

ELENA ROSSI LINGUANTI

«MY DOOR IS LOCKED»: LA SCENA DELL'EXCLUSIO  
E L'INTERAZIONE CON I MODELLI PLAUTINI  
IN *THE COMEDY OF ERRORS* DI SHAKESPEARE

0. È noto che *The Comedy of Errors*, una delle prime commedie di Shakespeare<sup>1</sup>, annovera tra le sue fonti i *Menaechmi* e l'*Amphitruo* di Plauto<sup>2</sup>: i *Menaechmi* per la storia dei gemelli che, separati nell'infanzia, si trovano nella stessa città, vengono scambiati l'uno per l'altro e alla fine si riconoscono, e l'*Amphitruo* per il raddoppiamento della coppia gemellare (oltre ai due padroni, Antifolo di Efeso e Antifolo di Siracusa, i due servi, Dromio di Efeso e Dromio di Siracusa), per le scene fra servo e padrone, per il personaggio di Adriana, moglie di Antifolo di Efeso, che si ispira ad Alcmena più che alla "matrona", moglie di Menecmo I, e per la lite fra Adriana e il marito (IV, iv), che riprende il conflitto fra Alcmena ed Anfitrone (*Amph.* 633-860)<sup>3</sup>.

Per offrire un esempio della raffinata tecnica di *contaminatio* shakespeariana, questo saggio si propone di analizzare la scena dell'*exclusio*, in cui Antifolo di Efeso viene respinto dalla propria casa all'interno della quale si trova il suo gemello di Siracusa (*The Comedy of Errors* III, i), e di indagare in essa l'interazione fra i modelli.

<sup>1</sup> Rappresentata per la prima volta al Gray's Inn nel 1594.

<sup>2</sup> È stata lungamente indagata dai critici la questione se Shakespeare abbia consultato i testi latini (come sostiene ad esempio W. RIEHLE, *Shakespeare, Plautus and the Humanist Tradition*, Cambridge 1990), se abbia fatto ricorso a una traduzione di Plauto (la prima in inglese, di William Warner, venne pubblicata nel 1595, ma probabilmente circolava in versione manoscritta anche prima, e Shakespeare potrebbe averla consultata, cfr. G. BULLOUGH [ed.], *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, London 1957), o se si sia servito di un precedente rifacimento dei *Menaechmi* (*The Historie of Error*, perduto, rappresentato nel 1576, cfr. A. QUILLER-COUCH-J. DOVER WILSON (eds.), *The Comedy of Errors*, Cambridge 1922, p. XV).

<sup>3</sup> Il primo studioso ad aver notato la presenza contemporanea delle due commedie latine sembra essere stato M. RAPP, *Geschichte des griechischen Schauspiels*, Tübingen 1862 (citato da K. von REINHARDSTOETTNER, *Plautus: Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele*, Leipzig 1886, pp. 574-575, e da T.W. BALDWIN, *On the Compositional Genetics of The Comedy of Errors*, Urbana 1965). Per una disamina delle corrispondenze tematiche e strutturali fra la commedia shakespeariana e i due testi plautini, cfr. E. GILL, *A Comparison of the Characters in The Comedy of Errors with Those in the Menaechmi*, in *Texas University Studies in English*, 5 (October 8, 1925), pp. 79-95, EAD., *The Plot Structure of 'The Comedy of Errors' in Relation to its Sources*, in *Texas University Studies in English* 10 (July 8, 1930), pp. 13-65, T.W. BALDWIN, *Shakespeare's Five-Act Structure*, Urbana 1947, H.F. BROOKS, *Themes and Structure in 'The Comedy of Errors'*, in J.R. BROWN-B. HARRIS (eds.), *Early Shakespeare*, Stratford-upon-Avon Studies, 3 (1961), pp. 54-71, R.S. MIOLA, *The Influence of New Comedy on The Comedy of Errors and The Taming of the Shrew*, in M.J. COLLINS (ed.), *Shakespeare's Sweet Thunder: Essays on the Early Comedies*, London 1997, pp. 13-34. Sulla presenza di altre fonti, cfr. BULLOUGH, *op. cit.*, e in particolare sui rapporti con la commedia italiana, L. SALINGAR, *Shakespeare and the Traditions of Comedy*, Cambridge 1975.

Che si tratti di una scena di grande importanza lo dimostra il fatto che è collocata al centro della commedia. Piuttosto rapida (123 versi), prevalentemente di interventi monostici o brevi che contribuiscono all'impressione di un ritmo accelerato, essa è suddivisibile in quattro sequenze che scandiscono una progressione climattica: Antifolo di Efeso, che qui vediamo per la prima volta (gli atti precedenti sono stati dominati dalla presenza del fratello)<sup>4</sup>, torna a casa con l'orafo Angelo, il mercante Balthazar e lo schiavo, e trova la porta chiusa (1-29); l'ingresso gli viene impedito da Dromio di Siracusa che è all'interno (30-47); attirate dal rumore, arrivano anche la serva Luce e Adriana, che lo respingono (48-64); Antifolo vorrebbe sfondare la porta, ma viene dissuaso da Balthazar e si allontana insieme a lui per andare a pranzo da una cortigiana (65-123).

Per costruire la scena, Shakespeare può aver tratto ispirazione da due episodi dell'*Amphitruo* e due dei *Menaechmi*: dalla prima commedia, lo scontro fra Sosia che torna dal porto e Mercurio, che ha assunto l'aspetto dello schiavo e che lo caccia via dopo averlo malmenato (*Amph.* 153-462) e quello tra Anfitrione che vuole entrare in casa e Mercurio, sempre nei panni di Sosia, che lo respinge (*Amph.* 1021-1034); dalla seconda, l'esclusione di Menecmo I, di ritorno dal foro, prima da parte della moglie – cosa che non gli dispiace più di tanto – (*Men.* 602-674) e subito dopo da parte dell'amante (*Men.* 675-700), il che lo lascia *exclusissimus* (v. 698).

Le due commedie plautine hanno fra loro molto in comune e presentano zone di affinità, e così pure i due episodi all'interno di ciascuna di esse sono somiglianti, come sicuramente Shakespeare ha ben compreso<sup>5</sup>. Il motivo centrale è quello della porta chiusa, che rappresenta la barriera fra esterno e interno, fra esclusione e inclusione, fra verità ed errore: all'interno si trova la persona che non ha nessun diritto di entrare e all'esterno il legittimo occupante dello spazio domestico, che arriva sempre per secondo e viene chiuso fuori.

La situazione della *Comedy of Errors* è analoga sia all'*Amphitruo*, dove Giove e Mercurio si introducono in casa usurpando il ruolo di Anfitrione e di Sosia, sia ai *Menaechmi*, dove Menecmo II viene fatto entrare dall'amante Erozio, che lo scambia per il gemello. Nella commedia shakespeariana all'esterno si trovano Antifolo e Dromio di Efeso, che tentano di entrare e vivono l'esperienza dell'esclusione, all'interno Antifolo e Dromio di Siracusa, cioè il padrone e il servo sbagliati: Antifolo di Siracusa è stato accolto da Adriana, che lei ritiene sia il proprio marito, assieme allo schiavo, incaricato dalla donna di non far entrare nessuno ("Dromio, keep the gate", II, ii, 206; "[...] and let no creature enter", 210; "Ay, and let none enter, lest I break your pate", 218)<sup>6</sup>. Pensando di aver ricostruito il nucleo familiare con l'ingresso in

<sup>4</sup> È stato osservato che, mentre Plauto affida il ruolo principale al gemello residente, Menecmo I, Shakespeare privilegia invece Antifolo di Siracusa. Cfr. GILL, *op. cit.* 1925, p. 94, R.A. FOAKES, *The Comedy of Errors*, London 1962, p. XXV, H. LEVIN, *Two Comedies of Errors*, in W. JACKSON (ed.), *Stratford Papers on Shakespeare*, Toronto 1964, pp. 35-57, p. 52, N. FUSINI (ed.), *William Shakespeare. La commedia degli errori*, Milano 2008, p. X.

<sup>5</sup> Cfr. M. GRIVELET, *Shakespeare, Molière and the Comedy of Ambiguity*, in K. MUIR (ed.), *Shakespeare Survey* 22, Cambridge 1969, pp. 15-26, p. 15: «Always a very intelligent reader, he may well have been shrewd enough to recognize that *The Menaechmi* and *Amphytrion* are substantially the same kind of story».

<sup>6</sup> Le citazioni sono tratte dall'edizione Arden curata da FOAKES, *op. cit.*

casa di Antifolo di Siracusa, Adriana intende proteggersi da invasori indesiderati, mentre in realtà è a rischio di un tradimento inconsapevole, trovandosi in una situazione analoga a quella di Alcmena, che arriva a perpetrare l'adulterio perché ingannata da Giove<sup>7</sup>. Il ruolo affidato a Dromio di Siracusa corrisponde a quello di Mercurio, a cui Giove affida il compito di tenere Anfitrione e Sosia lontani da casa (l'intenzione è esplicitata da Mercurio prima riguardo a Sosia, *abigam iam ego illunc advenientem ab aedibus*, v. 150, e poi riguardo ad Anfitrione, *inde optume aspellam virum / de supero, quom huc accesserit*, vv. 999-1000). La differenza sostanziale dall'*Amphitruo* è che in Shakespeare non sono presenti ingannatori, come Giove e Mercurio, perfettamente consapevoli e intenzionati a generare confusione, ma si verifica un imbroglio di identità, di cui tutti i personaggi sono ignari, come nei *Menaechmi*.

Attingere a quattro episodi di due commedie per la costruzione di una sola scena richiede grande abilità: Shakespeare alterna un modello all'altro, e, all'interno dello stesso modello, una scena all'altra, mescolando le carte e ottenendo ulteriori effetti comici.

1. Proprio per organizzare la confusione che deriva dagli scambi di identità, le quattro parti della scena sono strutturate in maniera piuttosto armonica e regolare<sup>8</sup>. La prima sequenza (1-29) consiste in due scambi di battute fra Antifolo di Efeso e il suo servo (1-18) e tre fra Antifolo e Balthazar (19-29).

Fino a questo momento, Antifolo di Efeso è rimasto nella bottega dell'orafo Angelo, a cui aveva commissionato un monile per sua moglie Adriana, insieme al mercante Balthazar. Adesso, con gli amici, si avvia verso casa e, mentre sta parlando con Angelo, gli si fa incontro il suo schiavo, che sostiene di essere stato picchiato da lui (lo è stato, ma da Antifolo di Siracusa, in I, ii). La reazione di Antifolo è di accusare Dromio di aver bevuto ("Thou drunkard", 10).

Gli scambi di battute tra Antifolo di Efeso e il servo hanno come modello di riferimento un'altra scena plautina, in cui Anfitrione e Sosia tornano insieme dal porto e il padrone maltratta lo schiavo pensando che gli stia raccontando delle menzogne (*Amph.* 551-632): anche in quel caso la prima accusa rivolta al servo è quella di ubriachezza (*homo hic ebrius est, ut opinor*, v. 574, *ubi bibisti?*, v. 576).

Dromio replica di portare addosso le prove di essere stato malmenato (11-14):

Say what you will, sir, but I know what I know;  
That you beat me at the mart I have your hand to show.  
If the skin were parchment and the blows you gave were ink,  
Your own hand-writing would tell you what I think.

<sup>7</sup> BULLOUGH, *op. cit.*, p. 7: «He [Shakespeare] might have gone further, but the adultery condoned in Jupiter would be less pardonable in a mortal and raise moral issues to which Shakespeare was already sensitive»; GRIVELET, *op. cit.*, p. 15: «But even then his Adriana, dutiful wife though she is, narrowly escapes going to bed with the wrong Antipholus».

<sup>8</sup> A ciò contribuisce anche l'uso del *doggerel* ("comic trimeter") nella parte centrale (vv. 11-83): secondo RIEHLE, *op. cit.*, p. 170: «it is also used as a counterbalance to the chaotic action on the stage».

Se Sosia tenta di convincere Anfitrione di essere stato aggredito da un altro se stesso (*AM. quis te verberavit? SO. egomet memet, qui nunc sum domi*, v. 607), Dromio si lamenta di averle prese dal padrone. La verità del servo shakespeariano è per il padrone ancor più incredibile, in quanto l'azione è riferita non a un altro personaggio assente – che, per quanto riguarda Anfitrione, è invenzione di Sosia –, bensì ad Antifolo stesso, che ha tutte le ragioni per sostenere di non averla mai compiuta. Tanto è vero che, a differenza da Anfitrione che cerca a lungo di decifrare le assurdità di Sosia, Antifolo non perderà tempo a tentare di chiarire cosa sia successo a Dromio, ma rivolgerà subito la parola a Balthazar.

La battuta dello schiavo ricorda in particolare la reazione di Sosia alle percosse ricevute da Mercurio: *nonne hic homo modo me pugnis contudit? / fecit hercle: nam etiam <mi>sero nunc malae dolent* (vv. 407-408). In entrambi i casi la sensazione fisica provocata dalla punizione corporale è qualcosa di permanente, che Sosia presenta a se stesso e Dromio addita al padrone come prova della verità.

Per screditare lo schiavo, Antifolo usa poi un'immagine animale ("I think thou art an ass", 14), che era già stata utilizzata per Dromio di Siracusa: il gemello, che in precedenza è stato preda della confusione generata dall'errore di Adriana e della sorella Luciana che hanno scambiato i Siracusani per Antifolo e Dromio di Efeso, chiedeva conferma al padrone della propria trasformazione ("I am transformed, master, am I not?", II, ii, 195)<sup>9</sup> e Luciana concludeva "If thou art chang'd to aught, 'tis to an ass" (II, ii, 197). Che anche Dromio di Efeso venga ora equiparato a un asino sembra essere non solo un'allusione alla tradizionale stupidità di cui l'animale è emblema, ma anche un'ironica convergenza fra le loro identità.

Lo schiavo evoca il pericolo che il padrone correrebbe se fosse vera la trasformazione in asino<sup>10</sup> (15-18):

Marry, so it doth appear  
By the wrongs I suffer and the blows I bear;  
I should kick, being kick'd, and being at that pass,  
You would keep from my heels, and beware of an ass.

Dopo il lamento topico sulle botte ricevute (anche Sosia compiangere le ingiustizie che è costretto a subire: *ergo in servitute expetunt multa iniqua*, v. 174), l'ipotesi inverosimile della metamorfosi è la modalità con cui il servo può arrivare a minacciare un atto di ritorsione della violenza contro il padrone<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> Il verso riecheggia le parole pronunciate da Sosia nell'ultimo monologo della scena con Mercurio: *ubi inmutatus sum? ubi ego formam perdididi?* (*Amph.* 456).

<sup>10</sup> Alla fine della seconda sequenza il termine "ass" confermerà l'identità asinina di Dromio di Efeso (III, i, 47). Anche più avanti nella commedia torna l'identificazione con il somaro, sia per Dromio di Siracusa (III, ii, 76) che per Dromio di Efeso (IV, iv, 25-26). Cfr. FOAKES, *op. cit.*, pp. xlv-xlv; sui significati simbolici associati all'immagine dell'asino in Shakespeare, cfr. D. BAKER WYRICK, *The Ass Motif in The Comedy of Errors and A Midsummer Night's Dream*, in *Shakespeare Quarterly* 33, 3 (1982), pp. 432-448, e sul tema della trasformazione, cfr. W.C. CARROLL, *The Metamorphoses of Shakespearean Comedy*, Princeton 1985, A. HIROTA, *Circes in Ephesus: Civic Affiliations in the Comedy of Errors and Early Modern English Identity*, in G. BRADSHAW-T. BISHOP (eds.), *The Shakespearean International Yearbook*, Surrey 2010, pp. 231-255.

<sup>11</sup> Una battuta simile Dromio di Efeso l'ha pronunciata anche prima, di fronte alla richiesta di spie-

Senza più preoccuparsi dello schiavo, Antifolo di Efeso si rivolge a Balthazar per invitarlo a mangiare a casa sua (19-29). L'invito a pranzo, motivo frequente nella commedia plautina (nei *Menaechmi* Menecmo I propone al parassita di pranzare insieme a lui dall'amante e nell'*Amphitruo* Giove nei panni di Anfitrione invita il pilota Blefarone)<sup>12</sup>, ha la funzione di costruire le aspettative sull'ingresso in casa: con ironia drammatica il termine "welcome", ripetuto cinque volte in otto versi (20, 21, 23, 25, 26), indica esattamente ciò che Antifolo e gli amici non troveranno<sup>13</sup>.

2. La seconda sequenza (30-47) ha una struttura simmetrica: l'ultimo verso della battuta precedente di Antifolo di Efeso costituisce la transizione (30), a cui seguono due scambi di battute fra i due servi (31-37) e tre fra il padrone e Dromio di Siracusa (38-43), e infine il commento di Dromio di Efeso (44-47).

Dopo aver reiterato l'invito a Balthazar (26-29), Antifolo di Efeso si rende conto, come Anfitrione (*sed aedis occluserunt*, v. 1018), che la porta di casa è chiusa ("But soft, my door is lock'd", III, i, 30). È evidente un'altra differenza rispetto allo scontro tra Anfitrione e Mercurio nell'*Amphitruo*. In Plauto la scena si trova piuttosto avanti nella commedia (vv. 1021-1034): sono già avvenuti il tentativo maldestro di Sosia di spiegare al padrone l'esistenza di un secondo se stesso e il dialogo tra Alcmena e Anfitrione, che ha incrinato le certezze di quest'ultimo. Anfitrione torna dopo essersi recato al porto, dove non è riuscito a trovare Naucrante, il testimone che cercava per dimostrare alla moglie la propria verità, è deciso a entrare a casa e continuare a interrogare Alcmena, trova la porta chiusa e chiede di entrare (*aperite hoc; heus, equis hic est? equis hoc aperit ostium?*, v. 1020). In Shakespeare il contesto iniziale è ben diverso. Al suo ritorno a casa, Antifolo di Efeso non ha alcun dubbio né sospetto, nessuna crisi intellettuale né emotiva: l'unico -lieve- motivo di preoccupazione, come ha confessato ad Angelo all'inizio della scena, è che Adriana si infuri per il suo ritardo ("My wife is shrewish when I keep not hours", 2).

Davanti alla porta chiusa, Antifolo non tenta lui stesso di aprirla, bensì delega il servo a farlo ("go bid them let us in", 30), come è appropriato al suo rango sociale. Se ci saremmo aspettati il conflitto fra padrone e servo (sul modello di quello tra Anfitrione e Mercurio nell'*Amphitruo*), la sostituzione dello schiavo al padrone fa sì che la scena corrisponda invece allo scontro fra Sosia e Mercurio. Il dialogo fra i due servi shakespeariani si svolge tuttavia in maniera diversa: il primo si trova in

gazzioni da parte di Antifolo di Siracusa riguardo al denaro che il padrone ha consegnato non a lui, bensì al gemello ("I have some marks of yours upon my pate; / Some of my mistress' marks upon my shoulders; / But not a thousand marks between you both. / If I should pay your worship those again, / Perchance you will not bear them patiently", I, ii, 82-86), con la stessa recriminazione sulle percosse, seguita dall'ipotesi di una restituzione al padrone, attenuata soltanto dall'uso del condizionale.

<sup>12</sup> Analizzando la ricostruzione cinquecentesca della lacuna presente nell'*Amphitruo*, GILL, *op. cit.* 1930, p. 54 vede un parallelo fra Blefarone e Balthazar («the role of Balthazar in *The Comedy of Errors* is not unlike that of Blepharone») per la funzione di "peacemaker" esercitata da entrambi (p. 55).

<sup>13</sup> Cfr. FOAKES, *op. cit.*, p. 42: «Antipholus's deprecating attitude about the quality of his fare and Balthazar's equally polite reassurances are nicely comic in the light of our knowledge that their dinner is being eaten by someone else».

scena, mentre il secondo risponde dall'interno<sup>14</sup>. Con tale stratagemma, Shakespeare riscrive l'*Amphitruo*, dove Sosia prima e Anfitrione poi vedono il falso Sosia che li caccia da casa, innestandolo sulla situazione dei *Menaechmi*, dove i doppi non si trovano mai in scena contemporaneamente fino alla fine. In altre parole, non viene attivato il brivido dato dalla presenza contemporanea dei sosia (*Amphitruo*), ma unicamente l'esperienza sconcertante della confusione di identità (*Menaechmi*).

Dromio di Efeso bussa alla porta e, anziché chiamare genericamente qualcuno, con la formula utilizzata da Anfitrione (v. 1020) e da Menecmo I davanti alla porta di Erozio (*heus, equis hic est ianitor? / aperite atque Erotium aliquis evocate ante ostium*, vv. 673-674), essendo uno schiavo, si rivolge per nome alle sue colleghe ("Maud, Bridget, Marian, Cicely, Gillian, Ginn!", 31), dimostrando così la propria familiarità con la casa.

Al richiamo risponde in maniera insolente Dromio di Siracusa, replicando con un insulto a ciascuno dei nomi che lo sconosciuto ha invocato, con effetto comico ("Mome, malthorse, capon, coxcomb, idiot, patch", 32), ed esortando l'estraneo ad allontanarsi ("Either get thee from the door or sit down at the hatch", 33; "Go, get thee from the door", 35): come già osservato, il servo che si trova all'interno esercita lo stesso ruolo di Mercurio, che non lascia Sosia né Anfitrione entrare in casa. Ma una comicità aggiuntiva deriva dal fatto che Dromio di Siracusa difende con tanta solerzia una casa che non è la sua, motivato soltanto dall'obbedienza a un ordine che oltretutto gli è stato impartito da una donna a lui sconosciuta (II, ii, 206, 210, 218).

A questo punto Dromio di Efeso, stupito dalla reazione del portinaio, chiama in causa il padrone, che nella sua ottica possiede di per sé un'autorità tale da essere obbedito: "What patch is made our porter? my master stays in the street" (36). In Plauto, quando Anfitrione si scontra con Mercurio, è lui stesso a rispondere al guardiano in maniera autoritaria *ego sum* (v. 1021): il pronome personale esibisce in modo inconfutabile un'identità assoluta e un ruolo inconfondibile. In Shakespeare, dove il servo si è sostituito al padrone, sono gli aggettivi possessivi ad avere un valore fortemente rivendicativo: "*our* porter" indica ancora l'appartenenza alla casa, e "*my* master" designa la relazione privilegiata.

Ma in entrambi i casi il prestigio padronale viene aggredito: in Plauto Mercurio finge di non riconoscere il padrone (*quid 'ego sum'?*, v. 1021), e la mancata legittimazione manda Anfitrione su tutte le furie, perché pericolosamente vicina a un ribaltamento delle gerarchie; in Shakespeare, lo schiavo si trova di fronte a un altro schiavo ed è convinto che il personaggio che chiede di entrare non sia il suo padrone, e dunque la sua battuta è meno forte, ma è comunque derisoria nei confronti di un individuo che è stato presentato come appartenente alla classe gerarchicamente superiore: "Let him walk from whence he came, lest he catch cold on's feet" (37).

Infatti dopo i due scambi fra i servi, interviene Antifolo di Efeso, coinvolto dalle battute precedenti, a chiedere l'identificazione del parlante ("Who talks within there?", 38) e a impartire personalmente l'ordine che venga aperta la porta ("ho, open the door", 38). Il dialogo vede ora impegnati in una rapida sticomitia il pa-

<sup>14</sup> Sulla messa in scena, cfr. ad esempio FOAKES, *op. cit.*, pp. 42-43: «Clearly Dromio of Syracuse is not visible to Dromio and Antipholus of Ephesus».



drone, Antifolo di Efeso, e lo schiavo, Dromio di Siracusa, e così la scena viene ad avere come modello lo scontro plautino tra Anfitrione e Mercurio.

Tuttavia la battuta strafottente del servo (“Right, sir, I’ll tell you when, and you’ll tell me wherefore”, 39) ricorda piuttosto le risposte di Sosia a Mercurio (*ME. possum scire quo profectus, quous sis aut quid veneris? / SO. buc eo, eri sum servos. numquid nunc es certior?*, vv. 346-347), dato che nella dialettica padrone-servo vigente nella commedia antica lo schiavo non può rispondere in modo irriverente al padrone, ma può farlo di fronte a uno sconosciuto come Mercurio è per Sosia – e come Antifolo di Efeso è per Dromio di Siracusa<sup>15</sup>. In entrambi i casi il risultato è il rifiuto di obbedire all’ordine (di fornire generalità e coordinate in Plauto, di aprire la porta in Shakespeare): che il padrone non riesca a farsi compiacere è un primo smacco alla sua autorità.

Inoltre le battute dei due personaggi esibiscono, tramite l’anadiplosi, un carattere circolare che conferma la rete inestricabile di confusione e incomprensione in cui si stanno lentamente avvolgendo (39-41):

*Syr. Dro.* Right, sir, I’ll tell you when, and you’ll tell me wherefore.

*Eph. Ant.* Wherefore? for my dinner; I have not din’d to-day.

*Syr. Dro.* Nor to-day here you must not; come again when you may.

La seconda privazione che Antifolo di Efeso subisce è quella del diritto di entrare – e di mangiare<sup>16</sup> – a casa propria, dove viene trattato come se fosse un ospite indesiderato (e la sua reazione stavolta è simile a quella di Menecmo I di fronte al parassita e alla moglie che lo accusano di aver pranzato dall’amante: *neque edepol ego prandi neque hodie buc intro tetuli pedem*, v. 630).

Antifolo rivolge al servo una seconda richiesta di qualificarsi: “What art thou that keep’st me out from the house I owe?” (42). A differenza da quanto avviene in Plauto, dove Mercurio nei panni di Sosia rivolge al padrone una domanda ironica che prelude al disconoscimento (*ME. quis ad foris est?*, v. 1021), qui, con un capovolgimento, è il padrone a chiedere chi osi respingerlo dalla propria casa: anche in questo caso sembrano significativi i pronomi personali, che sottolineano, nella frizione fra “tu” ed “io”, la presunzione e l’arroganza tipicamente padronali, ma anche l’insinuarsi di un senso di estraneità di fronte a ciò che dovrebbe essere più familiare.

La risposta di Dromio di Siracusa (“The porter for this time, sir, and my name is Dromio”, 43) fornisce l’identità richiesta, ma, anziché sciogliere gli equivoci, risulta destabilizzante. La precisazione “for this time” si avvicina alla battuta metateatrale con cui Mercurio sostiene che Sosia potrà riavere la sua identità soltanto quando lui non vorrà più rivestirla (*ubi ego Sosia nolim esse, tu esto sane Sosia*, v. 439); nel caso del servo shakespeariano, che non ha consapevolezza dell’equivoco, sembra quasi

<sup>15</sup> In realtà l’atteggiamento spavaldo di Sosia maschera il terrore che si sta impadronendo di lui di fronte allo sconosciuto minaccioso, mentre lo schiavo shakespeariano ha comunque con il padrone un rapporto molto più libero e confidenziale (si vedano le battute con cui Dromio di Efeso, pensando di trovarsi di fronte al suo padrone, risponde ad Antifolo di Siracusa in I, ii).

<sup>16</sup> Sull’importanza degli inviti a pranzo e del cibo nella commedia shakespeariana cfr. J. CANDIDO, *Dining Out in Ephesus: Food in The Comedy of Errors*, in *Studies in English Literature* 30 (1990), pp. 217-241.

l'espressione della coscienza della propria precarietà nel ruolo di portinaio, la confessione della propria usurpazione, o infine, un'ironica intrusione autoriale che allude al limite temporale degli scambi di identità.

La rivelazione suscita la reazione di Dromio di Efeso (44-47):

O villain, thou hast stol'n both mine office and my name;  
The one ne'er got me credit, the other mickle blame;  
If thou hadst been Dromio to-day in my place,  
Thou wouldst have chang'd thy face for a name, or thy name for an ass<sup>17</sup>.

Il furto del ruolo somiglia alla rivendicazione da parte di Sosia della propria condizione schiavile e dell'appartenenza ad Anfitrione (*Amph.* 347, 359, 393) e la sottrazione del nome si sovrappone al timore del servo plautino (*Amph.* 304-305, 332-333, 382, 423). Anche Sosia, dopo la proclamazione di Mercurio *ego sum, non tu, Sosia* (v. 379), si augura che lo scambio sia vero perché, se lo fosse, sarebbe l'altro Sosia ad essere preso a pugni (*ita di faciant, ut tu potius sis atque ego te ut verberem!*, v. 380)<sup>18</sup>. Di nuovo un'ipotesi incredibile finisce per rivelare la verità: è vero che "to-day" Dromio di Siracusa ha rimpiazzato il fratello, che il volto – non visibile – è sostituito dal nome comune e che entrambi sembrano aver subito una metamorfosi. Il ritorno dell'immagine del somaro dimostra che Dromio dà per scontata l'assimilazione fra sé e l'animale prospettata dal padrone all'inizio della scena (15): per il servo shakespeariano la perdita dell'identità può generare solo una trasformazione bestiale o, metaforicamente, una condizione di incomprensione analoga a quella di un asino.

3. Shakespeare non limita l'*exclusio* allo scontro fra i due servi e fra il padrone e il servo, ma approfitta della situazione per moltiplicare l'incidente, perché non solo Dromio di Siracusa, ma anche altri personaggi si rifiutano di aprire la porta: Antifolo di Efeso viene nuovamente respinto prima dalla serva Luce – altro personaggio che, come Balthazar, compare solo in questa scena (48-60) –<sup>19</sup>, e poi dalla moglie Adriana (61-64), che credono che lui si trovi già in casa. Il parallelismo fra le due donne è evidente nelle battute iniziali di entrambe: il pretesto per venire in scena<sup>20</sup> è sempre

<sup>17</sup> Il testo tradito per il v. 47, che ha suscitato perplessità negli editori, risulta a mio parere perfettamente comprensibile proprio grazie al confronto con Plauto. Per questo motivo mi discosto sia dall'edizione di FOAKES, *op. cit.*, che al posto di "for a name" accoglie la congettura "for an aim" (QUILLER-COUCH-DOVER WILSON, *op. cit.*), sia da quella di H. CUNINGHAM (ed.), *The Comedy of Errors*, London 1940, che mantiene "for a name", ma adotta la correzione di "for an ass" in "for a face" (J.P. COLLIER, *Notes and Emendations to the text of Shakespeare's Plays, from Early Manuscript Corrections in a Copy of the Folio, 1632*, London 1853, p. 60). Anche RIEHLE, *op. cit.*, p. 38 è a favore della lettura del Folio.

<sup>18</sup> Sul processo della "spersonalizzazione" di Sosia, cfr. G. PETRONE, *Excoctatum os. Il volto di Sosia* (*Amph.* 318), in EAD., *Quando le Muse parlavano latino: studi su Plauto*, Bologna 2009, pp. 91-99.

<sup>19</sup> Identificata successivamente con la "kitchen wench" (III, ii, 95) chiamata Nell, la promessa sposa di Dromio di Efeso che avanza pretese su Dromio di Siracusa, come quest'ultimo, terrorizzato, racconta al padrone (III, ii, 71-154).

<sup>20</sup> Le didascalie nel Folio indicano "Enter Luce" e poco dopo "Enter Adriana". La dinamica scenica è stata analizzata da A. DYCE (ed.), *The Works of William Shakespeare*, II, London 1864, p. 60 «both maid



il baccano alla porta (“*Luce*. What a coil is there, Dromio? who are those at the gate?”, 48; “*Adr*. Who is that at the door that keeps all this noise?”, 61).

Tramite il personaggio di Luce, Shakespeare duplica gli scontri precedenti (quello fra servo e servo e quello fra servo e padrone), immettendovi un grado ulteriore di aggressività. Luce instaura un dialogo prima con Dromio e poi con Antifolo di Efeso: di nuovo Dromio chiede di far entrare il padrone (“Let my master in, Luce”, 49) e la serva gli rifiuta l’ingresso (“Faith, no, he comes too late, / And so tell your master”, 49-50). Anche qui gli aggettivi possessivi sono pregnanti e ironici: quando Dromio sottolinea la propria appartenenza al padrone (“*my* master”) e Luce replica “*your* master”, pur predicando la differenza, gli aggettivi mascherano un’assoluta sovrapposibilità, dato che i due servi hanno in realtà lo stesso padrone. A questo scambio ne segue un altro con un doppio senso sessuale<sup>21</sup> – di sapore tanto shakespeariano quanto plautino –, che trova l’approvazione di Dromio di Siracusa dall’interno (50-53):

*Eph. Dro.* O Lord, I must laugh;  
Have at you with a proverb - shall I set in my staff?  
*Luce.* Have at you with another, that’s - when? can you tell?  
*Syr. Dro.* If thy name be called Luce, Luce thou hast answer’d him well.

La porta chiusa rappresenta anche un rifiuto di carattere erotico, come è ben noto dal genere del *paraklausithyron*: se per ora, nel respingimento dell’invasione di Dromio da parte di Luce, prevale il senso comico, poco più avanti, nel confronto tra Antifolo e Adriana, alla comicità si sostituisce una più drammatica perturbazione del rapporto fra marito e moglie.

Nel dialogo seguente, Antifolo copre la serva di insulti (“*minion*”, 54 e 59, “*Thou baggage*”, 57), in modo analogo a quello in cui Anfitrione maltratta il falso Sosia (*sceleste*, v. 1025, *verbero* [...] *ulmorum Accheruns*, v. 1029, *verna*, v. 1033), e Luce risponde in maniera strafottente, addirittura minacciando colui che ritiene un estraneo di una delle punizioni tipiche dei servi (“What needs all that, and a pair of stocks in the town?”, 60)<sup>22</sup>. Il ricorso all’insulto è motivato, nel caso del padrone, dal fatto che egli conosce la serva che gli sta rifiutando l’ingresso e, nel caso di Luce, dal fatto che, al contrario, lei non riconosce il padrone nell’uomo che la offende. Antifolo, che si sente equiparare a uno schiavo, minaccia di buttar giù la porta (“You’ll cry for this, minion, if I beat the door down”, 59), come si proponeva di fare anche Anfitrione (*certumst, intro rumpam in aedis*, v. 1048).

L’ultimo dei rifiuti è quello di Adriana, che pronuncia soltanto due battute, ma caccia definitivamente lo sconosciuto che in realtà è suo marito: “*Eph. Ant.* Are you

and mistress appeared at the balcony termed *the upper stage*, though they undoubtedly were supposed not to see the persons at the door».

<sup>21</sup> Cfr. S. WELLS (ed.), *The Comedy of Errors*, London 1972, p. 149, RIEHLE, *op. cit.*, p. 147.

<sup>22</sup> Cfr. T. FIRMINER THISELTON-DYER, *Folk-lore of Shakespeare*, New York 1884, p. 440: «This old-fashioned mode of punishment is the subject of frequent allusion by Shakespeare [...] It would seem that formerly, in great houses, as in some colleges, there were movable stocks for the correction of the servants. Putting a person in the stocks, too, was an exhibition familiar to the ancient stage».

there, wife? you might have come before. / *Adr.* Your wife, sir knave? go, get you from the door” (63-64). È sicuramente operante il modello dei *Menaechmi*, dove la moglie respinge Menecmo I, a cui imputa le azioni del gemello (*nam domum numquam introibis*, v. 662), ma la ripetizione del termine “wife”, definizione con cui Antifolo riconosce Adriana e lei, al contrario, sconfessa il marito, è simile a quella presente nell’*Amphitruo*, all’interno del litigio fra Alcmena e Anfitrione, con un’inversione fra i locutori: *AL.* *opsecro, ecastor, qui istuc, mi vir, ex ted audio?* / *AM.* *vir ego tuo’ sim? ne me appella, falsa, falso nomine* (vv. 812-813).

Il disconoscimento da parte della moglie è quello che avrà conseguenze più serie, generando il contrasto in cui Antifolo di Efeso, appoggiato dal servo, sosterrà di essere stato chiuso fuori e Adriana replicherà di aver pranzato in casa con lui (IV, iv, 37-103), scontro che, come si è detto, riprende la lite tra Anfitrione ed Alcmena (*Amph.* 633-860).

Anche nello scambio tra Antifolo e Adriana si intromette Dromio di Siracusa, che percepisce la città di Efeso come infestata da “unruly boys” (“By my troth, your town is troubled with unruly boys”, 62), parole in cui si può scorgere un legame con i termini con cui Messenione descrive gli abitanti di Epidamno (nell’avvertimento preventivo al padrone, *tum sycophantae et palpatores plurimei / in urbe hac habitant*, *Men.* 260-261, e al primo incidente con il cuoco, *dixin tibi esse hic sycophantas plurimos?*, v. 283)<sup>23</sup>.

4. Quando Antifolo di Efeso si rende conto che il respingimento, ritenuto impossibile, viene reiterato, lo stupore iniziale si trasforma in rabbia. L’intenzione di compiere il gesto violento è ripetuta e le battute che Antifolo proferisce nell’ultima sequenza (65-123) sono quasi tutte incentrate sulla richiesta al servo di andare a cercare uno strumento per abbattere la porta (“Go fetch me something, I’ll break ope the gate”, 73; “Well, I’ll break in; go borrow me a crow”, 80; “Go, get thee gone; fetch me an iron crow”, 84). Sia in Plauto che in Shakespeare si ricorre alla violenza come unica strategia di fronte a un’esclusione incomprensibile – anche se l’aggressività di Antifolo è meno minacciosa di quella di Anfitrione, preso da un’ossessione collerica totalizzante (*ubi quemque hominem aspexero, / si ancillam seu servom sive uxorem sive adulterum / seu patrem sive avom videbo, opruncabo in aedibus*, vv. 1048-1050) – e in entrambi i casi si tratta di un’azione minacciata, ma non realizzata.

Antifolo di Efeso si confronta dunque con perdite analoghe a quelle che ha subito Anfitrione (sottrazione dell’identità, dell’autorità e della moglie) e inoltre si trova umiliato davanti agli amici che all’inizio della scena ha invitato a pranzo (19-20). Ora l’ospitalità e il cibo vengono negati, come sottolinea Angelo (“Here is neither cheer, sir, nor welcome; we would fain have either”, 66), con una frase che ricorda il com-

<sup>23</sup> Gli stessi versi plautini sono già stati utilizzati nella commedia shakespeariana, quando Antifolo di Siracusa, subito dopo aver scambiato Dromio di Efeso per il suo servo, descrive la città di Efeso (I, ii, 97-102). Cfr. FOAKES, *op. cit.*, p. XXIX: «This passage owes something also to Messenio’s description of Epidamnum at the beginning of Act II of *Menaechmi* as full of swindlers, rakes, cheats, and harlots (sycophantae, voluptarii, palpatores, meretrices mulieres)», e HIROTA, *op. cit.*, p. 237.

mento ironico di Sosia all'approccio poco affettuoso di Alcmena ad Anfitrione, che la donna vede tornare appena dopo essersi congedato da lei (*hau vidi magis. / expectatum eum salutat magis hau quicquam quam canem*, vv. 679-680). Anche le battute di Balthazar ("In debating which was best, we shall part with neither", 67) e di Dromio ("They stand at the door, master; bid them welcome", 68) rimandano chiaramente alla prima sequenza della scena e sottolineano l'importanza dell'interazione sociale e il disonore che consegue all'esclusione.

L'unica spiegazione che Antifolo è in grado di formulare ("There is something in the wind that we cannot get in", 69) trasferisce l'ostilità generale a un fattore inconsistente come l'aria. Se Anfitrione in un certo senso è nel giusto quando imputa tutti i suoi guai alla presenza di un *praestigiator* (v. 830) o di un *Thessalum veneficum* (v. 1043), Antifolo appare più risibile nella sua totale inconsapevolezza.

E Dromio ribatte infatti con una battuta che ridicolizza la spiegazione del padrone e al contempo sintetizza l'esperienza dell'*exclusio* (70-73):

You would say so, master, if your garments were thin.  
Your cake here is warm within; you stand here in the cold;  
It would make a man mad as a buck to be so bought and sold.

Vengono dunque focalizzate le opposizioni dentro/fuori, caldo/freddo, a cui si aggiunge un'allusione sessuale<sup>24</sup>. Dromio descrive perfettamente la reazione del padrone quando ipotizza che l'esclusione potrebbe condurlo alla pazzia (e se lo schiavo si è trasformato in un asino, Antifolo è "mad as a buck")<sup>25</sup>.

Alla seconda formulazione dell'intenzione di sfondare la porta ("Go fetch me something, I'll break ope the gate", 73), Dromio di Siracusa risponde dall'interno di voler ricorrere alla violenza ("Break any breaking here and I'll break your knave's pate", 74), come Mercurio minacciava Anfitrione *quia enim te macto infortunio* (v. 1034). Si ristabilisce poi lo scambio fra i due servi, una sticomitia incentrata sulla ripetizione, il cui effetto è quello di intensificare il parossismo della situazione (75-78):

*Eph. Dro.* A man may break a word with you, sir, and words are but wind;  
Ay, and break it in your face, so he break it not behind.  
*Syr. Dro.* It seems thou wantest breaking; out upon thee, hind.  
*Eph. Dro.* Here's too much 'out upon thee'; I pray thee let me in.

<sup>24</sup> Secondo L. MAGUIRE, *The Girls from Ephesus*, in R.S. MIOLA (ed.), *The Comedy of Errors. Critical Essays*, London-New York 1997, pp. 355-391, p. 368, il termine "cake" «euphemistically indicates 'woman'»; secondo FOAKES, *op. cit.*, p. 46 «Probably a quibbling reference to Adriana is intended»; secondo G. WILLIAMS, *Shakespeare's Sexual Language. A Glossary*, London 2006, p. 61 «Antipholus (CE III, i, 72) fails to gain admission to a whore».

<sup>25</sup> Per la rilevanza del tema della pazzia nei *Menaecmi* cfr. E. FANTHAM, *Mania e medicina nei Menaecmi e in altri testi*, in R. RAFFAELLI-A. TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates X. Menaecmi*, Urbino 2007, pp. 23-45 e EAD., *The Madman and the Doctor*, in EAD., *Roman Readings: Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius*, Berlin-New York 2011, pp. 15-31 e in *The Comedy of Errors*, D. SALKELD, *Their Pale and Deadly Looks: Madness and the Body*, in ID., *Madness and Drama in the Age of Shakespeare*, Manchester 1993, pp. 55-79. Secondo WILLIAMS, *op. cit.*, p. 56 nell'uso shakespeariano del termine "buck" sono attivi i due significati di "horned cuckold (male deer)" (CE III, i, 73) e "lascivious man" (MWW V, v, 13).

L'*adynaton* finale di Dromio di Siracusa ("Ay, when fowls have no feathers, and fish have no fin", 79) sancisce il rifiuto definitivo dell'accesso alla casa: Shakespeare sembra aver tratto ispirazione dalle frasi altrettanto assurde con cui Menecmo I risponde alle domande del medico (*quin [tu] me interrogas / purpureum panem an puniceum soleam ego esse an luteum? / soleamne esse avis squamosas, piscis pennatos?, Men. 916-919*)<sup>26</sup>.

Le battute ironiche dei due schiavi sono intervallate dalle asserzioni violente del padrone: all'ennesima negazione dell'ingresso, Antifolo minaccia per la terza volta l'irruzione ("Well, I'll break in; go borrow me a crow", 80); Dromio di Efeso replica con la ripresa dei termini dell'*adynaton* pronunciato dal fratello, a cui aggiunge un altro gioco di parole sul termine "crow" ("A crow without feather, master? Mean you so? / For a fish without a fin, there's a fowl without a feather. / If a crow help us in, sirrah, we'll pluck a crow together", 81-83)<sup>27</sup>; il padrone non gradisce lo scherzo, e per l'ultima volta, sempre più in preda al furore, esorta il servo a procurargli lo strumento per abbattere la porta ("Go, get thee gone. Fetch me an iron crow", 84).

La scena si conclude in maniera diversa da quanto accade in Plauto, dove è necessario l'intervento divino per risolvere la situazione e impedire la strage prospettata da Anfritrone. Qui Balthazar, a cui è affidato il discorso più lungo di tutta la scena (22 versi), dissuade Antifolo di Efeso (a cui comunque il servo non fornisce lo strumento richiesto) dal buttar giù la porta e gli consiglia di avere pazienza ("Have patience", 85; "depart in patience", 94)<sup>28</sup>: un'azione violenta avrebbe delle conseguenze per l'onore di sua moglie, che evidentemente deve aver una ragione per tenerlo fuori, e distruggerebbe la reputazione di Antifolo<sup>29</sup>. È un intervento pieno di ironia inconsapevole: l'onore di Adriana non è messo a rischio dall'Antifolo fuori casa, ma dal

<sup>26</sup> Cfr. WELLS, *op. cit.*, p. 150.

<sup>27</sup> I critici hanno rilevato in questi versi una risposta ironica di Shakespeare alla critica di Robert Greene, che nel pamphlet intitolato *Groatsworth of Wit* (1592) aveva definito il giovane rivale "upstart crow beautified with our feathers". Cfr. D. LUCKING, *A Bird of Another Feather. Will Shake-Scene's Belated Revenge*, in ID., *The Shakespearean Name: Essays on Romeo and Juliet, The Tempest, and Other Plays*, Bern 2007, pp. 23-34. CUNINGHAM, *op. cit.*, p. 53 fa notare che il gioco di parole è simile a quello di Tindaro sul termine "upupa" in *Capt.* 1002-1004.

<sup>28</sup> La raccomandazione alla pazienza stabilisce un parallelo tra Antifolo di Efeso e sua moglie: in attesa del ritorno a casa del marito, Adriana, che Luciana esorta ad essere paziente (II, i, 9), ricusa più volte tale suggerimento (II, i, 32, 41); poco dopo, essa ordina a Dromio di Efeso di correre a cercare il padrone, e di nuovo la sorella la invita alla pazienza (II, i, 86); ancora Luciana, dopo aver rivelato di aver subito il corteggiamento inopportuno da parte di quello che crede essere Antifolo di Efeso, prega Adriana di essere paziente (IV, ii, 16); infine, quando Adriana pretende di entrare nell'abbazia, è la priora ad esortarla alla pazienza (V, i, 102). Cfr. FOAKES, *op. cit.*, p. 47: «This counsel of Balthazar's recalls Luciana's advice to the jealous Adriana, cf. II, i, 9, 32, 41. Adriana and her husband are alike in their impatience, their tendency to anger which, quickly aroused by 'errors', drives them eventually to outrage and violence» e J.R. BROWN, *Shakespeare and His Comedies*, London 1957, p. 129 n. 1: «In some of his most mature plays, as *Lear*, the last comedies, and *Henry VIII*, Shakespeare returns to a call for patience in face of the world's disorders».

<sup>29</sup> Reputazione che in effetti finirà per essere distrutta quando Antifolo verrà arrestato per non aver pagato il debito con Angelo ("This touches me in reputation", IV, i, 71). Cfr. D. BAKER WYRICK, *op. cit.*, p. 442: «The scene [III, ii] ends as Angelo enters bearing the chain which brings about the comic catastrophe of Antipholus of Ephesus, who is hauled off to prison for non payment of debts in Act IV, scene i, the last panel of the triptych figuring the destruction of his public reputation».

gemello che si trova all'interno; il motivo a lui ignoto per cui la moglie non lo fa entrare è completamente errato, perché lei crede che il marito sia già in casa; la pazienza è proprio ciò di cui, con il suo ricorso alla violenza, Antifolo si è dimostrato privo.

Infine, Antifolo di Efeso decide di andarsene (dopo tanto strepito, "in quiet", 107) e di cenare con una cortigiana alla locanda del Porcospino. E la scena si chiude, con una *ring-composition*, richiamando in causa il monile che, inizialmente commissionato per Adriana (3-5), verrà ora donato alla cortigiana ("that chain will I bestow / (Be it for nothing but to spite my wife) / Upon my hostess there", 117-119). Antifolo, che all'inizio appariva come un marito preoccupato di non arrivare in ritardo per non far adirare la moglie (2), alla fine, dopo essere stato respinto dalla propria casa, maltrattato da due servi e disconosciuto dalla sposa, si trova propenso a commettere quel tradimento da cui fino ad ora si era astenuto<sup>30</sup>: "Since mine own doors refuse to entertain me, / I'll knock elsewhere, to see if they'll disdain me" (120-121). Così la scena si ricongiunge al modello dei *Menaechmi*, dove Menecmo I, chiuso fuori dalla moglie, si propone di entrare dall'amante (respinto per la seconda volta, sarà *exclusissimus*, v. 698, molto più di Antifolo che dalla cortigiana invece riuscirà a pranzare): *si tibi displiceo, patiundum; at placuero huic Erotio / quae me non excludet ab se, sed apud se occludet domi* (*Men.* 670-671).

5. Il disegno di Shakespeare è quello di sfruttare tutte le possibilità del motivo dell'*exclusio*<sup>31</sup>, un trucco scenico apparentemente tendente al farsesco, che produce effetti, come già in Plauto, che non si lasciano inquadrare nella semplice comicità.

Come si è visto, le quattro sezioni della scena presentano una dinamica climattica di respingimenti a catena, in cui l'esclusione si estende e si aggrava: Shakespeare non ha tenuto separati gli incontri fra servo e servo e fra padrone e servo, come nell'*Amphitruo*, che prevede prima il respingimento di Sosia e poi quello di Anfitrione ad opera di Mercurio nei panni di Sosia, ma li ha resi simultanei, non solo incrementando il disordine e la confusione, ma anche mettendo a stretto contatto le dif-

<sup>30</sup> Cfr. R.D. FRENCH (ed.), *The Comedy of Errors*, New Haven 1926, p. 79: «the dinner with the courtesan is made to appear the natural result of the injured feelings of a man who finds unaccountably locked out of his own house», CUNINGHAM, *op. cit.*, pp. XXXIII-XXXIV: «and the facile dramatic skill of Shakespeare, even at this early period of his career, is shown by his making the visit of Antipholus of Ephesus to the courtesan appear as a natural act of resentment and retaliation for his exclusion by his own wife from his own house». H. LEVIN, *Two Comedies of Errors*, in W. JACKSON (ed.), *Stratford Papers on Shakespeare*, Toronto 1964, pp. 35-57, p. 46 sostiene che Antifolo «a normally faithful husband, seeks out her company only after he has reason to suspect his wife»: in realtà per il momento è Balthazar che affaccia – solo per ricusarlo – il sospetto dell'adulterio di Adriana, ma qui non è l'immagine della moglie ad essere screditata, bensì il comportamento di Antifolo che viene messo in discussione.

<sup>31</sup> Tanto è vero che il meccanismo verrà riattivato e capovolto alla fine della commedia, quando Antifolo e Dromio di Siracusa si chiuderanno nell'abbazia per sfuggire alla cattura da parte di Adriana che, rimasta fuori, cercherà invano di entrare, respinta dalla priora (V, i). Cfr. R.S. MIOLA, *Shakespeare and Classical Comedy: The Influence of Plautus and Terence*, Oxford 2001, p. 19: «An opportunity for some raucous fun, the lock-out in *The Comedy of Errors* appears ironically reversed at the end of the play, where it occasions the cure of Adriana's jealousy» e p. 33 «This second lock-out displays Shakespeare's fondness for mirror episodes that ironically reflect and illuminate each other».

ferenti modalità di reazione dei due personaggi, Antifolo e Dromio di Efeso, di fronte all'esclusione.

Nel corso della scena, Antifolo di Efeso passa dalla presunzione e dall'arroganza iniziali alla manifestazione di violenza, alla riduzione al silenzio, e, al contempo, dalla fedeltà alla moglie alla pianificazione del tradimento con la cortigiana. La presenza di testimoni (Balthazar e Angelo, oltre allo schiavo) accentua l'indebolimento della sua autorità e del suo prestigio sociale: il disagio viene espresso dalla roboante ma inefficace ripetizione del desiderio di distruggere la porta e dall'unico tentativo, totalmente errato, di comprendere la realtà da parte del personaggio che continua a scontrarsi con l'esclusione.

La confusione di identità si radicalizza, nel caso di Antifolo, nel fallimento della strategia della violenza: lo rivedremo, dopo il pranzo presso la cortigiana, ordinare al suo schiavo di acquistare una corda per punire moglie e servi (IV, i, 15-20) e poi picchiarlo per avergliela consegnata (IV, iv, 17), venir arrestato (IV, i), litigare furiosamente con la moglie, ricevere la diagnosi di pazzia dal medico ed essere legato (IV, iv).

Per quanto riguarda i due servi, Shakespeare dissemina la commedia e in particolare la scena III, i di elementi che attirano l'attenzione sulla loro somiglianza, come la convergenza nel modo di esprimersi e il legame costituito dalla comune ironica accettazione della trasformazione in asino. Nel caso dei due Dromio la confusione diventa dunque punto di partenza verso la risoluzione del riconoscimento a cui si arriverà alla fine della commedia.

#### ABSTRACT

As is widely known, Shakespeare's *The Comedy of Errors* has among its major sources Plautus' *Menaechmi* and *Amphitruo*. This essay examines the lock-out scene (*The Comedy of Errors* III, i) in which Antipholus of Ephesus is kept out from his own house because his twin, Antipholus of Syracuse, is already within, with the aim of analysing the interaction between the models and offering an example of Shakespeare's refined technique of contamination. In actual fact, Shakespeare draws on two episodes from *Amphitruo* (*Amph.* 153-462 and 1021-1034) and two from *Menaechmi* (*Men.* 602-674 and 675-700). Condensing four episodes into a single scene requires a great ability: Shakespeare intermixes the models and, even when using the same model, weaves one scene with another, thus further shuffling the cards. His intent is to explore all the possibilities offered by the lock-out motif, by this only apparently farcical scenic device able to produce, as is the case with Plautus, a series of effects which cannot be easily framed in comical terms or reduced to mere comicality.

È noto che la *Comedy of Errors* ha come fonti principali i *Menaechmi* e l'*Amphitruo* di Plauto. Questo saggio analizza la scena dell'*exclusio* (*Comedy of Errors* III, i), in cui Antifolo di Efeso viene respinto dalla propria casa al cui interno si trova il suo gemello, Antifolo di Siracusa, per indagare in essa l'interazione fra i modelli e offrire un esempio della raffinata tecnica di *contaminatio* shakespeariana. Shakespeare si ispira in realtà a due episodi dell'*Amphitruo* (*Amph.* 153-462 e 1021-1034) e due dei *Menaechmi* (*Men.* 602-674 e 675-700). Condensare quattro episodi in una sola scena richiede grande abilità: Shakespeare alterna un modello all'altro, e, all'interno dello stesso modello, una scena all'altra, mescolando ulteriormente le carte e ottenendo ulteriori effetti comici. Il disegno di Shakespeare è quello di sfruttare tutte le pos-



sibilità del motivo dell'*exclusio*, un trucco scenico apparentemente tendente al farsesco, che produce effetti, come già in Plauto, che non si lasciano inquadrare nella semplice comicità.

KEYWORDS: Shakespeare; *The Comedy of Errors*; Plautus; *Amphitruo*; *Menaechmi*.