia plautina*, Bologna 2007, pp. 221-264, in particolare pp. 227 ss.

²¹ «Il contrasto fra il possesso e la lontananza, impostato sull'opposizione dei verbi e dei pronomi, sfiora il tragico» (TRAINA, *Comoedia. Antologia della Palliata*, Padova 2000⁵, p. 55) e certo «da serietà e la dimensione tragica del personaggio è in questo caso assoluta» (ONIGA, *op. cit.*, p. 211), anche il piano serio sfiora l'ironia tragica (BIANCO, *op. cit.*, p. 236).

²² Così PASETTI, *op. cit.* 2007, p. 28. Sul ruolo di Alcmena si veda in particolare C.D. COSTA, *The Amphitruo Theme*, in D.R. DUDLEY-T.A. DOREY (eds.), *Roman Drama*, London 1965 pp. 87-122, in particolare p. 98.

crime (come invece Alcmena in Plauto 529) e senza il rimpianto per il poco tempo passato insieme (come invece in Plauto 513 s.). Dal canto suo Jupiter, riproponendo a più riprese la distinzione fra marito e amante (vv. 590 ss.; 605 ss.; 618 s.) che Alcmena mostra di non voler recepire (v. 620), non solo mostra «un gusto per la schedatura e la topografia del sentimento tanto di moda ai tempi del preziosismo e nell'ambiente aristocratico» ma crea «quasi una *myse en abyme* del doppio»²³: si va quindi nella direzione di un ulteriore ampliamento del tema centrale della commedia di cui si diceva *supra*²⁴.

Una sorta di raddoppiamento subisce anche la coppia "Alcmena + sposo (reale o fittizio)" grazie all'introduzione della figura di Cleanthis, la serva di Alcmenè moglie di Sosie, che compare per la prima volta in una scena, I 4, di totale innovazione rispetto al latino. In essa Cleanthis dialoga con Mercure/Sosie, ammirando la tenerezza delle parole di Jupiter che invano ricerca nel marito, mentre Mercure si mostra infastidito da quelle che ritiene smancerie non adatte a dei *vieux mariés* quali essi sono, non più certo amanti (cfr. vv. 652 ss.), fino a giungere addirittura a criticare la troppa onestà della moglie (vv. 661 s. «tu n'es que trop honnête: / ce grand honneur ne me vaut rien»; 675 s.), sbeffeggiando a un tempo il rimpianto per la partenza repentina dello sposo (vv. 640 ss.). Il raddoppiamento della coppia 'nobile' a livello 'basso', consueto nella commedia del tempo²⁵, permette un raddoppiamento degli equivoci e una migliore messa a fuoco dei caratteri²⁶: e se qui Cleanthis rispecchia, a dispetto di Mercure, la proibità della padrona, vedremo più avanti un cambiamento del suo modo di essere.

All'inizio del II atto, la prima scena offre in Plauto un «gustoso duetto fra Anfritrone e Sosia»²⁷ in cui lo schiavo sembra ormai convinto del proprio sdoppiamento e cerca di convincere il padrone. Torna il gioco linguistico dei pronomi personali (cfr. soprattutto vv. 597 ss., 607 s., 619, 625) e si aggiunge, da parte di Anfritrone che cerca di spiegare razionalmente il fatto, il motivo dell'ubriachezza (vv. 576 s.), della malattia (*pestis* v. 579), della pazzia (v. 585, 604), del sogno (v. 621), mentre Sosia ribadisce la certezza di aver incontrato un altro se stesso appellandosi alla gemellarità (v. 615)²⁸, alla perfetta uguaglianza, poggiante su una similitudine cara a Plauto²⁹. Sono tutti ele-

²³ D. GAMBELLI, «*Je me suis trouvé deux chez nous*»: imitazione e invenzione nell'*Amphitryon* di Molière, in R. RAFFAELLI-A. TONTINI (a cura di), *Lecturae Plantinae Sarsinates. I Amphitruo*, Urbino 1998, pp. 71-86, alla p. 78. Di 'doppio' in Jupiter parla A. UBERSFELD, *Il doppio nell'Amphitryon di Molière*, in *La semiotica e il doppio*, cit., pp. 337-351, in particolare p. 347. Sull'originalità di Molière nel proporre questa distinzione fra marito e amante, anche in riferimento alla morale del tempo e alla liceità delle avventure extraconiugali, insiste W.D. HORWATH, *Molière. Uno scrittore di teatro e il suo pubblico*, tr. it., Bologna 1987, pp. 234 ss.

²⁴ Si noti che in Plauto anche la figura di Alcmena appare in un certo senso sdoppiata fra quello che è (moglie fedele) e quello che appare al marito (un'adultera): cfr. TRAINA, *op. cit.* 2012, p. 9.

²⁵ E già sperimentato da Molière nel *Dépit amoureux*. Sulla possibile ripresa di una Galanthis, leggendaria figura greca e serva di Alcmena cfr. ERNOUT, *op. cit.*, p. 115.

²⁶ Viene spontaneo ricordare, per la *palliat*a, il 'dualithy method' terenziano che prevede spesso il raddoppiamento di figure, spesso di coppie di personaggi. Trovo questa mia ipotesi avanzata anche da W.E. FOREHAND, *Adaptation and Comic Intent; Plautus' Amphitruo and Molière's Amphitryon*, in *Comparative Literature Studies* 11 (1974), p. 210.

²⁷ ONIGA, *op. cit.*, p. 212.

²⁸ Ricordata più avanti ai vv. 786, 1089. Sull'identità gemellare vedi F. MENCACCI, *I fratelli amici. La rappresentazione dei gemelli nella cultura romana*, Venezia 1996, in particolare pp. 115-119.

²⁹ La somiglianza delle due gocce di latte: *Bacch.* 13; *Men.* 1089; *Miles* 240. Sull'espressione cfr. R. TOSI, *Dizionario delle sentenze greche e latine*, Milano 1991, p. 326.

menti che si ritrovano in Molière³⁰, che ripropone addirittura la somiglianza delle gocce di latte (v. 785) e raccoglie l'insistente gioco dell'io di 801-806 ampliandolo in una lunga tirata (vv. 811-820), mentre resta assente il motivo gemellare. Certo, come è stato ben notato³¹, il diverso contesto culturale è percepibile nel differente porsi del servo nei confronti del padrone. In Plauto Sosia, come schiavo, è totale proprietà del padrone (557 s.: *tuus sum proinde ut commodumst et lubet, quidque facias*), anche se ne ribatte punto per punto le obiezioni. In Molière Sosie è il «valletto di un gran signore»³² (698 s.: «je suis le valet et vous êtes le maître / il n'en sera, Monsieur, que ce que vous voudrez»), rispettoso e deferente nei confronti del padrone e più di Sosia riconosce la difficoltà di far accettare la propria versione. I vv. 781-780 rispecchiano infatti *Amph.* 595 ss., ma il semplice *mirum* è ampliato (e a un tempo semanticamente smorzato) in *extravagant, ridicule, importun*, qualcosa che *choque le sens commun*.

Gli equivoci identitari continuano sia in Plauto II 2, nell'incontro fra Alcmena e Anfitrone, sia in Molière II 2 e ugualmente poggiano sugli stessi motivi del sogno (697 s.; 726; 738 ~ 899; 914), della pazzia (719; 727 ~ 916 s.; 704 ~ 940: l'elleboro), sull'insistita convinzione di Sosia e Sosie di un duplice raddoppiamento, dello schiavo e del padrone (786 ~ 976), rafforzata ancora una volta in Plauto dall'ipotesi gemellare. Globalmente va notata di questa scena la presentazione di Alcmena, più grave in Plauto – siamo di fronte a una donna decisa ad affermare in modo solenne e sentenzioso la propria virtù (vv. 839 ss. *Non ego illam mihi dotem duco esse eqs.*) come si conviene alla matrona romana³³ – più sbrigativa in Molière, in cui appare niente di più che «a normally affectionate and tender wife, who when roused can defend herself ...with great spirit»³⁴. Non a caso si dice subito pronta alla separazione (v. 1042 ss.), che invece in Plauto è prospettata dal marito per primo. Manca del resto totalmente in Molière il così detto '*canticum* di Alcmena' (vv. 633-652) che apriva questa scena in Plauto; al suo posto una breve battuta di entrata in cui la donna rende grazie agli dei per la vittoria (847-850).

Analoga modalità si può leggere nella successiva scena III 2, il dialogo fra Alcmena e Giove, nel rapporto con il corrispondente dialogo fra Alcmena e Jupiter di II 6. Nel testo latino Alcmena ripropone fin dall'inizio il dolore e l'ira per le pesanti accuse di tradimento, ribadisce il suo dolore (v. 922: *ego illum scio quam doluit cordi meo*) con parole toccanti che fanno affiorare il lato autenticamente tragico del personaggio³⁵, mentre assume rilievo tutto romano il tema della *puccitia* (v. 925 s.)³⁶. Decisamente più lungo, il brano molieriano si apre con le parole di Jupiter e vede poi Alcmena

³⁰ Vv. 746 s. sogno, ubriachezza, pazzia, vv. 825 ss. ancora sogno, v. 821 ubriachezza.

³¹ PASETTI, *op. cit.* 2007, p. 28; FOREHAND, *op. cit.*, p. 211: «he is the efficient, if somewhat comic, valet, rather than the cowardly slave whose problems are closely linked to those of his master».

³² Ancora PASETTI, *op. cit.* 2007, p. 28. Cfr. anche VINCENT, *op. cit.*, p. 79.

³³ Le sue parole sono state definite quasi un catechismo della sposa perfetta da P. GRIMAL, *L'amour a Rome*, Paris 1980², p. 112.

³⁴ COSTA, *op. cit.*, p. 99. Sul diverso interesse di Molière per la psicologia di Alcmena cfr. anche MELÈSE, *op. cit.*, p. XXII.

³⁵ ONIGA, *op. cit.*, p. 222.

³⁶ Ha finemente analizzato questa scena PETRONE, *La verecundia di Alcmena*, ora in EAD., *Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009, pp. 177-182 sostenendo la lezione *verecunda* al v. 903.

volta ad analizzare minutamente i motivi dell'offesa, dell'ira e delle corrispondenti reazioni (cfr. vv. 1276 ss.), Jupiter impegnato in una sottile distinzione sposo / amante (1297 ss.: lo sposo, non l'amante appassionato ha offeso), che riprende quella già notata sopra e che costituisce appunto da un lato un'amplificazione del tema del doppio – peraltro in linea con certa propensione dell'epoca alle disquisizioni di tipo sofistico³⁷ – dall'altro un rimando alle vicende del tempo³⁸: emerge ancora una volta la diversa portata del contesto storico-sociale nell'elaborazione dei personaggi.

Scorrendo ora brevemente le scene successive, si notano variazioni anche notevoli nel testo francese, primi fra tutti i dialoghi Sosie Cleanthis (già in II 3, poi in II 5, II 7) – ancora un controcanto a quelli Jupiter Alcmenè (II 6) – in cui la figura della serva si distanzia sempre più da quella della padrona nel suo desiderio di vendetta per essere stata rifiutata la sera precedente da Mercure (mentre il vero Sosie cerca ora di cavarsela brillantemente con una serie di comiche battute: cfr. 1123-1165³⁹), nel suo rifiuto di fare la pace (vv. 1429 s.) e nell'asserzione finale di essere ormai stanca di un comportamento troppo onesto (v. 1438 «on se lasse parfois d'être femme de bien»)⁴⁰.

All'inizio del III atto assistiamo nella prima scena a un evidente caso di *variatio in imitando*: come Anfitrione in Plauto III 5, Amphitryon torna dal porto stanco per la vana ricerca di un testimone, ma alle poche battute del latino si sostituisce nel francese un lungo monologo (vv. 1439-1489) che disquisisce sul destino beffardo che offre gloria in guerra ma pene d'amore⁴¹: a un tempo è dato spazio alle inquietudini e ai dubbi dell'uomo, che insiste sui motivi della pazzia (1489), del sogno (1485 *chimère*), nella percezione di un fatto misterioso (v. 1484 *mystère*) che potrebbe essere frutto di un incantesimo (1476 *charmes de la Thessalie*). E i dubbi persistono nel breve monologo (vv. 1559-1570) che segue il dialogo con Mercure (molto più lungo che in Plauto, di quasi settanta versi, 1490-1558: ma qui si apre la estesa lacuna del testo plautino) e nella successiva scena III 4 nel dialogo con Sosia e i comandanti tebani: v. 1604 «je ne sais plus que croire, ni que dire» (cfr. *Amph.* 844 *delenitus sum profecto ita ut qui sim nesciam*: dialogo Alcmena Anfitrione). La scena III 5 con Jupiter e Amphitryon entrambi presenti sulla scena riempie il vuoto della lacuna, con un ampliamento farsesco che vede Sosie incapace di distinguere il vero padrone e passare dall'uno all'altro: lo spunto viene senz'altro dal fr. XIX *qui nequeas nostrorum uter sit Amphitruo decernere*. E Amphitryon si dispera vedendosi abbandonato da coloro che credeva amici (vv. 1646 ss.), così come nella breve scena plautina che costituisce l'unico resto del IV atto plautino (vv. 1039 ss.).

Il finale di Molière è ben diverso da quello della *palliata*: manca completamente lo stordimento di Anfitrione colpito dalla folgore di Giove e l'intervento di Bromia che narra del parto gemellare e delle prime prodezze di Ercole; in compenso assi-

³⁷ E come tali bollate da Alcmenè: *subtilités, excuses frivoles, détour ridicule* (vv. 1326 ss.). Ma vedi anche le osservazioni di G. PADUANO, introd. a *Plauto. Anfitrione*, Milano 2002, p. 88: in Molière Jupiter risente della crisi di identità da lui stesso provocata nel momento in cui non riesce a farsi amare da Alcmena come amante e non come sposo.

³⁸ Probabile allusione al principe di Condé, cui è indirizzata la lettera prefatoria (GAMBELLI, *op. cit.*, p. 78).

³⁹ Che secondo il gusto molieriano prendono in giro medici e medicine.

⁴⁰ Su queste scene cfr. soprattutto GAMBELLI, *op. cit.*, pp. 78 s.

⁴¹ Cfr. anche VINCENT, *op. cit.*, p. 78.

stiamo a un nuovo alterco fra Mercurio e Sosie, il quale ancora una volta viene frustrato nei suoi tentativi di riconciliazione. A lui non viene concesso neppure di potersi dichiarare l'ombra dell'altro (vv. 1774 e 1777): ancora una riproposizione del doppio, di cui l'ombra è uno dei tratti distintivi⁴². Ma a Sosie spettano le ultime battute della pièce: dopo le dovute spiegazioni di Jupiter (III 10: vv. 1890-1926), esposte con parole molto più blande e accattivanti rispetto a Plauto⁴³, chiara allusione alle libertà concesse nel matrimonio ai personaggi di rango elevato, primo fra tutti Re Luigi XIV⁴⁴, appunto queste battute, invitando al silenzio, costituiscono una ripresa parodica del discorso ampolloso del dio e finiscono col collocare il servo in una posizione di vertice, con un ribaltamento gerarchico dei ruoli⁴⁵.

È stato detto che in Plauto «il tema del doppio domina tutta la *fabula*, non solo nei personaggi..., ma nella struttura e nel genere stesso della *fabula*, mista di tragico e di comico, una *tragicomoedia* (v. 63)»⁴⁶. Queste osservazioni si riferiscono al famoso brano del prologo in cui Mercurio espone al pubblico la novità dell'opera che sta per andare in scena: si tratta – è noto – di uno dei più famosi casi di metateatro plautino. Il passo non trova riscontro nella commedia francese: tuttavia l'apertura metateatrale viene per così dire recuperata proprio nel dialogo iniziale fra Mercurio e la Nuit, quando il dio chiama in causa i poeti insolenti che lo condannano a muoversi sempre a piedi – egli, il messaggero degli dei (v. 25 s «aux poètes assez de mal, / de leur impertinence extrême»)! Un'affermazione che provoca una reazione della Notte a difesa dei poeti stessi ai vv. 40 ss.: «des poètes font à leur guise...mais contre eux toutefois votre âme a tort s'irrite, / et vos ailes aux pieds sont un don de leur soins». Ci troviamo di fronte a un caso di allusione al teatro e ai suoi autori all'interno del teatro stesso, quasi «il desiderio di raccontare i procedimenti e i materiali della propria arte»⁴⁷. Del resto di queste forme di metateatro Molière abbonda: penso al dialogo di Arpagone con il pubblico nella scena settima del quarto atto dell'*Avare* (modellato direttamente su quello di Euclione nell'*Anulularia*) o, come qui, il beffardo richiamo ai poeti, fra cui Molière stesso, del *Malade imaginaire* (atto terzo, scena terza).

Sulla stessa linea è da leggere anche l'innovazione molieriana di sostituire la descrizione della battaglia, che occupa gran parte della scena di entrata di Sosia, con il dialogo fittizio fra Sosie e la lanterna (vv. 203-260), da lui immaginata come Alcmène, con cui 'si fanno le prove' della narrazione degli eventi cui il servo in realtà non ha

⁴² FUSILLO, *op. cit.*, p. 18; G. GUIDORIZZI, *Lo specchio e la mente: un sistema di intersezioni*, in BETTINI (a cura di), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Bari 1991, p. 37.

⁴³ Vedi il riconoscimento di una sostanziale fedeltà di Alcmène che appartiene tutta allo sposo (vv. 1905 ss.), il fatto che non è un disonore dividere la sposa con Jupiter (1898 ss.): e nota il commento ironico di Sosie al v. 1913 «Le seigneur Jupiter sait dorer la pillule». Jupiter appare qui «like a contemporary type of salon lover, presented in a somewhat ambiguous light, not like an amoral cosmic power». Così FOREHAND, *op. cit.*, p. 213.

⁴⁴ Sulla portata della identificazione del sovrano con Giove sulla scena francese del Seicento cfr. HORWATH, *op. cit.*, pp. 236 ss.

⁴⁵ GAMBELLI, *op. cit.*, p. 81. È un effetto non ignoto a Plauto, nelle cui commedie il *servus* domina, spesso equiparato a *dux* e *imperator*.

⁴⁶ TRAINA, *op. cit.* 2012, p. 10.

⁴⁷ GAMBELLI, *op. cit.*, p. 74, che si sofferma tuttavia su altri elementi, fra cui le allusioni al *decorum* del linguaggio delle divinità e le allusioni alle macchine scenografiche presenti sul palcoscenico.

partecipato. Sosie si sente qui attore di un ruolo e per di più, tramite l'uso del presente e del discorso diretto, 'interpreta' Alcènè, facendo addirittura anche la parte del pubblico e della critica: ancor prima di trovarsi di fronte a un altro se stesso «Sosie volontariamente si sdoppia, aprendo nel palcoscenico un altro teatro»⁴⁸. E anche la battuta finale del servo, con l'invito al silenzio, rappresenta un'allocuzione agli spettatori molto più ampia e sottile di quanto non sia lo stereotipo invito all'applauso da parte di Anfitrione alla fine della commedia latina.

Sosie è dunque uno dei personaggi su cui, pur nella fedeltà al modello, parecchio è intervenuto il comico francese: un personaggio caro a Molière, che ne rivestì più volte i panni. E a quanto emerso nelle pagine precedenti si può aggiungere come sembrano sommarsi in lui anche ulteriori caratteristiche che si direbbero suggerite da altre figure plautine.

Sosia, già in Plauto, è come si diceva, uno schiavo atipico, scarsamente dotato del coraggio e dell'inventiva dei suoi fratelli di scena. Condivide però con essi l'amore per il vino e il gusto del bere, come risulta fin dalla prima scena (vv. 429 ss.: quando gli altri *pugnabant maxime* egli si è scolato una bottiglia di vino). Sosie aggiunge due belle fette succulente di prosciutto (vv. 498 ss.)⁴⁹ e le esigenze della pancia sono più volte da lui richiamate nel corso dell'azione, tanto che in III 5 nell'incertezza di indicare il vero Anfitrione egli decide che «le véritable Amphitryon / est l'Amphitryon où l'on dîne» (vv. 1703 s.) e conclude la scena con un invito a banchettare fino all'indomani per colmare una fame insaziabile (vv. 1740 s.). E verso la fine, in un vano tentativo di conciliazione con Mercure, parla di un misero Sosie che fu cacciato di casa proprio all'ora di cena (1790; 1803 s.; 1852 s.). Si direbbe che Molière abbia plasmato il suo personaggio aggiungendo ai tratti del servo quelli del parassita plautino: penso alle smanie di Ergasilo per un buon pranzo o alla tristezza di Penicolo quando viene cacciato di casa da Menecmo I senza essere riuscito a scroccare un buon pranzo.

In modo analogo, nella presentazione di Argatipontida, uno dei capitani tebani chiamati in soccorso da Amphitryon (vv. 1827 ss.: scena III 7), si sente l'eco del *miles gloriosus* della *palliata*⁵⁰: in particolare il tono irato e sprezzante del suo ingresso può ricordare quello di Terapontigono nel *Curculio* ai vv. 533 ss. Agisce forse anche la suggestione di un nome ugualmente corposo e altisonante, adatto alla boria del personaggio, creato su segmenti fonici analoghi⁵¹?

Su una trama sostanzialmente fedele al modello plautino, Molière intreccia così un complesso ordito fatto di variazioni e di richiami, che da un lato attualizzano l'opera facendone una commedia brillante, dietro cui si intravedono allusioni al mondo con-

⁴⁸ Ancora GAMBELLI, *op. cit.*, p. 82; FUSILLO, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁹ Lo osserva anche VINCENT, *op. cit.*, p. 76.

⁵⁰ Così anche COSTA, *op. cit.*, p. 99.

⁵¹ Sull'onomastica delle commedie plautine è da ricordare innanzitutto PETRONE, *Nomen/omen. Poetica e funzione dei nomi nelle commedie di Plauto*, ora in *Quando le Muse*, cit., pp. 13-41 (che non considera il nostro caso). Per Terapontigono cfr. G. MONACO, *Plauto. Curculio*, a cura di G.M., Palermo 1987², p. 242 che riporta varie tesi in proposito (si tratterebbe in ogni caso di riferimento parodico ad Antigono Gonata e Demetrio Poliorcete) e sottolinea la sonorità del nome. Si veda comunque il repertorio di K. SCHMIDT, *Die griechischen Personennamen bei Plautus*, in *Hermes* 37 (1902), II, p. 385.

temporaneo dell'autore, dall'altro tendono ad accrescere gli effetti comici. Non va dimenticato infine «the skill and beauty of Molière's lyrical verses, which have been universally admired»⁵²; e come non ricordare che il grande successo plautino fu in gran parte dovuto ai *numeri innumeri*, alla straordinaria duttilità dei metri del Sarsinate?

E piace concludere ricordando un tratto esistenziale che accomunerebbe i due autori. Entrambi attori, almeno agli inizi della carriera (sicuramente Molière, mentre per Plauto attore non vi sono certezze)⁵³, alla cui attività in scena segue il successo e la copiosa produzione drammatica: poeti che sanno bene sfruttare le potenzialità del palcoscenico perché l'hanno calcato in prima persona. Ed è un mestiere, quello dell'attore, che Molière eserciterà fino alla morte, avvenuta, come è noto, durante la rappresentazione di una delle sue opere di maggior successo, *Le malade imaginaire*, una commedia che abbiamo avuto modo di menzionare sopra per le aperture meta-teatrali che ancora una volta ci ricordano Plauto⁵⁴.

ABSTRACT

L'*Amphitruo* di Plauto ebbe grande successo nell'antichità ed è stato ampiamente imitato nelle letterature successive, anche moderne. Particolare attenzione merita senza dubbio l'*Amphitryon* di Molière, certo non la prima versione francese, ma senza dubbio la più importante. Il saggio mette a confronto il testo latino con quello francese, evidenziando similarità e differenze nelle tematiche – il tema del doppio in particolare –, nella struttura, nei personaggi e negli effetti scenici (il metateatro). Pur seguendo da vicino le linee principali della commedia plautina, Molière introduce alcune significative innovazioni, così da creare una *pièce* vivace e brillante, adatta al gusto e alle convenzioni del teatro francese del suo tempo.

Plautus' *Amphitruo* was not only successful in ancient times, but has been largely imitated in following literatures, both ancients and moderns. A special attention deserves Molière's *Amphitryon*, not the first French version, but doubtless the most important. The paper compares the Latin text with the French one and highlights similarities and differences in themes – particularly the double theme –, structure, characters and stage effects (metatheatre). While closely following the main outline of the Plautine story, Molière introduces some significant innovations, in order to create a brilliant and lively comedy, well suited to the taste and conventions of the French theatre of his age.

KEYWORDS: *Amphitruo*; Plautus; Molière; double theme; metatheatre.

⁵² COSTA, *op. cit.*, p. 100; FOREHAND, *op. cit.*, pp. 206 s. Sui 'versi liberi' dell'*Amphitryon* e sul dibattito riguardo al loro uso cfr. tuttavia HORWATH, *op. cit.* 1987, pp. 302 ss. Di 'perfezione' di quest'opera nella tradizione della commedia galante grazie anche all'utilizzazione del verso libero parla G. FORESTIER, *Molière*, in L. SOZZI (a cura di), *Storia della civiltà letteraria francese*. I, Torino 1993, p. 582.

⁵³ Gli inizi furono difficili per Molière, che finì in carcere per debiti nel 1645. Secondo una tradizione non confermata anche Plauto, persi i propri guadagni, sarebbe stato costretto a girare la ruota del mulino e avrebbe allora composto tre commedie. Entrambi non pubblicarono le proprie commedie.

⁵⁴ Vano lo sforzo di giudicare quale delle due opere sia meglio riuscita, come pretendeva invece B.A. TALADOIRE, *L'Amphitryon de Plaute et celui de Molière. Étude dramatique comparée*, in M. RENARD-R. SCHILLING (éds.), *Hommages à J. Bayet*, Bruxelles 1964, pp. 672-677, assegnando la palma a Molière. Si veda l'equilibrato giudizio 'aperto' di ERNOUT, *op. cit.*, p. 120.