

# O Livro do Tempo: Escritas e reescritas

## Teatro Greco-Latino e sua recepção I

**Maria de Fátima Silva, Maria do Céu  
Fialho & José Luís Brandão  
(coords.)**

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

## USI DELL'IRONIA NELL' *AMPHITRUO* DI PLAUTO (Uses of irony in Plautus' *Amphitruo*)

RENATO RAFFAELLI (renato.raffaelli@uniurb.it)  
Università di Urbino, Italia

RIASSUNTO - In questo studio sono presi in esame i vari usi dell'ironia che ricorrono nell'*Amphitruo* di Plauto, approfondendo l'analisi di alcuni degli esempi più significativi. L'indagine, più specificamente di quanto si sia fatto in passato, è condotta con la vigile consapevolezza di avere di fronte un testo in cui, anche riguardo all'ironia, le esigenze della recitazione e della messa in scena devono essere messe sempre in primo piano.

PAROLE CHIAVE - Plauto, *Anfitrione*, ironia, parola, situazione.

ABSTRACT - In this article are taken into account the different uses of irony present in Plautus' *Amphitruo*, analysing some most significant examples. But this research, more than it has been done before, does not forget that the analysis of this text, when the motive is irony, must consider recitation and performance as a priority.

KEYWORDS - Plautus, *Amphitruo*, irony, word, situation.

L'importanza dell'uso dell'ironia nell'*Amphitruo* di Plauto<sup>1</sup> è grande e riconosciuta, tanto che ad essa una quarantina di anni fa è stato dedicato uno studio specifico<sup>2</sup>. Ma anche molto di recente è uscito un lavoro, dedicato, più in generale, a *L'ironia drammatica in Plauto*, che riporta l'attenzione, più in generale, alla presenza dell'ironia nei testi comici<sup>3</sup>. Varrà comunque la pena, in questa occasione, tornare ad esaminare alcuni esempi significativi dell'uso plautino dell'ironia nell'*Amphitruo*. Ma prima di farlo non sarà inopportuna qualche considerazione di carattere generale. Oltre all'ironia verbale, che fa sì che una parola o un gruppo di parole possano venire intese in un senso diverso od opposto a quello ad esse attribuito da chi le ha espresse o da colui cui sono rivolte<sup>4</sup>, si deve

---

<sup>1</sup> Questo lavoro fa parte di una ricerca più ampia dal titolo *Usi dell'ironia nell'Anfitrione: da Plauto a Molière*. Per la sua lunghezza complessiva, come accadde a Coimbra per limiti di tempo, così posso pubblicare qui, per limiti di spazio, soltanto la parte plautina, escludendo quella molieriana. Nella sua completezza, e nella sua unità di concezione, lo studio comparirà in altra sede.

<sup>2</sup> Forehand 1971: 633-651.

<sup>3</sup> Paduano 2014: 11-20 (scarsamente utile, non solo ai miei fini).

<sup>4</sup> Questo genere di ironia è antico come la letteratura europea. Non è infatti, ovviamente, una prerogativa delle opere drammatiche: ce ne sono esempi famosi già in Omero, come quello (*Il.* 6, 476-481) della preghiera augurale di Ettore sul futuro di Astianatte che, com'era ben noto anche agli antichi, un futuro invece non l'avrebbe avuto (in proposito vd. Ieranò 2015: 117).

almeno accennare ad un altro tipo di ironia, che riguarda un ambito più vasto. Mi riferisco all'ironia 'di situazione', in cui pure ci imbattiamo con frequenza nei testi teatrali, tragici e comici. Gli esempi possono essere molti.

Il più noto, per la tragedia, è l'*Edipo re* di Sofocle, dove abbiamo una situazione paradossale - e in sé ironica, perché il protagonista e gli altri personaggi non la conoscono, ma gli spettatori sì - in cui un figlio non solo siede sul trono del padre che lui stesso ha ucciso, ma condivide anche il letto della propria madre e perciò è causa diretta della pestilenza che proprio lui vorrebbe debellare. In ambito comico si può indicare la situazione altrettanto ricca di ironia dei *Captivi* di Plauto, ove due prigionieri di guerra si scambiano di identità e uno di loro (Filocrate, creduto, dei due, lo schiavo) viene rimandato in patria per il riscatto, mentre l'altro (Tindaro, creduto il padrone) rimane nella casa in cui è prigioniero. Non basta: il vecchio (Egione) che ha comprato Tindaro come bottino di guerra altri non è che suo padre, senza che nessuno dei due lo sappia. Si capisce bene come, da una situazione così contraddittoria, si offrano spunti innumerevoli all'uso dell'ironia, favoriti dai diversi livelli di consapevolezza. Filocrate e Tindaro sanno benissimo chi sono (e con loro il pubblico), ma al vecchio Egione hanno fatto credere che l'uno sia l'altro. Che Tindaro sia il figlio rapito ad Egione da piccolo, poi, non lo sa nessuno<sup>5</sup>, tranne, naturalmente, gli spettatori, che ne sono informati insistentemente nel prologo (*Capt.* 21-22):

*Hic nunc domi servit suo patri, nec scit pater;  
enim vero di nos quasi pilas homines habent<sup>6</sup>.*

Questo ora è schiavo nella casa di suo padre, e il padre non lo sa;  
davvero gli dèi scherzano con noi uomini come si gioca con la palla.

E di nuovo ai vv. 49-51:

*ut in servitute hic ad suum maneat patrem:  
ita nunc ignorans suo sibi servit patri;  
homunculi quanti sunt, quom recogito.*

---

<sup>5</sup> Per il vero, lo sa il servo fuggitivo Stalagmo, che è quello che l'ha rapito da piccolo. Ma Stalagmo, preannunciato da Ergasilo ai vv. 875-876, compare in scena solo verso la fine della commedia, per il riconoscimento conclusivo (*Capt.* 922 sgg. e soprattutto 954 sgg.). Sulle particolarità di questo personaggio, cui tocca l'ultima battuta della commedia, prima del saluto della *caterva*, vide Raffaelli 2009: 151, 169, 173.

<sup>6</sup> Per questa commedia disponiamo ora dell'edizione sarsinate (Torino 2013), da cui cito. Mentre qui (21) è sottolineata l'ignoranza del padre, nel passo successivo (50) si pone l'accento sulla ignoranza del figlio: la medesima informazione, così, è ripetuta ma senza sembrarlo, perché presentata dai due diversi punti di vista.

in modo che questo resti da suo padre, in servitù:  
 e così ora, senza saperlo, fa da schiavo a suo padre stesso.  
 Poveri uomini, a pensarci su, quanto poco valgono.

Come si vede, il prologo, oltre ad enunciare con la massima evidenza il fatto inusitato, lo sottolinea mettendo in rilievo l'assoluta inconsapevolezza dei due (21: *nec scit pater*; 50: *ignorans*) e aggiungendo, in entrambi i passi, topiche considerazioni sulla precarietà della condizione umana. Peripezie come queste, infatti, indicano bene come la sorte degli uomini sia quella di essere alla mercé di forze troppo più grandi di loro, che possono burlarsi degli sbalzi delle loro vicissitudini come succede nel gioco della palla: sono il risultato del bizzarro e imprevedibile dominio della *Tyche*, che sta alla base di gran parte delle vicende romanzesche di uomini comuni narrate nella Commedia Nuova greca e riprese dalla *Palliata* dei Romani.

Dell'uso di vari modi dell'ironia nei *Captivi*, anche sulla scorta di contributi precedenti, ho già trattato altrove<sup>7</sup> e non mi ripeterò qui. Mi limiterò soltanto a sottolineare ancora una volta una cosa ben nota, ma che va tenuta costantemente presente quando si tratta dell'ironia: la necessità che, di fronte all'onniscienza degli spettatori, vi sia al contrario l'ignoranza di fatti ed elementi essenziali della trama da parte di uno, o di più d'uno o di tutti i personaggi della commedia. È di qui che discende la possibilità che, per esempio, quello che un personaggio dice in senso proprio sia percepito in tutt'altro senso o da un altro personaggio<sup>8</sup> oppure soltanto dagli spettatori, che godono del privilegio di saperne di più.

Ma veniamo finalmente all'*Amphitruo*. Questa commedia, peraltro non priva di elementi tipici della tragedia<sup>9</sup>, si fonda su una serie di situazioni che ben si prestano all'ironia. In essa agiscono infatti due divinità che assumono le vesti fittizie di altri due personaggi. Giove assume l'aspetto del generale tebano Anfitrione, perché vuole godersi le grazie della bella moglie di lui, Alcmena. Mercurio, per dargli una mano in questa avventura, ha bisogno anche lui di travestirsi e assume l'aspetto del servo Sosia. Le due divinità, in questa falsa veste, ingannano tutti gli umani in cui si imbattono. Giove, quando la commedia incomincia, ha ingannato l'inconsapevole Alcmena, che ha già diviso il letto coniugale con lui. Mercurio, quando inizia l'azione, si fa subito beffe del

<sup>7</sup> Raffaelli 2009: 154-164, 176 n. 34, 178. Considerazioni apprezzabili in Blänsdorf 2002: 69-74 e nel sempre utile Duckworth 1952: 151-152, 213 (sull'ironia di situazione nei *Captivi*).

<sup>8</sup> In questo caso lo spettatore è dalla parte del personaggio consapevole e ne diventa in qualche modo complice.

<sup>9</sup> Come è noto, nel prologo, pronunciato da Mercurio, è usato per la prima volta il termine di *tragicommedia* (59, 63) e si insiste scherzosamente (51-63) sulla commistione di comico e tragico, che dipende dalla compresenza di personaggi alti (61: *reges ... et di*) e di personaggi bassi (62: *servos*).

frastornato Sosia, che si trova improvvisamente di fronte un altro se stesso, ma di lui molto più spavaldo. Alcmena dialoga con Giove e Mercurio credendoli Anfitrione e Sosia. Più avanti la stessa Alcmena parla con i veri Anfitrione e Sosia, stupita perché crede di avere appena parlato con loro. Poi Alcmena incontra di nuovo Giove e lo striglia, stizzita per quello che invece le ha appena detto Anfitrione. Seguiva quella che doveva essere la scena madre tra Anfitrione e Giove - il cui testo, circa trecento versi, è purtroppo andato perduto -, in cui ciascuno dei due rivendicava di essere il vero Anfitrione davanti a un arbitro, il nocchiero Blefarone, che però non era in grado di dirimere la controversia, vista l'assoluta identità d'aspetto dei due contendenti<sup>10</sup>. A conclusione di tutte queste vicende, arriva l'ancella Bromia a riferire quello che è appena successo. Tra uno scompiglio di tuoni e di fulmini, Alcmena ha partorito due gemelli e uno di essi ha già mostrato, strozzando con le sue mani due terribili serpenti, le sue origini divine. Appare in cielo, infine, lo stesso Giove, che dall'alto rassicura Anfitrione. Alcmena non ha colpe, non ha potuto che soggiacere alla potenza del re degli dèi, per di più con l'inganno del travestimento. E quanto ai gemelli, figli l'uno di Anfitrione e l'altro di Giove, Anfitrione può stare contento: quello generato da Giove infatti, con le imprese che compirà, darà anche a lui una fama immortale. Anfitrione non può che conformarsi al volere del padre degli dèi e rientra in casa, dalla moglie, non senza porgere agli spettatori il consueto invito all'applauso finale: ma rivolto non alla *troupe*, come di solito avviene, bensì al dio che si è compiaciuto di comparire in scena (*Am.* 1146)<sup>11</sup>:

*Nunc, spectatores, Iovis summi causa clare plaudite.*

Ora, gentile pubblico, fate un bell'applauso per il sommo Giove.

Possiamo cominciare da qui le nostre considerazioni sull'ironia nell'*Amphitruo*, chiedendoci, e lasciando per ora la risposta in sospeso, se in queste parole del frastornato Anfitrione sia espresso oppure nascosto il suo vero stato d'animo. Nel secondo caso, ovviamente, vi farebbe capolino almeno una punta di ironia<sup>12</sup>.

Ma passiamo ad esaminare qualche caso di ironia verbale assolutamente sicuro. In *Am.* 392 Sosia sta patteggiando con Mercurio, che lo subissa:

<sup>10</sup> Cf. fr. XIX e 1035-1038, coi quali il testo ricomincia e Blefarone esce di scena (*vide* Raffaelli 2014: 53).

<sup>11</sup> Sulla 'partecipazione straordinaria' di Giove *vide* le parole di Mercurio in *Am.* 88-95, 151-152. Avverto che l'*Amphitruo*, qui e in seguito, è citato secondo l'edizione di Lindsay 1910, ma tenendo sempre presente anche quella di Leo 1895. La traduzione italiana è mia, ma ho tenuto d'occhio anche quella, eccellente, di Traina 2012.

<sup>12</sup> Cf. Forehand 1971: 639.

SO. *Quid si falles? ME. Tum Mercurius Sosiae iratus siet.*

SO. E che succede se mi fregghi? ME. Allora Mercurio gliela faccia pagare, a Sosia.

La risposta è apparentemente rassicurante. Lo sconosciuto (per Sosia), in caso di mancanza da parte sua, invoca su se stesso (lui si presenta nei panni di Sosia) la collera di un dio. Questo è ciò che può intendere il povero Sosia. In realtà Mercurio e con lui gli spettatori intendono tutt'altro, perché l'ironia si nasconde in due punti. Prima di tutto chi parla è proprio il dio Mercurio, cosa che Sosia non può neppure immaginare. In secondo luogo Mercurio qui, con «Sosia», non intende se stesso in veste di Sosia, ma proprio il Sosia vero, quello che gli sta di fronte. E così, diversamente da Sosia e grazie a questa duplice doppiezza, il pubblico intende le parole di Mercurio non certo come una promessa rassicurante ma, al contrario, come una presa in giro minacciosa. Si tratta, in questo caso, di una ironia 'consapevole': un personaggio, Mercurio, ammiccando al pubblico, rivolge intenzionalmente al povero Sosia un'espressione che questi non può che fraintendere, per suo difetto di informazione<sup>13</sup>.

Tuttavia, anche nell'*Amphitruo*, in molti casi, ci troviamo di fronte ad esempi di ironia 'inconsapevole', in cui un personaggio dice una parola o una frase che, contro la sua intenzione, suggerisce o assume per gli spettatori un significato completamente diverso. È quello che avviene in *Am.* 566-568, ove Anfitrione si rivolge a Sosia, che gli sta raccontando di essersi imbattuto in un altro se stesso, in questi termini:

*Tunc id dicere audes, quod nemo umquam homo antehac  
vidit nec potest fieri, tempore uno  
homo idem duobus locis ut simul sit?*

Tu hai la faccia di affermare ciò che nessuno prima  
ha mai visto e che non può avvenire, e cioè che nello stesso momento  
uno stesso uomo possa trovarsi contemporaneamente in due posti?

Il fatto è che Anfitrione non lo può sapere, ma un istante prima il pubblico ha visto uscire di scena Giove sotto le sue sembianze. La realtà scenica dunque lo contraddice: gli spettatori hanno effettivamente visto «uno stesso uomo», Anfitrione, in due posti diversi: simultaneamente fuori, per così dire, e dentro la scena. Il povero Sosia, non creduto, ha invece ragione: in questa notte stralunata la stessa persona non solo può trovarsi in due posti diversi, ma, come è già

<sup>13</sup> Simili, sotto questo aspetto, sono i casi di *Am.* 436-437 (parla Mercurio): *At ego pol per Mercurium iuro tibi non credere: / nam iniurato, scio, plus credet mihi quam iurato tibi* (vide Forehand 1971: 636); 439 (parla ancora Mercurio): *Ubi ego Sosia nolim esse, tu esto sane Sosia*; 545 (parla Giove): *Prius tua opinione hic adero*.

successo a lui e come più avanti accadrà ad Anfitrione, può persino incontrare un altro se stesso nel medesimo posto.

L'esempio successivo è forse quello più noto e certamente il più significativo di tutta la commedia. Si trova nella lunga scena in cui Alcmena, appena lasciata da Giove, che pure le ha promesso di tornare più presto di quanto lei possa aspettarsi<sup>14</sup>, ha la sorpresa di rincontrarlo addirittura troppo presto. È il vero Anfitrione, questa volta, che, celebrando il suo ritorno dalla guerra vittoriosa, si presenta a lei con un saluto così solenne e con elogi così altisonanti che il pubblico, conscio della lunghissima notte trascorsa dalla donna con Giove, di sicuro non poteva ascoltare senza cogliervi l'ironia (*Am.* 676-678):

*Amphitruo uxorem salutat laetus speratam suam,  
quam omnium Thebis vir unam esse optimam diiudicat,  
quamque adeo cives Thebani vero rumiferant probam.*

Anfitrione con gioia saluta la sua desiderata sposa,  
che, come marito, giudica la prima per onestà di tutte le donne in Tebe.  
E di cui parimenti i cittadini di Tebe esaltano la virtù.

Dopo questa introduzione - e dopo un dialogo molto ampio in cui Anfitrione, appena tornato dopo tanto tempo, scopre con stupore che la moglie avrebbe trascorso la notte a letto con lui, mentre lui era altrove - arriviamo al punto che ci interessa di più. Al colmo del contrasto tra Anfitrione, che non sa più cosa pensare<sup>15</sup> della pervicacia con cui la moglie asserisce di essere stata tutta la notte con lui, ed Alcmena, che in perfetta buona fede insiste nella sua versione dei fatti, la donna fa un giuramento solenne (*Am.* 831-834):

*Per supremi regis regnum iuro et matrem familias  
Iunonem, quam me vereri et metuere est par maxime,  
ut mi extra unum te mortalis nemo corpus corpore  
contigit, quo me impudicam faceret. AM. Vera istaec velim.*

Per il regno del re supremo e per la custode della famiglia  
Giunone, che come è giusto rispetto e riverisco, giuro che,  
tranne te solo, nessun mortale ha toccato il mio corpo col suo corpo,  
nessuno ha fatto di me una svergognata. AM. Come vorrei che fosse vero!

<sup>14</sup> *Am.* 545 (cit. sopra, n. 13).

<sup>15</sup> A dire il vero, più avanti, nei vv. 825-829, ma per puro paradosso, Sosia prospetta al padrone l'ipotesi che, come un altro Sosia, ci sia anche un altro Anfitrione che (827) *tuam rem curet teque absente hic munus fungatur tuo* (l'espressione finale è fortemente ironica, perché contiene un evidente doppio senso sessuale: *vide* Christenson 2000: 272).

Il giuramento di Alcmena, come il saluto rivoltole in precedenza da Anfitrione, ha le stimmate della solennità. Ma, diversamente dal giuramento malizioso di Mercurio a Sosia del v. 393, è fatto in totale buona fede: l'ironia è involontaria e, anche per questo, d'effetto più incisivo. L'acme dell'ironia è naturalmente raggiunta nel punto in cui la donna proclama che, tranne il marito, «nessun mortale» ha mai toccato il suo corpo<sup>16</sup>. L'affermazione, almeno in questa forma, è assolutamente veritiera. Alcmena, infatti, l'ultima, interminabile notte non l'ha passata con un mortale ma, come gli spettatori ben sanno, con l'immortale Giove, celato sotto l'aspetto di Anfitrione. Oltre a questo punto preciso, ove l'ironia è del tutto scoperta e tocca il suo apice, il giuramento di Alcmena si presta in tutto il suo insieme a una lettura ironica. Come nell'invocazione iniziale, rivolta proprio a Giove. Come nell'evocazione, ancor più significativa, di Giunone quale divinità del sacro legame coniugale, per cui Alcmena nutre rispetto e reverenza: ma Giunone, come tutti sanno, è anche la moglie gelosa di Giove, di cui non apprezza affatto le scappatelle, arrivando talvolta a perseguitare le rivali con estrema durezza. Come, infine, nel riferimento non a una generica *puđicitia*, ma a una implicita accusa di *impudicitia*, ben più puntuale e pregnante: non per caso più sopra ho tradotto *impudica* con «svergognata»<sup>17</sup>. Questo passo, in cui Plauto fa largo uso dell'ironia, non ricorre in un contesto qualunque ma, come abbiamo accennato, in una scena di ampiezza e rilevanza fuori del comune. E, di questa scena, è collocato in un momento saliente, verso la fine: in un punto dunque di grande effetto e visibilità. Appare evidente, anche da questo, quanto il ricorso all'ironia sia per Plauto, nell'*Amphitruo*, una scelta stilistica di grande rilievo.

In una scena di poco successiva, dove dialogano Giove e Alcmena, troviamo un altro giuramento in cui l'ironia da parte di Giove è consapevole e che dunque, sotto questo riguardo, va accostato a quello di Mercurio rivolto a Sosia (*Am.* 392), cui è simile nella forma e in precise consonanze verbali. Si tratta di *Am.* 930-936 (è Alcmena che parla):

<sup>16</sup> Si tenga presente che *mortalis* evoca subito, automaticamente, il suo antonimo *immortalis*; sul passo, oltre quelle di Forehand 1971: 639-640, si possono vedere le osservazioni di Oniga 1991: 220 e di Christenson 2000: 272-273.

<sup>17</sup> All'accusa Alcmena puntualmente replica al v. 838: *ut pudicam decet*; e subito dopo, ai vv. 839-840, rivendica la sua pudicizia con tono sostenuto: *Non ego illam mihi dotem duco esse quae dos dicitur, / sed pudicitiam et pudorem et sedatum cupidinem*. Anche in queste asserzioni di Alcmena può cogliersi l'ironia, come nell'alto elogio di Anfitrione in *Am.* 676-678 (sopra, p. 274).



*ibo egomet; comitem mihi Pudicitiam duxero.* 930  
*IUPP. Mane. Arbitratu tuo ius iurandum dabo*  
*me meam pudicam esse uxorem arbitrarier.*  
*Id ego si fallo, tum te, summe Iuppiter,*  
*quaeso Amphitruoni ut semper iratus sies.*  
*ALC. A, propitius sit potius! IUPP. Confido fore;* 935  
*nam ius iurandum verum te advorsum dedi.*

Me ne andrò per mio conto, tanto avrò come compagna la Pudicizia.

GIO. Aspetta. Giurerò, come vuoi tu,

che io mia moglie la considero onesta.

Se inganno su questo, allora, sommo Giove,

ti scongiuro di fargliela pagar cara, ad Anfitrione.

ALC. Ma no, che gli sia propizio, piuttosto. GIO. Confido di sì;

perché il giuramento che ti ho rivolto era sincero.

Come in altri luoghi, Alcmena rivendica solennemente la sua virtù (930), questa volta con quello che lei crede suo marito, ma che in realtà è Giove: proprio chi, invece, la sua virtù l'ha violata. A parte questo motivo di ironia, che si può cogliere, più o meno marcato, in quasi tutti i casi in cui Alcmena difende, talora fin troppo energicamente, la propria pudicizia<sup>18</sup>, vediamo meglio l'altro palese elemento di ironia che è presente nel giuramento di Giove. Poiché è il dio e non Anfitrione, come Alcmena crede, a giurare, la *uxor* cui egli si riferisce sarà verosimilmente la sua vera moglie, Giunone. Inoltre la penale del giuramento, che Alcmena coglie come molto grave, tanto da volerla capovolgere (935), è, nella formulazione di Giove, assolutamente ridicola: Giove, in caso di falsità, invoca la collera ... di Giove stesso sulla testa di Anfitrione. L'ironico e ridicolo scongiuro - molto simile nel meccanismo e nel lessico, come s'è detto, alla promessa di Mercurio del 392<sup>19</sup> - è preso da Alcmena talmente sul serio che, attenuato il risentimento, chiede a quello che crede essere suo marito di non invocare sulla propria testa l'ira di Giove. E Giove (chi meglio di lui?) la rassicura sulla buona disposizione ... di Giove stesso (935), perché (ironia che si aggiunge all'ironia) il suo giuramento ... era sincero.

Come ha messo bene in luce Forehand, pur esagerando un poco, talvolta, nella sua caccia alle attestazioni dell'ironia<sup>20</sup>, sono molto frequenti i risvolti ironici nei passi in cui compaiono i nomi delle due divinità presenti sulla scena,

<sup>18</sup> Vd. per es. sopra, n. 17 e Christenson 2000: 274 (*ad vv.* 839-842).

<sup>19</sup> Sopra, pp. 272-273. Vedi anche il giuramento di Mercurio ai vv. 435-436 (sopra, n. 13).

<sup>20</sup> Gli pare sufficiente, infatti, un riferimento a un dio non specificato o agli dèi in generale per individuare o sospettare la presenza dell'ironia (Forehand 1971: 636-638).

specialmente, com'è ovvio, quello di Giove. L'abbiamo appena visto circa *Am.* 831 e 933. Vediamone un altro paio di casi. In *Am.* 1039-1052 Anfitrione, esasperato dall'esito del confronto con il suo *alter ego* Giove, prorompe in un monologo sdegnato e rabbioso<sup>21</sup>, che si conclude con la minaccia di far irruzione in casa e di stendere tutti quelli che gli si pareranno contro<sup>22</sup>. Nessuno, ma proprio nessuno riuscirà a fermarlo (*Am.* 1051-1052):

*Neque me Iuppiter neque di omnes id prohibebunt, si volent,  
quin sic faciam uti constitui. Pergam in aedis nunciam.*

Né Giove né tutti gli dèi insieme, se vorranno, mi impediranno di fare quello che ho deciso: mi fiondo subito in casa.

La menzione di Giove è di per sé fonte di ironia: senza che Anfitrione lo sappia, è proprio lui il suo rivale e il suo principale ostacolo per tutto il corso dell'azione. Sostenere che nemmeno Giove e l'Olimpo intero potranno fermarlo è dunque una affermazione non genericamente esagerata, ma motivo di ironia per gli spettatori che, fra l'altro, hanno appena visto Anfitrione avversato proprio da Giove nella scena dell'arbitrato sull'identità che Blefarone non è stato in grado di risolvere. Ma c'è anche dell'altro. Ad onta delle sue smargiassate, la prova di forza del povero Anfitrione viene subito bloccata, e proprio da Giove: il colpo di un fulmine scagliato dal dio, infatti, lo fa subito stramazzone a terra, dove, mezzo tramortito, lo troverà l'ancella Bromia nella scena successiva.

Di nuovo l'ironia ha una grande parte anche nel momento in cui Bromia si imbatte nel corpo esanime di Anfitrione, ancora una volta grazie alla menzione, duplice in questo caso, del nome di Giove (*Am.* 1072-1074):

*Sed quid hoc? Quis hic est senex qui ante aedis nostras sic iacet?*<sup>23</sup>  
*Numnam hunc percussit Iuppiter?*  
*Credo edepol, nam pro Iuppiter sepultus est quasi sit mortuos.*

Ma che è? Chi è questo vecchio che sta afflosciato davanti a casa nostra?  
Che l'abbia fulminato Giove in persona?  
Credo che sia proprio così, per Giove, perché sta disteso come un morto.

<sup>21</sup> *Am.* 1041 sgg. L'ironia vi fa capolino sin dall'inizio, quando Anfitrione inveisce così: *Numquam edepol me inultus istic ludificabit, quisquis est*, senza immaginare che l'*istic ... quisquis est* sia niente meno che il padre degli dèi.

<sup>22</sup> Su questo *vide* oltre, pp. 280-281, circa *Am.* 1046-1050.

<sup>23</sup> Queste parole di Bromia ci confermano, se ce ne fosse bisogno, che Anfitrione è subito crollato a terra, ancor prima di cominciare a mettere in atto il proposito di precipitarsi in casa.

Anche qui, come nel passo precedente, l'ironia è involontaria. Bromia infatti enuncia come una eventualità ciò che invece è realmente accaduto e non si risparmia, per soprappiù, una battutina in cui il nome di Giove è fatto di nuovo (1074), pur sotto forma di generica interiezione.

Ancora in questa scena, poco più avanti, Anfitrione, soccorso da Bromia, si esprime inconsapevole negli stessi termini dell'ancella su quanto gli è capitato (*Am.* 1077):

... *Totus timeo, ita me increpuit Iuppiter.*

... Sono tutto un brivido, da quanto Giove mi ha strigliato.

Come, in misura un po' minore, quella della pudicizia di Alcmena<sup>24</sup>, possiamo dunque ribadire che questa della menzione del nome di Giove, di Mercurio, e anche, talvolta, degli dèi in generale, è l'occasione di gran lunga più frequente e più propizia perché nell'*Amphitruo* entri in gioco l'ironia verbale. Ce lo confermano, con Forehand 1971 (*vide* sopra, p. 278 e n. 20), gli esempi significativi che abbiamo passato in rapida e parziale rassegna. L'ironia tanto spesso suscitata dal nome di Giove ci permette di ritornare, con maggiore consapevolezza, al finale della commedia, in cui, come abbiamo accennato (sopra, p. 274), non un personaggio qualunque, ma proprio Anfitrione chiede agli spettatori di rivolgere il canonico applauso al «sommo Giove» e non alla compagnia degli attori. La tentazione di cogliervi più che una punta di ironia si fa ora più forte, tanto più che questa è una delle due sole occorrenze plautine in cui l'applauso finale non è richiesto per la *troupe*, ma per una divinità<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Agli esempi citati alla n. 17 si aggiunga *Am.* 930 (sopra, pp. 277-278). *Vide* anche, dall'opposto punto di vista, quello dell'avvenuto possesso da parte di Giove, *Am.* 1089-1090 (è Bromia che parla ad Anfitrione): *Sine me dicere, / ut scias tibi tuaeque uxori deos esse omnis propitios* e *Am.* 1105-1106 (parla Anfitrione replicando a Bromia: si tratta, quindi, di una forma di autoironia): *Nimia mira memoras. Si istaec vera sunt, divinitus / non metuo quin meae uxori latae suppetiae sient.*

<sup>25</sup> L'altra occorrenza è nel *Truculentus*, ove l'applauso finale è richiesto per Venere. Ma proprio questo finale del *Truculentus* può risultare per noi altamente istruttivo. La tradizione, infatti, accanto a quella per Venere (967: *Veneris causa adplaudite: eius haec in tutelast fabulà*), reca anche una seconda richiesta d'applauso, il cui destinatario, non specificato, è senz'altro la *troupe* (968: *Spectatores, bene valete, plaudite atque exsurgite*). Il doppione, presente nei Palatini e, forse, anche nel palinsesto Ambrosiano (cf. Studemund 1889: ad loc.: "5 in lacinia, quae exteriori margine adhaeret, incertissimae umbrae videntur superesse"), fu presumibilmente aggiunto in occasione di una ripresa. In ogni caso esso attesta, con la sua stessa presenza, quanto fosse sentito come anomalo un applauso finale che non fosse richiesto, esplicitamente o implicitamente, per la compagnia degli attori che avevano portato in scena la *pièce*. Lo *status quaestionis* (ma senza cenni all'Ambrosiano) in Enk 1953: II 216. Va detto che, se si coglie nell'invito all'applauso di Anfitrione una punta di ironia, proprio l'ultima battuta lascerebbe la commedia con un qualcosa di non completamente risolto e non del tutto pacificato. Qualcosa

Passando ora all'ironia di situazione, dopo agli accenni già fatti circa quei casi che riguardano le stesse strutture portanti, vediamo un paio di esempi più circoscritti. Nella scena IV 2<sup>26</sup>, che precede la grande lacuna di circa trecento versi in cui si affrontavano Giove e Anfitrione, c'è una breve schermaglia tra Mercurio e Anfitrione, che naturalmente crede di parlare con il servo Sosia e non con il dio che ne ha assunto l'aspetto. Ebbene, a parte uno dei consueti casi di ironia verbale giocati sul nome di Giove<sup>27</sup>, tutta l'ironia che pervade l'intera scena poggia sull'ignoranza da parte di Anfitrione di chi sia veramente il suo interlocutore: l'uomo resta sempre più stupefatto dai toni a dir poco irriguardosi con cui gli si rivolge quello che crede essere il suo servo Sosia. E il falso Sosia man mano che il battibecco procede, simulando di non conoscere chi gli sta di fronte, non abbassa mai i toni, ma piuttosto li innalza, arrivando a chiamare quello che si considera suo padrone *fatuus* (1026) e *stolidus*. Proprio questo secondo aggettivo ci fa capire fino in fondo l'ironia della situazione. Anfitrione è infatti allibito e stupefatto per essere strapazzato in maniera così sfrontata da quello che crede un suo servo: è del tutto spiazzato da una situazione che gli sfugge, ancora una volta, per difetto di informazione. C'è pure da notare che qui il testo plautino dà un'indicazione preziosa, suggerendo espressamente come l'attore che ha il ruolo di Anfitrione debba interpretare la sua parte. Nel v. 1028, infatti, Plauto mette in bocca a Mercurio una frase irriverente e illuminante:

*Quid me aspectas, stolide? ...*

Che hai da fissarmi con quella faccia da babbeo? ...

Questo *stupor* del disorientato Anfitrione, esplicitamente deriso, è il risultato dell'ironia della situazione, del suo avere a che fare con un servo che servo non è e che, quindi, può permettersi di giocare con lui come il gatto col topo, senza alcun timore delle ritorsioni che pur gli vengono minacciate.

Un altro esempio di ironia che, piuttosto che di situazione, chiamerei più precisamente 'di ruolo' è alla base della parte finale della scena IV 3, nel monologo di Anfitrione, che abbiamo in parte già visto, in cui minaccia sfracelli prima di essere folgorato e ridotto da Giove come uno straccio. Dopo aver minacciato, senza sapere a chi parlasse, il sommo Giove<sup>28</sup>, dandogli tra l'altro dello «stregone

---

di comparabile avviene, ma con un personaggio del tutto differente, nel finale dei *Captivi* (vide sopra, n. 5).

<sup>26</sup> Rinvio qui, per comodità, secondo la suddivisione in atti, che come è noto è moderna: Questa 1985: 245-269.

<sup>27</sup> *Am.* 1021-1022 (parla Mercurio): *tibi Iuppiter / dique omnes irati certo sunt, qui sic frangas foris.*

<sup>28</sup> *Vide* sopra, n. 21.

di Tessaglia»<sup>29</sup>, il furibondo Anfitrione si accorge finalmente che il suo antagonista ha lasciato la scena, per andare a trovare, come egli suppone, sua moglie Alcmena. In questo punto culminante dell'intera vicenda, con una metamorfosi di ruoli, il grande generale vittorioso, il personaggio che per la sua condizione sociale sarebbe più da tragedia che da commedia, prende invece a comportarsi secondo un *cliché* che appartiene a una delle macchiette più basse e più tipiche della commedia, quella del *servus currens* (1046-1050):

*Qui me Thebis alter vivit miserior? Quid nunc agam,  
quem omnes mortales ignorant et ludificant ut lubet?  
Certumst, intro rumpam in aedis: ubi quemque hominem aspexero,  
si ancillam seu servom sive uxorem sive adulterum  
seu patrem sive avom videbo, obruncabo in aedibus.*

1050

C'è a Tebe qualcuno più disgraziato di me? E adesso, che faccio?  
Tutti i mortali mi disconoscono e mi prendono in giro come gli pare.  
Ma ho deciso, mi precipito dentro casa e tutti quelli che ci trovo,  
se la serva, oppure il servo, oppure mia moglie, oppure il suo amante,  
oppure mio padre, oppure se vedo mio nonno, li stendo sul posto.

Dopo un *incipit* 'di disperazione', nel quale peraltro potrebbe cogliersi un altro spunto di ironia verbale in *omnes mortales*<sup>30</sup>, Anfitrione trapassa nell'atteggiamento, appunto, del *servus currens*, che minaccia nel suo impeto di travolgere tutti quelli che trova sulla sua strada, senza distinzioni o eccezioni di nessun tipo, in una *climax* che dalle figure servili (con *servus* penserà a Sosia, che nella scena IV 2, come abbiamo visto, l'ha trattato come uno stuoino) passa a quelle della moglie e dell'adultero che l'ha fatto infuriare, per arrivare, nel delirio dell'enumerazione, fino al padre e addirittura al nonno, che con l'esibizione della sua collera non c'entrano proprio nulla. La sfuriata si conclude con i vv. 1051-1052, che abbiamo discusso sopra (p. 273), in cui l'inconsapevole Anfitrione sfida Giove e tutti gli dèi ad impedirgli di mettere a soqquadro la casa, ma senza riuscire neppure a mettervi piede, perché subito tramortito dal fulmine divino.

L'ironia, qui, l'ho definita 'di ruolo' perché appunto consiste nel far agire un personaggio in un atteggiamento diverso da quelli propri del suo ruolo e tipico

<sup>29</sup> Così Traina (2012: 105) traduce l'epiteto usato da Anfitrione, vanamente minaccioso, in *Am.* 1043-1044: *Ego pol illum ulciscar hodie Thessalum veneficum, / qui pervorse perturbavit familiae mentem meam.*

<sup>30</sup> Ad Anfitrione sembra che tutti gli uomini lo disconoscano e lo sbeffeggino, ma in realtà non sono gli altri *mortales*, bensì due *immortales*, Mercurio in questo specifico contesto e Giove nel quadro complessivo della commedia, a prendersi gioco di lui. Il gioco verbale, qui, è simile e opposto a quello, immensamente più significativo, messo in bocca ad Alcmena in *Am.* 833 (sopra, pp. 276-277).

invece di un ruolo differente: nel nostro caso, come detto, in quello, molto frequente e ben conosciuto dagli spettatori, del *servus currens*<sup>31</sup>. Una forma di ironia che, per così dire, passa al di sopra del personaggio, in quanto consiste in una diretta strizzata d'occhio dell'autore agli spettatori, resa possibile dal comune possesso delle forme e delle convenzioni caratteristiche del genere comico.

Ancora qualche osservazione, per concludere sull'ironia nella parola teatrale. Come insegnano i buoni manuali di retorica, «poiché l'ironia ... è particolarmente esposta al pericolo dell'equivoco partigiano (dell'*obscuritas* di direzione indecisa ...) il segnale del contesto viene rafforzato preferibilmente coi segnali della *pronuntiatio*»<sup>32</sup>. Questo vuol dire che l'ironia è uno dei tropi per cui può essere opportuna o necessaria, perché possano riuscire efficaci, qualche speciale sottolineatura da parte dell'oratore nella fase della *pronuntiatio*, che può consistere in segnali della voce (intensità, tono) o nella gestualità.

Passando dalla retorica al teatro, tutto questo ci ricorda che all'ironia, per essere colta appieno durante la rappresentazione, giova essere messa in qualche modo in evidenza dalla recitazione dell'attore. E questa messa in evidenza passa attraverso le prove di recitazione della compagnia, perché gli attori possono meglio sottolineare, con le loro tecniche vocali e/o gestuali, l'ironia di questo o quel passo se l'hanno preventivamente individuata scorrendo il copione. Più precisamente, questo non costituisce un grave problema nei casi di ironia di chiarissima (per es. *Am.* 833: *mortalis nemo*) o comunque di chiara evidenza (per es. *Am.* 677-678: ... *optimam* ... / ... *probam*). Lo costituisce invece per i casi che appaiono non sicuri (come *Am.* 1146: ... *Iovis summi causa plaudite*) o incerti o solo possibili: perché sono proprio questi casi meno evidenti quelli che, per essere colti nel corso della recita, hanno maggiore o assoluto bisogno di essere sottolineati dall'attore, che, con la voce o con il gesto, o con tutt'e due, li segnali agli spettatori. Ma, come dicevamo, questo presuppone l'interpretazione dell'attore anche prima della *performance*, che deve valutare e individuare nel copione le eventuali ironie o, meglio, quelle che lui stesso percepisce come tali.

Questa operazione può comportare anche un allontanamento dalle intenzioni dell'autore, perché l'interprete può cogliere spunti di ironia dove il

---

<sup>31</sup>In *Am.* 984-987 Mercurio, che ha uno statuto ambiguo in quanto aiutante di Giove ma nei panni servili di Sosia, inizia un suo breve monologo giocando scopertamente sulla *gag* del *servus currens*: *Concedite atque abscedite omnes, de via decedite, / nec quisquam tam audax fuit homo, qui obviam obsistat mihi. / Nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarier / populo, ni decedat mihi, quam servolo in comoediis?* Per la piena consapevolezza di questo *topos* comico vide anche *Capt.* 776-779 (parla il parassita Ergasilo): *Nunc ad senem cursum capessam hunc Hegionem, cui boni / tantum affero quantum ipsum a dis optat, atque etiam amplius. / Nunc certa res est, eodem pacto ut comici servi solent / coniciam in collum pallium, primo ex med hanc rem ut audiat.* Degno di nota è il cenno al gesto di avvolgersi il mantello attorno al collo per non aver impaccio nella corsa, topico di questa macchietta.

<sup>32</sup>Lausberg 1969: 129.

testo non ne avrebbe bisogno e, al contrario, non percepire elementi di ironia sottile che il testo invece presupporrebbe. Il discorso, a questo punto, si fa molto complicato. Basterà osservare che qui il serpente si morde la coda. I modi della recitazione, e quindi la soggettività dell'attore, sono infatti essenziali per la resa scenica e - in molti casi - anche per la comprensione da parte del pubblico dei contenuti ironici sparsi nel testo. E, d'altro canto, la loro individuazione come tali, nei casi di meno limpida evidenza, dipende anch'essa, e prioritariamente, dalla sensibilità e dalla soggettività dell'attore, che può coglierli o rigettarli e che può anche crearli, per così dire, per sovraintepretazione. In ogni caso, tra gli spunti ironici meno evidenti, passeranno al pubblico quelli che l'attore ha inteso (o magari frainteso) come tali, scegliendo di segnalarli nel momento della messinscena con gli strumenti vocali e gestuali che il mestiere gli fornisce.

Si apre così una serie di problemi molto difficili, che però non si possono eludere perché un testo teatrale non esiste di per sé, ma solo nella pratica della rappresentazione. A noi basta, in questa sede, averli messi in luce nei loro tratti essenziali, senza l'ambizione di risolverli.

## BIBLIOGRAFIA

- Blänsdorf, J. (2002), "La struttura drammatica ed il contenuto filosofico dei *Captivi*", in Raffaelli, R., Tontini, A. (eds.), *Lecturae Plautinae Sarsinates. V. Captivi*. Urbino, Quattro Venti: 59-76.
- Christenson, D. M. (ed.) (2000), Plautus, *Amphitruo*. Cambridge: University Press.
- Duckworth, G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy*. Princeton: University Press.
- Enk, P. J. (ed.) (1953), *Plauti Truculentus*. I-II. Lugduni Batavorum: Sijthoff.
- Forehand, W. E. (1971), "Irony in Plautus' *Amphitruo*", *AJPh* 92: 633-651.
- Ieranò, G. (2015), *Gli eroi della Guerra di Troia*. Venezia: Sonzogno.
- Lausberg, H. (1969), *Elementi di retorica*. Trad. it. Bologna: Il Mulino.
- Leo, F. (ed.) (1895-1896), *Plauti comoediae*. I-II. Berolini: Weidmann.
- Lindsay, W. M. (ed.) (1910<sup>2</sup>), *T. Macci Plauti comoediae*. I-II. Oxonii: Clarendon.
- Oniga, R. (ed.) (1991), *Tito Maccio Plauto, Anfitrione*. Venezia: Marsilio.
- Paduano, G. (2014), "L'ironia drammatica in Plauto", *Pan* 3 n. s.: 11-20.
- Questa, C. (1985), *Parerga plautina*. Urbino: Università degli Studi.
- Raffaelli, R. (2009), *Esercizi plautini*. Urbino: Quattro Venti.
- Raffaelli, R. (2014), *Tuttoplauto*. Urbino: Quattro Venti.
- Studemund, W. (ed.) (1889), *T. Macci Plauti fabularum reliquiae Ambrosianae ... apographum*. Berolini: Weidmann.
- Torino, A. (ed.) (2013), *Titus Maccius Plautus, Captivi*. Sarsinae et Urbini: Quattro Venti.
- Traina, A. (cur.) (2012), *Plauto, Anfitrione*. Bologna: Pàtron.