

Plauto, la commedia romana e i modelli greci

ROBERTO M. DANESE
Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

Abstract: Sappiamo pochissimo dei modelli greci a cui si sono ispirati Plauto, Terenzio e i poeti della *palliata*. Per questo motivo cercare di ricostruirne le forme originali e perfino i particolari sulla base di considerazioni sui testi latini di arrivo sembra un esercizio inutile e un procedimento puramente ipotetico. È utile invece utilizzare i dati certi che possediamo per cercare di capire come soprattutto Plauto abbia costruito la drammaturgia delle sue commedie utilizzando il teatro greco. Si vedrà dunque che egli si serve di ‘motivi drammaturgici’ generali e ricorrenti, i quali possono essere ricondotti alla Commedia nuova. Dalla combinazione e dalla variazione creativa di questi ‘motivi’ Plauto ricava commedie originali e rispondenti alla sua inimitabile idea di teatro comico.

Parole chiave: Plauto; Terenzio; *palliata*; modelli greci; allestimento scenico

Plautus, the Roman Comedy and the Greek Models

Abstract: We know very little about Greek models that have inspired Plautus, Terentius and other poets of the *palliata*. This is why the attempt of reconstruction of their original shapes and even of their details, on the basis of an analytical approach on Latin ‘texts of arrival’, is an useless exercise and a merely hypothetical proceeding. Instead the utilization of reliable data preserved by the tradition is helpful to understand how Plautus especially has built his comic dramas by using the Greek theater. We will see therefore that he makes use of general and recurrent ‘dramaturgical motifs’ that can be traced back to the New Comedy. By the combination and the creative variation of these ‘motifs’ Plautus composes original comedies in total keeping with his inimitable idea of comic theater.

Keywords: Plautus; Terence; *palliate*; Greek models; staging

Plauto, Terenzio, Cecilio e gli altri autori della *palliata* hanno utilizzato, per costruire gli intrecci delle loro commedie, opere di autori greci soprattutto della Commedia Nuova di età ellenistica. E’ noto che, a parte estesi brani delle commedie di Menandro, poco ci è rimasto dei testi comici di altri autori della *Nèa*, mentre qualche notizia abbiamo dalla tradizione indiretta. Ora, se volessimo capire come gli unici due autori della *palliata* di cui abbiamo opere complete, Plauto e Terenzio, abbiano ‘lavorato’ con

i loro modelli greci, come può essere definito e considerato il loro *uortere barbatae*, dovremmo iniziare a considerare quale e quanto materiale, proveniente direttamente dall'antichità, abbiamo a disposizione per condurre un'analisi del genere. Diciamo subito che direttamente dai testi plautini o terenziani o da fonti indirette, come, ad esempio, Donato, possiamo ricavare per alcune commedie qualche informazione precisa. Soltanto in due casi, peraltro notissimi, abbiamo invece la possibilità di confrontare una piccola parte di una commedia latina con il suo originale greco: si tratta dei frammenti del *Dis exapatòn* menandro e dei corrispondenti versi delle *Bacchides* plautine¹ e del *Plocion* menandro, confrontato da Gellio, *Noct. Att. 2, 23* con il *Plocium* di Cecilio Stazio. L'analisi sincritica di questi brani indica essenzialmente una cosa: i poeti latini, anche quando si attengono strettamente alla sequenza d'intreccio degli originali, mostrano una spiccatissima creatività stilistica e una vivacità comica piuttosto particolare; inoltre risulta chiaro che, rispetto ai modelli greci, le *palliatae* non erano divise in atti. Per il resto cosa possiamo dire o cosa sappiamo di certo dei modelli usati dai commediografi latini? Poco, pochissimo, solo qualche dato.

Cominciamo con le notizie ricavabili dai prologhi di Plauto:

- 1) Il modello dell'*Asinaria* era l'*Onagos* di Demofilo.
- 2) La *Casina* fu esemplata sui *Cleroumenoi* di Difilo.
- 3) Plauto ha costruito il *Mercator* basandosi sull'*Emporos* di Filemone.
- 4) La commedia greca, di autore ignoto, da cui deriva il *Miles gloriosus* probabilmente si chiamava *Alazon*.
- 5) Il modello del *Poenulus* era una commedia intitolata *Carchedonios*.
- 6) La *Rudens* deriva da una commedia di Difilo.
- 7) Il *Trinummus* viene invece dal *Thensaurus* di Filemone.
- 8) Per quanto si evince dai frammenti, il modello della *Vidularia* doveva intitolarsi *Schedia*.

I prologhi e le didascalie di Terenzio invece ci forniscono questi dati:

1) l'*Andria* è stata scritta 'mixando' due commedie di Menandro, l'*Andria* e la *Perinthia*. Donato, nel suo commento, cerca di spiegare anche come ha lavorato il poeta cartaginese, notando, nelle sue osservazioni al v. 14, che la prima scena della commedia viene dalla *Perinthia*. Forse, vale la pena di rileggere le sue parole: *consciis [scil. Terenzio] sibi est primam scaenam de Perinthia esse translata[m], ubi senex ita cum uxore loquitur, ut*

¹ Il primo ad accorgersi che il *Dis exapatòn* fosse il modello delle *Bacchides* fu Friedrich Ritschl (1845: 406), ma dobbiamo ad Erich W. Handley l'edizione di un lungo frammento dell'opera menandrea in un papiro di Ossirinco e l'illuminante confronto con *Bacch.* 494 sgg. (cf. Handley 1968, Handley 1997 e Handley 2001: 13-36). L'argomento è stato poi ampiamente chiarito e approfondito soprattutto da Questa (1975: 1-80), nonché nello splendido apparato critico della nuova edizione critica (Questa 2008: 54-57).

apud Terentium cum liberto. At in Andria Menandri solus est senex. Donato ci fa capire che entrambe le commedie greche di Menandro presentavano una prima scena in cui venivano narrati al pubblico gli antefatti della vicenda, solo che nell'*Andria* ciò avveniva tramite un monologo del *senex*, mentre nella *Perinthia* era un dialogo tra il *senex* e sua moglie ad assolvere la stessa funzione. In cosa consiste allora la *translatio* di Terenzio? Non certo in una traduzione letterale della prima scena della *Perinthia* menandrea, ma nell'uso della sua struttura drammaturgica, cioè il dialogo tra due personaggi piuttosto che la tipologia monologica con cui iniziava l'*Andria* del poeta greco; e solo di trasposizione di meccanismo scenico si tratta, perché Terenzio cambia *suo Marte* una delle 'maschere' coinvolte, sostituendo la moglie del *senex* con l'inedita *persona protatica* di Sosia. Il metodo di lavoro terenziano è molto chiaro: si parte da un intreccio interessante di una commedia greca e, utilizzando strutture drammaturgiche generali ma diverse, riscontrabili in altre commedie greche con intrecci similari, si creano scene nuove, con diverse caratteristiche e diversi personaggi, ove il poeta romano ritenga che ce ne sia bisogno per la migliore riuscita della *pièce*. La prima scena dell'*Andria* terenziana dunque, pur facendo riferimento a due commedie greche, ne sfrutta sostanzialmente gli ingranaggi drammaturgici, per svilupparsi però in modo assolutamente autonomo e originale, vale a dire inedito. Ugualmente Terenzio agirà anche in altre parti della commedia, conservando certo la struttura drammaturgica degli originali greci, ma intervenendo con aggiunte di scene e personaggi, come nel caso di Carino e Birria, i quali, come ci dice sempre Donato al v. 301 e al v. 977, sono stati inseriti *ex novo* dal drammaturgo romano, per far sì che Filumena non resti negletta ed abbia un marito, bilanciando così una situazione scenica che nell'originale greco evidentemente al poeta latino piaceva poco.

2) L'*Heautontimorumenos* ha come modello un'omonima commedia greca di Menandro.

3) L'*Eunuchus* è il frutto della *contaminatio* fra l'*Eunuchus* e il *Colax* di Menandro. Terenzio spiega in modo abbastanza chiaro nel *Prologo* che il suo apporto è consistito soprattutto nell'usare un paio di personaggi del *Colax*, il parassita Gnatone e il *miles* Trasone, inserendoli nell'intreccio dell'*Eunuchus*, perché, a suo parere, rendevano più viva la commedia. Allo stesso modo Terenzio ha inserito a partire dal v. 539 il personaggio di Antifone, assente in Menandro, perché Cherea, parlando con lui, potesse far sapere al pubblico cosa ha fatto fuori scena: come osserva Donato (v. 539), Menandro usava qui un semplice monologo, evidentemente un po' tedioso, mentre il poeta latino ha ritenuto che fosse scenicamente più efficace un dialogo (*bene inuenta persona est, cui narret Chaerea, ne unus diu loquatur, ut apud Menandrum*). Ancora una volta Terenzio interviene sull'intreccio originale, innestandovi dei meccanismi drammaturgici *standard* (siano essi

personaggi o tipologie sceniche) che a suo parere fanno funzionare meglio la commedia, la cui novità scaturisce dall'aver utilizzato in modo originale elementi che originali non sono (*Eun.* 41: *nullum est iam dictum quod non sit dictum prius*).

4) Il *Phormio* è costruito sulla base di una commedia di Apollodoro intitolata *Epidicazomenos*, da cui Terenzio sembra discostarsi, secondo quanto rileva Donato in vari luoghi del suo commento, soprattutto nell'adattare lo stile della rappresentazione al gusto e alla cultura del suo pubblico. Ad esempio, al v. 91 Donato ci racconta che l'episodio dell'innamoramento di Antifone per l'orfana in Apollodoro viene narrato dal parrucchiere che aveva rasato la ragazza in segno di lutto per la morte della madre: Terenzio ha abolito il *tonsor* (ivi compreso il particolare del taglio dei capelli), facendo raccontare il fatto a Geta, *ne externis moribus spectatorem Romanum offenderet*. Oppure, al v. 339, ci dice che Terenzio ha inserito *ex novo* una citazione dalle *Saturae* di Ennio, un testo probabilmente più efficace perché noto e di facile presa per il pubblico romano.

5) Per l'*Hecyra* l'antichità sembra indicare un solo modello, il cui titolo ci è sconosciuto, ma addirittura due autori diversi: la didascalia che si trova nel codice Bembino (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3226) indica come autore dell'originale greco Menandro (la stessa didascalia è trasmessa in forma ridotta dai Calliopiani e non reca indicazioni al proposito); Donato a più riprese (e probabilmente a ragione²) dice invece che l'originale è di Apollodoro.

6) Gli *Adelphoe* derivano invece dall'omonima commedia di Menandro, contaminata con i *Synapthnescontes* di Difilo, il che poteva aver causato alcune delle incongruenze che si riscontrano nella trama.

In tutto, per Plauto e Terenzio, abbiamo dunque i titoli e i nomi degli autori di dodici modelli greci per nove commedie latine (l'*Andria*, l'*Eunuchus* e gli *Adelphoe* di Terenzio hanno un doppio modello dichiarato), tre titoli di originali greci senza che ne sia specificato l'autore, due casi in cui sappiamo chi fosse l'autore dell'originale greco, ma non il titolo della sua commedia. Teniamo conto del fatto che alcune attribuzioni di modelli greci terenziani sono ricavabili dalle didascalie, le quali, come dimostra il caso dell'*Hecyra* (originale menandro per la prima didascalia, originale di Apollodoro secondo Donato), potrebbero anche sbagliare. Di nessuno di questi testi ci è rimasto un verso, una parola che ci consenta un confronto

² La questione è stata ampiamente dibattuta dagli studiosi e una chiara analisi del problema si trova sin da Ritschl (1845: 324-327); da tempo, a partire almeno da Hildebrandt (1884: 16-17), sembra assodato che il modello principale dell'*Hecyra* sia una forse omonima commedia di Apollodoro. Per una dossografia essenziale vedi Marouzeau (1949: 14 n. 1).

con le opere plautine e terenziane. Sulla base invece di frammenti conservati si sono individuate importanti affinità tra commedie greche non citate mai come fonti dirette delle *pièces* plautine: ciò è accaduto, ad esempio, per il *Misoumenos* e il *Sykionios* di Menandro, per cui sono state riscontrate situazioni sceniche in comune con il *Poenulus* plautino, che però vanta come modello dichiarato un *Carchedonios*, di cui null'altro sappiamo. Soprattutto Eduard Fraenkel (1960), ma poi anche la scuola di Freiburg, ci ha insegnato come riconoscere, soprattutto in Plauto, gli apporti drammaturgici e stilistici più squisitamente romani e quindi non riconducibili agli originali greci. Di contro, molti studiosi hanno dedicato per anni i loro sforzi a cercare di lavorare su quelle parti delle commedie che, almeno teoricamente, potevano provenire da un modello greco, provando a ricostruire, spesso con notevoli sforzi di fantasia, la trama e la fisionomia drammaturgica degli originali. Si è arrivati così a descrivere in dettaglio commedie greche di cui non solo non possediamo la minima porzione di testo, ma talvolta nemmeno conosciamo titolo o autore.

In anni recenti si è spesso cercato di analizzare il teatro plautino e terenziano distinguendo i vari apporti di modelli greci e componenti romani, talvolta con qualche eccesso. Uno studioso importante come Otto Zwierlein, all'inizio degli anni '90³, ha addirittura attribuito a qualche maldestro interpolatore quasi tutto quello che in Plauto non sembra conforme ai meccanismi teatrali della *néa* o della *mése*. Da un versante opposto la scuola di Freiburg⁴ ha invece considerato come il frutto più autentico dell'arte del Sarsinate proprio gli elementi più vicini alla tradizione della farsa italica e più distanti dalla tradizione greca. E anche i più recenti tentativi di confronto diretto con frammenti di commedia greca non hanno dato i risultati sperati: vedi ad esempio il poco convincente lavoro di M. M. J. Laplace (1997) sul *Curculio* oppure lo scettico approccio di M.L. Damen (1995) al rapporto fra *Dis exapaton* menandro e *Bacchides* plautine. In generale l'atteggiamento di quegli studiosi che, nel corso degli ultimi quattro e cinque decenni, hanno privilegiato la ricerca del modello greco nella commedia latina ha portato ad una sorta di parcellizzazione dei testi latini, trattati come se il loro unico pregio fosse quello di servire per farsi un'idea delle perdute commedie greche, rispetto alle quali, in quanto rifacimenti, erano in sé testi di scarso interesse. Bastano però le poche osservazioni appena fatte sulle notizie forniteci da Donato a proposito del lavoro di Terenzio, per farci capire che le cose non stavano proprio così e che i commediografi romani in realtà utilizzavano materiali eterogenei (trame di commedie greche, parodie della tragedia romana, citazioni da poeti latini) per costruire commedie nuove, originali e perfettamente integrate nel sistema culturale proprio del pubblico romano. La strada più comunemente battuta dagli studiosi non sembra dunque la più

³ Vedi, ad esempio, Zwierlein (1990, 1991, 1991a, 1992).

⁴ Vedi, ad esempio, Stärk (1989), Lefèvre, Stärk, Vogt-Spira (1991), Lefèvre (1995), fino ai volumi miscellanei Benz, Lefèvre (1998), Auhagen (2001), Baier (1999), Baier (2004).

fruttuosa per affrontare il problema degli originali greci di Plauto e Terenzio e sarebbe meglio riconoscere che è difficile se non impossibile capire come fossero gli *Adelphoe* di Menandro o l'*Emporos* di Filemone oppure se sia Menandro o Alessi l'autore del *Carchedonios*. E, in fondo, anche per casi come il *Dis exapatòn* non abbiamo alcun elemento decisivo per supporre che ci fossero corrispondenze così strette con le *Bacchides*.

Dal punto di vista storico-letterario accontentiamoci dunque dei dati sicuri che abbiamo a disposizione: gli originali greci di Plauto e Terenzio constano per noi di qualche nome e di pochi frammenti congetturalmente riconducibili al 'laboratorio poetico' dei commediografi romani. Il secondo *step* importante sarà invece considerare le opere dei drammaturghi latini come originali in sé, quali che siano i 'riusi' di questo o quel testo greco: basterebbe soltanto la pratica della *contaminatio* a garantirci in questo senso. Diversamente, faremmo come se, qualora l'*Odissea* fosse andata perduta, considerassimo il James Joyce dell'*Ulysses* un pedissequo imitatore di Omero, utile solo a ricostruire le forme dell'antica epopea greca, oppure come se, in assenza dell'originale, l'*Amphitryon* di Molière potesse consentirci di avere un'idea precisa dell'*Amphitruo* plautino⁵.

D'altro canto ci si dovrebbe anche domandare quale possa e debba essere il vero scopo di uno studio sulle commedie greche che hanno ispirato i grandi autori della *palliata*. Studiare una commedia di Plauto o di Terenzio serve anzitutto a capire come funzionava il loro teatro e come esso si inquadra nella cultura del loro tempo, ma anche ad utilizzare queste conoscenze per comprendere il rapporto dialettico fra la loro opera e le culture successive, che, a partire dal II secolo a.C. fino ad oggi, l'hanno studiata, interpretata, riscritta e imitata⁶. Per fare questo abbiamo ovviamente bisogno di un sistema referenziale esterno, di modelli —non solo letterari, ma anche linguistici, storici, antropologici, archeologici⁷— che ci aiutino a capire e a spiegare la loro comicità, soprattutto in vista di un inquadramento nel nostro sistema culturale contemporaneo. Faccio un solo *exemplum fictum*. Se, per ipotesi, io fossi un regista teatrale che avesse deciso di mettere in scena oggi l'*Asinaria* di Plauto, avrei bisogno anzitutto

⁵ E' noto che Molière ha inventato completamente alcune scene, *in primis* quella dell'incontro fra Anfitrione e il suo doppio (*Amphytrion* 3, 5), ridotta a pochi frammenti nell'originale.

⁶ Per quanto riguarda gli studi sulla tradizione e la ricezione del testo di Plauto, ma anche di Terenzio, sono fondamentali le ricerche della scuola di Urbino. In particolare, a proposito del tema della trasmissione del testo nell'antichità, è imprescindibile quanto hanno scritto assieme Cesare Questa e Renato Raffaelli (1990).

⁷ Da questo punto di vista bisogna segnalare i nuovissimi studi, a livello di dissertazione dottorale, di Sandra Santoni (2008) e di Marianna Calabretta (2011), rispettivamente sulla gestualità dei personaggi terenziani e sulle note di regia delle commedie plautine, con particolare attenzione per quegli elementi che instaurano una dialettica fra la costruzione della scena degli originali nel teatro in muratura di Atene e quella delle *pièces* plautine nei teatri lignei e provvisori della tradizione romana. Importanti considerazioni sulla rilevanza della *mise en scène* e del rapporto col pubblico tanto all'epoca di Plauto quanto ai nostri giorni ai fini dell'*ekdosis* testuale si trovano poi nelle ricerche di Giorgia Bandini (*in fieri*) sui *Menaechmi*.

to di rendere efficaci per il mio pubblico le battute di questa commedia, armonizzandole linguisticamente e culturalmente con i suoi gusti e con le sue competenze: lo spettatore che verrà a teatro a vedere il mio spettacolo non dovrà assistere ad una lezione di filologia plautina, ma dovrà semplicemente divertirsi. Supponiamo che ora io sia alle prese con le scene finali della commedia⁸. Ai vv. 761-767 l'*adulescens* Diabolus sta dettando ad un parassita il contratto con cui vuol legare a sé la meterice Philaenium per un anno intero: il gelosissimo amante non vuole che la ragazza riceva lettere da altri uomini e nemmeno che abbia la possibilità di scriverne; così impone che in casa sua non ci sia nemmeno un'*epistula* o una *cerata tabula* e che ogni *inutilis pictura* sia venduta o bruciata *ne illi sit cera ubi facere possit litteras*. Se nel mio spettacolo, traducendo abbastanza accuratamente il latino, facessi dire in questo punto all'attore che interpreta Diabolus una frase del genere: «e se c'è qualche quadro che non serve, che lo venda! se non se ne sarà liberata entro qualche giorno daché ha preso i soldi, se vuoi brucialo pure: così non avrà cera per fabbricarsi delle lettere», sicuramente rischierai di sconcertare il mio pubblico, che già difficilmente potrebbe intuire cosa c'entri la cera con la scrittura, ma, a meno che non sia composto per la sua maggioranza da esperti archeologi, non potrà mai sapere che i quadri antichi erano ricoperti di uno strato di cera, eventualmente utilizzabile dalla ragazza per costruirsi delle tavolette cerate, che erano lo strumento più comune per scrivere lettere. Conoscere quest'uso è però utile per capire appieno la battuta scritta da Plauto, condizione necessaria per sostituirla, in un allestimento teatrale moderno, con una battuta del tutto diversa e più comprensibile per un pubblico comune, ma che conservi lo stesso spirito comico di quella originale. Qualcosa di simile facevano, salvo un rapporto cronologico e culturale diverso con il testo di partenza, Plauto e Terenzio portando sulla scena 'traduzioni' di celebri commedie greche secondo la loro personale idea di teatro comico e in rapporto alle competenze e alle aspettative del loro pubblico.

Ho fatto questo esempio per mostrare come lo scopo primario di ogni tipo di studio sul teatro antico sia quello di renderlo più facilmente disponibile, nella forma più attendibile, al nostro tempo. Perciò l'obiettivo centrale della filologia plautina e terenziana sarà spiegare il valore drammaturgico delle loro commedie tanto nelle macrostrutture di intreccio quanto nelle microstrutture di lingua e stile. Quindi individuare, nei limiti del possibile e del ragionevole, i modelli —ripeto, non solo letterari e teatrali— di riferimento delle loro commedie dovrà essere soprattutto uno strumento necessario e proficuo per impossessarci sempre meglio di testi che hanno fatto la storia del teatro comico occidentale.

Il tema della *contaminatio* può esserci utile per inquadrare sotto una luce diversa il problema. Posto che, per riuscire bene sulla scena, una commedia

⁸ Per il testo dell'*Asinaria* si fa riferimento alla nuova edizione critica Danese (2004).

doveva (e deve ancor oggi) rispondere ad un intento drammaturgico unitario (qualunque esso sia), è difficilmente pensabile che un autore come Plauto si limitasse a copiare parti di questo o quel testo greco semplicemente giustappo-
 nendole e dando loro una coloritura stilistica e culturale tipicamente romana. *In primis* diciamo che se Terenzio dice di aver usato, per la sua *Andria*, l'*Andria* e la *Perinthia* di Menandro, ciò non implica che abbia utilizzato per intero tutte le scene di tutte e due le commedie, ma, come lo stesso poeta afferma con chiarezza, ha sfruttato la forte similarità drammaturgica fra esse (*And.* 10-11: *qui utramvis recte norit ambas nouerit / non ita dissimili sunt argumento ...*), per poter prendere dalla *Perinthia* quelle scene che gli servivano per rendere più piacevole e originale l'*Andria* (*And.* 13-14: *quae conuenere in Andriam ex Perinthia / fatetur transtulisse atque usum pro suis*). Alla fine quello che contava era l'impatto scenico di un intreccio organicamente costruito secondo una visione personale del poeta, come ci ricorda ancora Terenzio (*And.* 26-27: *posthac quas faciet de integro comoedias / spectandae an exigendae sint uobis prius*). Sembra infatti che il commediografo latino, più che all'interconnessione di traduzioni quasi letterali di questo o quel brano dell'originale, pensi alla creazione di nuovi intrecci, grazie all'uso di strutture drammaturgiche ricavate da diversi modelli, ma armonizzabili, anche in seguito a modifiche, in un'idea di commedia del tutto autonoma e personale. Potremmo pensare a qualcosa di simile a ciò che oggi è il *remake* di un film celebre, magari realizzato per un pubblico di lingua e cultura diversa rispetto a quelle dell'originale⁹. Ogni commedia di Plauto e di Terenzio, anche quelle la cui *facies* drammaturgica è più faticosa per problemi di tradizione, risponde ad un evidente progetto teatrale autonomo, destinato, nelle intenzioni dell'autore, a stupire e a divertire il pubblico attraverso una linea di sviluppo dell'intreccio coerente e ben congegnata. Il fatto di utilizzare situazioni sceniche tratte da diversi modelli greci implicava perciò un lavoro di adattamento e trasformazione delle medesime, in ossequio alla nuova idea di intreccio concepita dall'autore romano, senza lasciarsi condizionare da scrupoli per un attento rispetto del testo originale¹⁰.

Da questo punto di vista una strada interessante è stata tracciata recentemente, ad esempio, da uno studioso importante come E. Lefèvre (2003/2004), indagando gli 'a parte' nella *palliata*. Lefèvre intende gli 'a

⁹ Si veda, ad esempio, il rifacimento dell'hitchcockiano *A perfect murder*, realizzato nel 1998 da Andrew Davis: il *plot* è praticamente identico, ma i riferimenti culturali e la costruzione drammaturgica di alcune scene sono tutt'altra cosa. Ancor più interessante è forse il caso del film comico francese *Bienvenue chez les Ch'tis* girato da Dany Boon nel 2008 e rifatto, con identico passo narrativo, ma dialoghistica e parametri di riferimento culturali ed estetici totalmente rovesciati, dall'italiano Luca Miniero nel 2010 col titolo *Benvenuti al sud*. Il regista poi può anche usare se stesso come modello per un film nuovo: si pensi, ad esempio, ai due *The man who knew too much* di Hitchcock (1934 e 1956), in pratica la stessa sceneggiatura che diventa due film diversissimi tra loro, o il caso più recente di Michael Haneke, che ha rifatto nel 2007 il suo *Funny games*, già realizzato dieci anni prima.

¹⁰ Su questo problema vedi il recente apporto teorico sul tema dell'adattamento di L. Hutcheon (2006).

parte' come un meccanismo drammaturgico generale ricorrente in varie forme di teatro e ne classifica le tipologie partendo da un testo che antico non è: il *Faust* di Goethe. Gli 'a parte' sono una forma di parziale rottura dell'illusione scenica, a metà fra il dialogo con se stesso del personaggio e riflessioni rivolte direttamente al pubblico. Questo espediente serve a commentare quello che accade o è appena accaduto nella commedia e i personaggi lo utilizzano per chiosare o le proprie stesse parole o quelle di personaggi con cui interagiscono o parole e azioni di altri personaggi, con cui non hanno un rapporto diretto sulla scena. Lefèvre mostra chiaramente come i meccanismi che governano gli 'a parte' ricorrono, nella loro varietà tipologica, tanto in Plauto, quanto in Terenzio, quanto nella *nèa*, con specifico riferimento a Menandro. Si tratta quindi di strutture drammaturgiche tipiche del teatro comico e consolidate nella sua tradizione. Non è pertanto fuori luogo pensare che Plauto e Terenzio, lavorando su commedie greche, le abbiano mutate da esse, ma, come dimostra inequivocabilmente lo studioso tedesco, è avventato riconoscere negli 'a parte', ad esempio, delle *Bacchides* l'esatta parvenza dei rispettivi 'a parte' del *Dis exapatòn* menandro. Plauto parte da Menandro, è vero, ma segue una poetica teatrale tutta sua e utilizza gli 'a parte' in modo assolutamente diverso rispetto al drammaturgo greco: gli 'a parte' menandrei sono sempre funzionali alle istanze narrative della vicenda, mentre quelli plautini sono quasi sempre un pretesto per sviluppare situazioni di pura comicità, sovente svincolate dallo sviluppo dell'intreccio. Un discorso simile può farsi anche per Terenzio. Dunque lo studio degli 'a parte' plautini e terenziani non serve in alcun modo a ricostruire con precisione fantomatici modelli greci, ma è invece utilissimo per spiegare come i comici latini innestino una loro originale idea di situazione drammaturgica su una struttura di base mutuata dai modelli greci, utilizzando anche –ed è questo il caso soprattutto di Plauto– elementi della cultura teatrale puramente italiana.

L'idea che elementi o sequenze drammaturgiche ricorrenti nella *palliata*, ancorché sviluppati con originalità ed autonomia, siano una traccia evidente di strutture funzionali di uno o più modelli greci utilizzati per ogni singola commedia latina, è uno strumento teorico molto efficace per uno sguardo in prospettiva sul rapporto fra *palliata* e originali greci, che sia inteso ad analizzare e comprendere soprattutto l'intrinseco valore delle opere di Plauto e di Terenzio.

E' facile infatti notare che in Terenzio, ma soprattutto in Plauto, ricorrono per commedie diverse le stesse linee drammaturgiche, variamente sviluppate a seconda del tipo di intreccio in cui si trovano. Vediamo subito qualche esempio. Uno dei temi comici più divertenti nel teatro di Plauto è quello del vecchio libidinoso, che insidia illegittimamente una fanciulla, facendosi grottesco rivale in amore del proprio figlio e sfidando le ire della moglie. Questa linea drammaturgica ricorre almeno in tre commedie di Plauto, *Casina*, *Asinaria* e *Mercator*, ma nessuna di esse è perfettamente

riconducibile all'altra, semplicemente perché Plauto di questo *standard* scenico utilizza o svolge maggiormente ora alcuni aspetti ora altri. In *Casina* è centrale lo scontro fra il vecchio innamorato e la moglie, con la totale estromissione del figlio dalla scena. Nella prima parte dell'*Asinaria* prevale il raggirio economico ideato dal vecchio Damaenetus in combutta con gli schiavi, nella seconda l'interazione ricattatoria col figlio Argirippus e, nel finale di commedia, lo scontro con la moglie Artemona. Nel *Mercator* è invece meglio articolato drammaturgicamente il rapporto tra padre e figlio, con il ridimensionamento del ruolo della moglie. Altro tema interessante è quello dello schiavo autoritario, che, in assenza del padrone, ha la disponibilità dei beni di famiglia: conformi a questo *standard* sono Saurea nell'*Asinaria*, Tranio nella *Mostellaria* e Toxilus nel *Persa*, ma, nel contesto drammaturgico di ciascuna commedia, esso è trattato e realizzato ogni volta in modo diverso. Saurea è integerrimo e non compare mai in scena, partecipando all'inganno solo in quanto truffaldinamente impersonato da un altro schiavo, grazie alla condiscendenza del padrone; Tranio usa spregiudicatamente il suo potere per assecondare le gozzoviglie del padroncino, salvo poi dover affrontare il vecchio padrone di ritorno dall'estero; Toxilus invece non ha mai a che fare col proprio padrone, che è collocato fuori dall'azione per tutta la commedia, e può usare esclusivamente per il proprio interesse personale le sostanze domestiche di cui dispone. La particolare e insolita costruzione dell'intreccio del *Persa* può esserci d'aiuto per portare avanti questa riflessione. In questa commedia spiccano alcuni elementi non riscontrabili in alcun'altra *pièce* antica a noi nota: lo schiavo ingannatore e insieme innamorato, un parassita con una figlia, il trionfo finale degli schiavi, che rimangono padroni della situazione, senza dover affrontare in alcun modo i loro padroni. Tutti questi indici di spiccata unicità sono però determinati dalla combinazione di forme drammaturgiche usate altre volte in altre commedie. Toxilus dispone, come avevamo detto, dei beni alimentari di casa ed è innamorato della meretrice Lemniselenis, di proprietà del lenone Dordalus. Per ottenere l'amata deve organizzare un inganno contro il ruffiano, per la qual cosa ha bisogno dell'aiuto di una *callida mulier* di condizione libera da utilizzare in una recita volta a mettere nel sacco l'avversario: l'espedito della recita ingannevole organizzata dallo schiavo è anch'esso uno *standard* scenico, che ritroviamo nel *Miles gloriosus*. L'inganno consiste nel far passare per schiava straniera la ragazza libera, venderla al lenone, per poi farla reclamare dal proprio legittimo genitore. L'unico uomo libero che può concedere la propria figlia al gioco dello schiavo che ha le chiavi della dispensa è un parassita, allettato dalla promessa di laute cene. L'incastonamento del motivo della recita nella trama del *Persa*, impostata sulla figura dello schiavo che, in assenza del padrone, agisce per proprio tornaconto personale, dovendo misurarsi con un lenone, comporta l'inserimento nell'intreccio della figura inedita del parassita

provvisto di una figlia. Toxilus trionfa sul suo antagonista, come succede canonicamente in tutte le *palliatae* di questo tipo, ma non deve vedersela mai con il proprio padrone, come accade invece a personaggi omologhi e di grande spessore, come, ad esempio, Pseudolus, né ha l'incombenza di aiutare un padroncino innamorato, come accade sempre allo stesso Pseudolus o anche a Tranio nella *Mostellaria*. Il paradigma della vittoria dello schiavo furbo sull'antagonista libero, con un momentaneo rovesciamento dei ruoli sociali, è senz'altro canonico, mentre non lo è l'atteggiamento con cui Toxilus celebra il suo trionfo, infierendo crudelmente su Dordalus ed esercitando indebitamente sull'amata Lemniselenis il ruolo di *patronus*, che, legalmente, spetterebbe al lenone. Infine possiamo notare che il *Persa* presenta, più o meno a metà commedia, una sorta di 'finale primo', con una parziale risoluzione dei problemi di Toxilus, grazie all'intervento dell'amico schiavo Sagaristio. La funzione drammaturgica e la 'gestione scenica' di questo momento dell'intreccio presentano evidenti analogie con quanto succede, più o meno allo stesso punto, nell'*Asinaria*, ove troviamo addirittura battute costruite allo stesso modo e quindi anche una corrispondenza di microstrutture comiche.

L'esempio del *Persa* ci ha portato a notare come sovente Plauto si serva di meccanismi scenici che ricorrono più volte nelle sue commedie, meccanismi che possiamo definire parte dello 'strumentario virtuale' della *palliata*, di quella gamma di elementi ricorsivi che diventano identificativi di un genere e insieme di particolari tipologie di commedie appartenenti a quel genere. Si tratta di strutture generali che, combinate assieme, costituiscono gli snodi dinamici della trama, di elementi stilisticamente e culturalmente 'neutri', destinati ad essere poi rivestiti delle coloriture linguistiche e dei riferimenti culturali che il poeta latino ideerà per creare l'interazione con i gusti e le caratteristiche del pubblico romano. Il confronto fra quanto ci resta dei modelli greci e le loro trasposizioni nel teatro romano, cui accennavamo sopra, sembra proprio confermare questo modo di agire: il poeta latino conserva la strutturazione della scena dell'originale, ma la caratterizza fortemente con un'impronta stilistica conforme alle aspettative della sua *audience*. Se così è, potremmo senz'altro azzardare l'ipotesi che queste strutture drammaturgiche *standard*, ricorrenti più volte nel teatro di Plauto e anche di Terenzio, siano un riflesso diretto di quanto i commediografi latini estrapolavano dagli originali greci per costruire le loro commedie. L'originalità di queste ultime era invece data tanto dai riferimenti linguistico-culturali al mondo latino quanto dalla riscrittura drammaturgica di elementi topici caratteristici di varie commedie ellenistiche, il che spiegherebbe bene perché alcune *palliatae* possano presentare, come accennavamo sopra, affinità evidenti con commedie greche diverse da quelle che ne sono i modelli dichiarati. Con quest'ultimo punto abbiamo toccato di nuovo il problema della *contaminatio*, su cui tanto in-

sistono i prologhi terenziani¹¹, che, da questo nuovo punto di vista, appare più una combinazione di strutture drammaturgiche diverse, caratteristiche di certe commedie greche, che non il semplice abbinamento di brani tradotti da diverse *pièces* ellenistiche. In pratica, il rapporto fra i poeti della *palliata* e autori come Difilo, Menandro o Filemone si configura come una mutuazione diretta di strutture di intreccio, tradotte poi non solo da una lingua all'altra, ma anche e soprattutto da una cultura e da un'estetica teatrale all'altra. In altre parole, Plauto e Terenzio utilizzavano le commedie greche del IV secolo, ma avevano una loro idea di teatro, spesso molto differente da quella dei loro grandi predecessori. Su questa idea e solo su questa lavoravano per la scena, con l'intento primario di riscuotere l'approvazione del pubblico: i prologhi terenziani, ma, per certi versi, anche quelli plautini, non lasciano dubbi al proposito. La finzione comica presentava dunque personaggi e ambientazioni greche, ma un punto di vista culturale totalmente romano. Perciò, se Plauto, traducendo da un autore greco una scena con un cuoco che faceva battute sulla cucina dei suoi colleghi, voleva ottenere l'attenzione del suo pubblico doveva necessariamente riscrivere tutto nell'ottica delle abitudini culinarie di Roma, cancellando magari battute intere dell'originale ed inserendone di nuove¹². Lo stesso deve dirsi della lingua e dello stile: basti pensare, ad esempio, agli stilemi paratragici. Sovente Plauto fa parlare con toni tragici i suoi personaggi, ma utilizzando caratteristiche di stile, come l'allitterazione o altre importanti figure di suono, abbastanza atipiche per la tragedia greca, non per quella romana, che dai grandi modelli ellenici traeva la drammatizzazione delle storie mitiche, non certo i ritmi del verso e l'estetica della parola¹³.

È necessario allora riconsiderare a fondo l'idea di modello per la *palliata*, ma anche per tutto il teatro latino arcaico in generale. Il fatto che, esplicitamente o implicitamente, le *pièces* romane si presentino come 'versioni' di testi teatrali greci ha lo stesso valore che ha per noi oggi dire che facciamo allestimenti scenici dello *Pseudolus* o dell'*Andria* traducendone i testi originali. La traduzione interlinguistica è solo un punto di partenza, un riferimento storico e culturale ad opere di altro ambito, ma note e importanti per le culture teatrali che ne fanno riuso. Riportare sulla scena testi antichi (e per i Romani anche Menandro era un testo abbastanza antico) significa riscriverli totalmente e trasportarli in un contesto polisemico, che non poteva e non può ancora oggi limitarsi ad una traduzione interlinguistica. Nel teatro il testo verbale conta, ma il vero testo teatrale è costituito anche da scelte 're-

¹¹ Normalmente esiste un modello primario, da cui il poeta romano trae la struttura principale dell'intreccio, mentre da modelli secondari (non necessariamente specifiche commedie, ma anche sequenze sceniche riscontrabili in più commedie greche o anche in modelli eterogenei rispetto al teatro ellenistico) egli trae strutture che contribuiscono a caratterizzare e a vivacizzare la sua *palliata*.

¹² E' quanto sembra accadere, ad esempio, in *Pseud.*, 790-904, su cui vedi Danese (1997: 508-532).

¹³ Anche in questo caso può essere utile come esempio *Pseud.* 702-705a, su cui vedi Danese (1985: 101-112).

gistiche', dai costumi di scena, dal modo di recitare o di cantare degli attori, dall'aggiunta di musiche, dal rapporto speciale e unico che ad ogni recita si stabilisce con un pubblico diverso ed eterogeneo¹⁴. Per questo motivo la traduzione scenica comporterà, come dicevamo, variazioni importanti dovute all'utilizzo di modelli di diversa natura, come la tragedia, l'epos, la filosofia, la storia contemporanea, la religione, gli stili di vita e la sintonia con le competenze linguistiche del pubblico. Parafrasando il prologo dei *Menaechmi*, si potrebbe sostenere che Plauto e Terenzio non avrebbero mai inteso dire al loro pubblico *adporto uobis Menandrum*, bensì *e Menandro adporto uobis Plautum* (o *Terentium*), cioè non 'vi faccio vedere come funzionava il teatro di Menandro', ma 'vi faccio vedere come fanno teatro Plauto o Terenzio partendo da Menandro (o Difilo o altri)'. Quindi i modelli di ogni tipo da loro utilizzati non possono e non devono essere tanto il fine ultimo quanto lo strumento primario di una ricerca sulla *palliata*, volto a spiegarne il valore e l'originalità. Il fatto che nel *Mercator*, come notava J.B.C. Lowe (2001: 143-156), si possano riscontrare deboli tracce della divisione in atti dell'*Emporos* di Filemone è per gli studi plautini un dettaglio di scarsa importanza, rispetto invece alla vivida caratterizzazione di Lysimachus come vecchio libidinoso, magistralmente rilevata dallo stesso Lowe. E giustamente Lowe (2001: 143-156) polemizza contro S.M. Goldberg (1978: 81-91), quando quest'ultimo ritiene l'*Epidicus* privo di modello greco solo perché dotato di una *facies* troppo romana: a nostro avviso è normalissimo che un rifacimento di una commedia greca sia tanto più riuscito quanto più arditamente 'manipoli' l'originale per risultare più vicino allo spirito della cultura latina. Immaginate di portare in scena oggi a Broadway il *Miles gloriosus* usando una perfetta, letterale e irreprensibile traduzione in inglese, tale da rispettare nei minimi particolari il testo del Sarsinate¹⁵: siamo sicuri che lo spettacolo susciterebbe molti più sbadigli che risate. Meglio, molto meglio allora rimettere in scena *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*¹⁶, che con Plauto ha un rapporto meno diretto, ma che è ancor oggi capace di divertire moltissimo qualsiasi tipo di spettatore.

Per chiudere dobbiamo al nostro lettore ancora qualche precisazione sulla 'credibilità' dei testi plautini e terenziani come 'documenti' utili a capire il teatro greco cui si rifacevano. Abbiamo più volte fatto riferimento ad un'idea

¹⁴ A mia conoscenza le osservazioni più interessanti sulla semiotica del testo teatrale si trovano in un saggio di A. Gaudreault (1999), non specificamente dedicato al teatro.

¹⁵ Teniamo conto poi del fatto che i testi che la tradizione manoscritta ci ha consegnato sono anch'essi il frutto di una manipolazione filologica, finalizzata alla loro trasformazione in testi per la lettura e compiuta già nell'antichità utilizzando per ogni commedia soltanto uno dei tanti copioni usati per gli allestimenti scenici. Questi copioni erano per loro natura diversi l'uno dall'altro, sottoposti a tagli e trasposizioni forse dagli autori stessi e sicuramente da chi ne curava di volta in volta gli allestimenti: insomma, spesso i testi di alcune commedie plautine e terenziane su cui noi oggi lavoriamo non sono certo quelli che sono usciti dalla 'penna' dei loro autori. Vedi poi oltre.

¹⁶ Mi riferisco qui al *musical* plautineggiante di Burt Shevelove e Larry Gelbart, con canzoni scritte da Stephen Sondheim, andato in scena per la prima volta all'inizio degli anni '60.

moderna di testo teatrale, certo familiare a chi, come attori e registi, il teatro lo fa davvero, forse meno alla *classical scholarship*. Quest'idea la dobbiamo sempre tener presente anche per autori come Plauto e Terenzio: il vero, originale testo teatrale era quello che il pubblico vedeva sulla scena, fatto di versi, musiche, costumi, gesti, toni della voce, canto ed era un testo mai uguale a se stesso, soggetto a tagli, aggiunte e variazioni in base alle caratteristiche delle singole recite. Di ogni *palliata*, specialmente di quelle più famose e rappresentate nell'antichità, dovevano dunque esistere 'copioni' molto diversi fra loro, esito dei continui rimaneggiamenti sia degli autori stessi sia delle compagnie che, anche dopo la morte degli autori, continuavano a portare quei testi sulla scena. Per quanto riguarda Plauto, solo intorno al II secolo a.C. una cerchia di filologi ha cercato di fissare su un supporto librario destinato alla lettura ogni commedia del *corpus*, lavorando probabilmente su materiali risultanti dal lavoro di vari *domini gregis* e quindi spesso non proprio coincidenti con l'intenzione prima dell'autore. Solo di quanto deriva da questa fase della tradizione del testo noi possiamo disporre, con tutti i suoi pregi ma anche con tutti i suoi *deficit*. E questo spiega abbastanza bene le forti incongruenze drammaturgiche anche di commedie grandissime, come, ad esempio, il *Miles gloriosus*. E' notissimo che il *Miles* presenti un profondo *gap* fra la prima parte (la cosiddetta commedia della 'parete forata') e la seconda (il vero e proprio inganno contro Pyrgopolynices), quasi che si trattasse di due commedie diverse malamente attaccate fra loro¹⁷. Al di là di tutte le discussioni degli studiosi attorno alla supposizione che Plauto avrebbe maldestramente utilizzato due diversi modelli greci, senza preoccuparsi troppo di armonizzarli fra loro, resta il fatto incontestabile che alla lettura il *Miles gloriosus* è una grandissima *pièce* comica, la quale però, nelle condizioni in cui ci è giunta, regge faticosamente (e non solo per questo motivo) la prova del palcoscenico, tanto che alcuni registi contemporanei¹⁸ hanno pensato di scrivere *ex novo* scene di raccordo fra le due parti, pur di riuscire a farne degli allestimenti efficaci. Notate bene che ho parlato di questa commedia sottolineando un concetto non marginale: nelle condizioni in cui ci è giunta. Non è infatti per nulla da escludersi che l'esemplare su rotolo, utilizzato dai filologi del II secolo a.C. per costituire il testo da consegnare alla lettura e allo studio, fosse già privo di qualche scena o parte di scena, per cause accidentali o per volontà di chissà quale *dominus gregis*. Lo stesso potrebbe pensarsi dell'*Asinaria*, commedia la cui lettura mostra in generale un'attentissima e calibratissima costruzione dell'intreccio, ma il cui allestimento scenico¹⁹ non solo denuncia notevoli squilibri di ritmo

¹⁷ Ancora di recente si è occupato di questo problema Raffaelli (2009: 213-234), offrendo anche una convincente analisi della relativa dossografia.

¹⁸ Penso, ad esempio, all'allestimento fatto in Italia nel 2006 da Marinella Anaclerio per il Teatro Stabile delle Marche.

¹⁹ Varie compagnie professionali hanno provato a mettere in scena il testo dell'*Asinaria* così come ci è giunto e da queste esperienze è apparso evidente che, nell'immediatezza della recita, più di uno snodo dell'intreccio risulta assolutamente incomprensibile se non per chi ha attentamente studiato il testo scritto della commedia.

drammatico, ma anche incongruenze testuali che, a fronte di un uso pedissequo del testo tràdito, impediscono a qualsiasi pubblico teatrale di capire cosa succede sul palco. Il testo scritto poteva dunque funzionare benissimo per uno studioso che lavorava a tavolino, ma non era più un testo scenico. Plauto e Terenzio, non dimentichiamolo mai, erano anzitutto autori che scrivevano per la *performance* teatrale e non per un pubblico di lettori. Perciò, quando valutiamo la credibilità dei testi plautini e terenziani come documenti in grado di testimoniare con precisione la dialettica fra modelli greci e rifacimenti latini, dobbiamo tener sempre conto di un'altra fondamentale dialettica interna alle *pièces* romane, quella fra testo scenico e testo letterario.

È dunque davvero necessario imputare i problemi drammaturgici del *Miles* direttamente a Plauto, se pensiamo attraverso quali e quante messe in scena (coi relativi rimaneggiamenti) deve essere passata questa commedia prima di essere definitivamente fissata sulla pagina di un libro destinato allo studio e alla lettura? Dobbiamo per forza chiamare in causa i modelli greci, quando importanti problemi intrinseci alla tradizione di Plauto sono invece evidentemente in gioco? Non so se sia possibile dare una risposta esaustiva a queste domande, ma credo che averle poste ci serva a riflettere sui rischi che comportano ipotesi troppo disinvolute sulla *facies* dei modelli greci nella *palliata*, soprattutto se utilizzate per ricostruzioni tanto precise e dettagliate quanto basate su prove documentarie a loro volta incerte ed evanescenti.

rmdanese@gmail.com

BIBLIOGRAFIA

- AUHAGEN, U. (ed.) (2001): *Studien zu Plautus' Epidicus*, Tübingen, Narr.
- BAIER, T. (ed.) (1999): *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Tübingen, Narr.
- BAIER, T. (ed.) (2004): *Studien zu Plautus' Poenulus*, Tübingen, Narr.
- BANDINI, G. (2013): *Edizione critica, traduzione e commento di Menaechmi 1-272*, Dissertazione dottorale, Urbino.
- BENZ, L., LEFÈVRE, E. (edd.) (1998): *Maccus barbarus*, Tübingen, Narr.
- CALABRETTA, M. (2011), *Dal testo letterario al testo drammatico: le didascalie della Rudens di Plauto*, Dissertazione dottorale, Istituto Italiano di Scienze Umane.
- DAMEN, M. L. (1995): «“By the gods, boy ... stop bothering me!: Can't you tell Menander from Plautus?": or How *Dis Exapaton* does not help us to understand *Bacchides*», *Antichthon* 29, 15-29.
- DANESE, R. M. (1985): «Plauto, *Pseud.* 702-705a: la 'costruzione stilistica' di un eroe perfetto», *MD* 14, 101-112.
- DANESE, R. M. (1997): «Alta cucina e cibo 'mortuale'. La polemica culinaria nello *Pseudolus*: un problema socio-poetico», *RAL* 9.8, 499-533.
- DANESE, R. M. (2002): «Modelli letterari e modelli culturali del teatro plautino. Qualche problema di metodo», in C. Questa & R. Raffaelli (edd.), *Due seminari plautini*, Urbino, Quattroventi, 133-153.

- DANESE, R. M. (ed.) (2004): Titus Maccius Plautus, *Asinaria*, Sarsinae et Urbini, Quattroventi.
- FRAENKEL, E. (1960): *Elementi plautini in Plauto*, Firenze, La Nuova Italia.
- GAUDREAULT, A. (1999): *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris/Québec, Armand Colin.
- GOLDBERG, S. M. (1978): «Plautus' *Epidicus* and the *Case of the Missing Original*», *TAPhA* 108, 81-91.
- HANDLEY, E. W. (1968): *Menander and Plautus. A Study in comparison*, London, University College.
- HANDLEY, E. W. (ed.) (1997): «Menander, *Dis Exapaton*, POxy LXIV 4407», in *The Oxyrynchus Papyri*, 64, London, British Academy, 14-42.
- HANDLEY, E. W. (2001): «*Actoris opera*: Words, Action, and Acting in *Dis Exapaton* and *Bacchides*», in R. Raffaelli & A. Tontini (edd.), *Lecturae Plautinae Sarsinates IV. Bacchides*, Urbino, Quattroventi, 14-36.
- HILDEBRANDT, F. (1884): *De Hecyrae terentianae origine*, diss. inaug. philol., Halis Saxonum, Ienae, Typis Officinae Frommannianae.
- HUTCHEON, L. (2006): *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- LAPLACE, M. M. J. (1997): «P. Köln V 203: un modèle de l'acte I du *Curculio* de Plaute: amour aveugle, amour stupéfié: un esclave et son maître devant les deux aspects de la personnalité d'une jeune fille», in Bärber Kramer *et al.* (eds.), *Akten des 21. Internationalen Papyrologenkongresses: Berlin 13-19 8 1995*, Stuttgart-Leipzig, Teubner, 570-577.
- LEFÈVRE, E. - STÄRK, E. - VOGT- SPIRA, G. (1991): *Plautus barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübingen, Narr.
- LEFÈVRE, E. (1995): *Plautus und Philaemon*, Tübingen, Narr.
- LEFÈVRE, E. (2003/2004): «Asides in New Comedy and the *Palliata*», *LICS* 3.3, 1-16.
- LOWE, J. B. C. (2001): «Notes on Plautus' *Mercator*», *WS* 114, 143-156.
- MAROUZEAU, J. (ed.) (1949): Térence, III, *Hécyre - Adelphe*, Paris, Les Belles Lettres.
- QUESTA, C. (ed.) (1975): T. Maccius Plautus, *Bacchides*, Firenze, Sansoni.
- QUESTA, C. (ed.) (2008): Titus Maccius Plautus, *Bacchides*, Sarsinae et Urbini, Quattroventi.
- QUESTA, C. - RAFFAELLI, R. (1990): «Dalla rappresentazione alla lettura», in *Lo spazio letterario di Roma antica*, III, *La ricezione del testo*, Roma, Salerno Editore, 139-216.
- RAFFAELLI, R. (2009): *Esercizi plautini*, Urbino, Quattroventi.
- RITSCHL, F. (1845): *Parerga zu Plautus und Terenz*, 1, Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung.
- SANTONI, S. (2008): *Parlare con le dita. Forme e valori di alcuni gesti significativi del teatro di Terenzio all'epoca moderna*, Dissertazione dottorale, Università degli Studi di Siena.
- STÄRK, E. (1989): *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen, Narr.