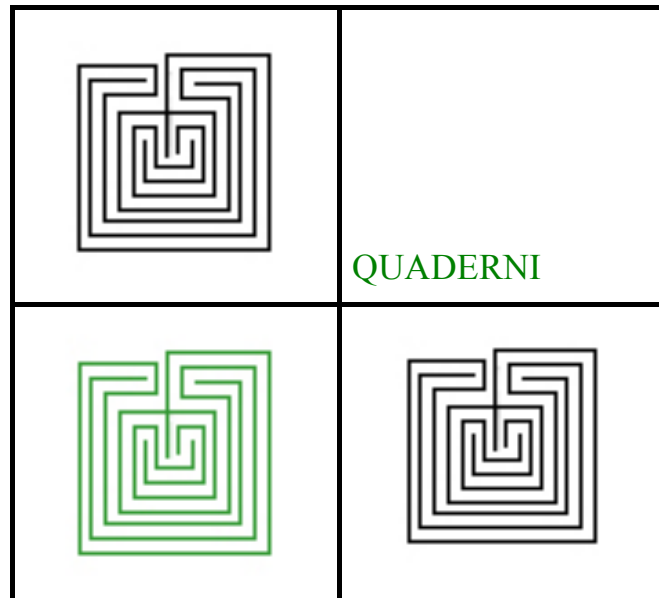


---

# Gruppi, folle, popolo in scena

Persistenza del classico nella storia del teatro europeo

a cura di Caterina Mordegli



QUADERNI

LABIRINTI 144

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Labirinti 144



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Studi Letterari,  
Linguistici e Filologici

Collana Labirinti n. 144  
Direttore: Pietro Taravacci  
Segreteria di redazione: Lia Coen  
© Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici  
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO  
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751  
<http://www.unitn.it/dslf/publicazioni>  
e-mail: [editoria@lett.unitn.it](mailto:editoria@lett.unitn.it)

ISBN 978-88-8443-445-6  
Finito di stampare nel mese di ottobre 2012

# Gruppi, folle, popolo in scena

Persistenza del classico  
nella storia del teatro europeo

a cura di Caterina Mordegli

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)

Andrea Comboni

Paolo Tamassia

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

In copertina: Tomoaki Minoda Authorship.  
Courtesy of the Antonio Gades Foundation.

## SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	7
GUIDO PADUANO, Il popolo e il coro di Sofocle	13
GIORGIO IERANÒ, Cori di anziani, cori di cittadini	25
FERRUCCIO BERTINI, Schiavi e popolo in Plauto	35
CATERINA MORDEGLIA, Gruppi, 'folle', popolo sulla scena comica terenziana	45
LUCIANO CANFORA, Cesare capo carismatico	61
GIUSEPPE GILBERTO BIONDI, <i>Vox populi...</i> in Seneca tragico. Per una semiologia del coro nel teatro senecano	73
GABRIELLA MORETTI, Seneca tragico e il popolo in scena: il caso delle <i>Troades</i> come tragedia collettiva	83
SANDRA PIETRINI, Epica e storia nella tragedia medievale: dalle definizioni dei grammatici all' <i>Ecerinis</i> di Mussato	97
FEDERICO DOGLIO, Tragedia di popoli prigionieri	119
ALESSANDRO SERPIERI, Lotte di potere: i capi e la plebe in due 'drammi romani' di Shakespeare	131
FRANCESCA DI BLASIO, «Buy mercy at the price of one fair word»: modelli comunicativi e dinamiche scottiche in <i>Julius Caesar</i> e <i>Coriolanus</i>	159

MARIA GRAZIA PROFETI, 'Popolo' in scena nel teatro dei Secoli d'oro: <i>Fuente Ovejuna</i>	173
PIETRO TARAVACCI, La folla necessaria: Lope de Vega fra storia e 'mimesi antirealista'	189
MONI OVADIA, Azioni di gruppo nel teatro del Novecento	199
<i>Indice degli autori e delle opere</i>	207
<i>Indice degli studiosi</i>	215
<i>Indice dei capocomici, degli attori e delle compagnie teatrali</i>	216

## INTRODUZIONE

Questo volume nasce a margine di un progetto di ricerca finanziato nel 2011 dal Dipartimento di Studi letterari, linguistici e filologici dell'Università degli Studi di Trento e dalla Biblioteca Civica "G. Tartarotti" del Comune di Rovereto e da me coordinato. Al centro dell'indagine, confluita poi in un convegno svoltosi il 3 e il 4 ottobre dello stesso anno nelle sedi universitarie rispettivamente di Rovereto e di Trento, sta l'analisi di una presenza ricorrente nel teatro occidentale, quella del coro, dei gruppi, indicati o evocati, delle folle, perfino dei popoli. Come e con quale funzione venivano rappresentati sulla scena?

Vengono qui prese in esame alcune tappe fondamentali per lo sviluppo della drammaturgia europea tra i Greci e il Novecento, passando attraverso la tradizione esegetica medievale. La base metodologica muove da premesse strettamente legate tra loro, ovvero la sempre maggiore importanza che negli ultimi decenni in sede critica viene conferita al *Fortleben* dei classici e l'interdisciplinarietà verso cui, di conseguenza, si è progressivamente aperto lo studio del mondo greco-latino. In tal senso l'esame del teatro antico, che contiene forme e meccanismi di quello moderno, costituisce il punto di partenza temporale e ideale dell'indagine e occupa gran parte di questo volume.

Diversi sono i modi dell'approccio e i risultati emersi dal confronto tra competenze e opinioni di alcuni tra i più autorevoli studiosi in materia nell'ambito delle varie discipline qui contemplate.

Dal punto di vista tematico-concettuale viene innanzi tutto ribadito in maniera incontrovertibile lo stretto legame tra tragedia e popolo che si snoda attraverso la drammaturgia. In ambito greco la critica più recente ridimensiona e delinea con maggiore precisione i contorni del binomio coro / collettività a lungo giudicato inscindibile *a prescindere*, ma in realtà impostato in modo dissimile a



seconda dei vari autori e dei diversi contesti situazionali. In quest'ottica il coro, anche là dove è rappresentato da cittadini, può esprimere infatti il dissenso o la voce dialettica che si contrappone a quella del poeta nel processo di costruzione della 'verità' e dell'insegnamento morale, come viene dimostrato per le tragedie senecane, tenendo anche conto del punto di vista variabile che contraddistingue l'autore di teatro rispetto, per esempio, a quello fisso proprio del poeta epico.

Attraverso le teorizzazioni elaborate sotto l'influenza della morale cristiana tra Tarda Antichità e Medioevo in ambito grammaticale ed enciclopedico e il progressivo, conseguente affrancamento della tragedia dal mito, a partire dalla fine del Trecento, in concomitanza con il recupero e la generale rivalutazione dei testi classici, si sviluppa un concetto del tragico dove alla mutevolezza e all'instabilità del Fato si sostituiscono, con risvolti più umani, quelle della Storia. Il modello senecano viene 'contaminato' per tutto il Quattrocento e oltre con i modelli offerti dalla storia moderna e contemporanea. Il popolo, dunque, entra a far parte della tragedia in quanto protagonista della Storia e non tanto in quanto protagonista del Coro, che pure, in tanti testi, è recuperato sulla base del modello strutturale classico.

Solo considerando questo processo si può comprendere l'avvicinamento che si verificherà a partire da questo momento in avanti, e che perdurerà almeno fino al teatro di Bertold Brecht, tra i generi tragico ed epico, ferma restando l'ottica autoriale diversa a cui si accennava sopra.

Storia e tragedia si fondono nella drammaturgia italiana, inglese e spagnola dei secoli XVI e XVII. In entrambi i casi, da parte di personalità letterarie sia importanti o protagoniste, come quella di Gian Giorgio Trissino, William Shakespeare o Lope de Vega, sia minori, come quella di Valerio Fuligni, viene colto il carattere di spettacolarità che assume la Storia intesa come risultato delle azioni di un popolo e di una collettività, ma anche l'antinomia drammatica popolo / potere la cui genesi risale al teatro classico, che ci fornisce di essa esempi illustri e paradigmatici. La stessa storia antica, la cui tradizione in quei secoli viene assimilata e rielaborata dopo le riscoperte materiali e la ritrovata conoscenza dell'età umanistica, fornisce spesso il canovaccio su cui i grandi autori di teatro costruiscono i loro drammi e i loro personaggi, con

una netta predilezione per le personalità ricche di chiaroscuri che esercitano il potere e le dinamiche, ideologiche, retoriche e spesso anche fisiche, del loro rapporto con le folle. Talvolta, al contrario, è la storia contemporanea a fare da sfondo allo svolgimento dell'azione drammatica. In tal caso, conseguenza del progressivo sviluppo del ruolo sociale e politico delle masse attraverso i secoli, fondamentalmente assente nel mondo antico, a muovere le redini dell'azione drammatica è il gruppo sociale che esercita il controllo sull'individuo.

Una tale complessità di rapporti e di sfaccettature non è riscontrabile nella commedia, per la natura stessa del genere. È ovvio che la tipizzazione dei personaggi cristallizza ruoli e personalità impedendo risvolti di approfondimento, ma forse ciò accade anche perché fino a oggi le ricerche della critica hanno privilegiato l'indagine antropologica a quella sociologica. In questo caso l'apporto della realtà popolare alla costituzione drammatica si limita nel complesso all'ambientazione situazionale e geografica dell'intreccio. Popolani in scena si ritrovano infatti nella commedia greca e latina, così come nella commedia aurea spagnola, che riprende appunto dalla *palliata* di Plauto e Terenzio il personaggio del parassita o quello esotico.

In un tale contesto, al di là di alcuni casi in cui la presenza sulla scena di gruppi numericamente consistenti è in genere funzionale all'amplificazione dell'effetto comico e solo raramente allo svolgimento dell'azione drammatica, il solo popolo che è realmente protagonista è forse quello che affolla il teatro, chiamato a partecipare allo spettacolo con i suoi umori e i suoi schiamazzi. L'interscambio scena / pubblico è fenomeno che, con diversi risvolti, parte dal metateatro plautino, dove il servo 'regista' cerca la complicità degli spettatori nello sviluppo del suo piano drammatico, e dai prologhi terenziani, in cui il regista Terenzio cerca la complicità degli spettatori per difendersi dalle accuse dei suoi detrattori; attraverso la grande esperienza shakespeariana, poi, raggiunge il suo massimo grado di intensità nel teatro contemporaneo, dove gli spettatori diventano parte dell'azione scenica, addirittura occupano la scena stessa, in virtù di una concezione spaziale totalmente anti-naturalistica.

Alla fine, è solo prevista oppure può esistere, ed essere necessaria, la presenza in scena della folla? Se si escludono le masse che

dovrebbero recitare il coro, la cui reale esistenza per il teatro senecano è ancora in discussione, per lo meno nelle forme a cui ci ha abituato la tragedia greca, o alcuni casi dove la folla è sì sulla scena, ma con funzione meramente 'di contorno', è noto come il teatro classico, alla pari del teatro shakespeariano, sfrutti la ricchezza evocatrice della parola, la così detta 'parola scenica', per sopperire alla carenza di mezzi e di spazi. Così avviene anche nel teatro spagnolo del *Siglo de oro*, tranne che in alcuni casi dove l'urgenza della problematica sociale – penso in particolare a quel capolavoro che è *Fuente Ovejuna* – richiedeva che la forza dell'impatto visivo si aggiungesse a quella del messaggio ideologico.

Non sempre, però, è la povertà dei mezzi scenici a scongiurare la presenza della folla in scena. Ne è testimonianza gran parte della drammaturgia (e in alcuni casi anche della cinematografia) novecentesca, anche legata a grandi produzioni, in cui, dopo i presupposti teorici del dramma quale *tranche de vie* e della così detta 'quarta parete' istituiti dal metodo Stanislavskij, la rappresentazione delle masse non poteva che basarsi su di una concezione antinaturalistica e convenzionale della recitazione. Accade così che si riesca a dar vita sulla scena a masse di eserciti attraverso una piccola folla di soldati, proprio come pretendeva il prologo di *Enrico V* di Shakespeare, con l'ausilio di audiovisivi (un esempio per tutti: *Konarmija. L'armata a cavallo* di Isaak Babel nell'allestimento di Moni Ovadia) o che si riescano a rappresentare folle di persone attraverso un solo attore che sfrutta tutte le potenzialità espressive del suo 'motore-corpo'. In tal senso il Dario Fo di *Mistero buffo* recupera idealmente e dichiaratamente dal teatro classico, attraverso il filtro della tradizione dei giullari e della commedia dell'arte, lo strumento dell'ἄγγελία, ovvero lo sbocco teatrale del racconto narrativo, quello stesso per cui in Euripide folle di *Baccanti* sembrano lanciarsi all'attacco grazie alla forza evocativa di un solo pezzo e di un solo attore.

CATERINA MORDEGLIA

Un ringraziamento va a tutti coloro che hanno reso possibile il concretizzarsi di questa iniziativa. In particolare Gianmario Baldi, Direttore della Biblioteca Civica “G. Tartarotti” di Rovereto, i colleghi Giorgio Ieranò, Margherita Rubino e Pietro Taravacci, che hanno costituito il Comitato Scientifico preposto all’organizzazione del convegno, Francesca Di Blasio, che ha revisionato il testo degli *abstract*, e non da ultimo Lia Coen, segretaria di redazione della collana dipartimentale dei “Labirinti”.

Questo volume viene dedicato a Ferruccio Bertini, profondo conoscitore del teatro latino e medievale in tutti i suoi risvolti e convinto assertore *ante litteram* dell’importanza dello studio del *Fortleben* dell’antico.



CATERINA MORDEGLIA

GRUPPI, 'FOLLE', POPOLO  
SULLA SCENA COMICA TEREZIANA

*Abstract*

This essay analyses the dramatic and scenic role of groups of persons, people and crowds in the theatre of the Latin poet Terence. The exam of his comedies reveals how it's not rare to find in Terence, in contrast to the ancient rhetorical treatises, six or seven actors together on the stage with parodic, structural or rhetoric effects. Sometimes the main actors are followed by not quantifiable groups of slaves, soldiers or, also, chorister and flautists, especially during the last scenes. Groups and people may also be evoked on the stage by the protagonist's antinaturalistic acting. This feature, together with the metatheatrical role of the spectators that appears during the comedies' prologues, is perhaps Terence's main legacy to the European theatre of the following centuries.

Lo studio degli aspetti drammaturgici del teatro antico ha conosciuto in sede critica ben poca fortuna rispetto a quello di altre tematiche quali ad esempio il rapporto con i modelli greci, gli aspetti contenutistici o critico-testuali, i risvolti socio-antropologici, il *Fortleben* delle singole opere, essendo, com'è noto, queste ultime considerate fino a tempi relativamente recenti più in virtù della loro valenza letteraria che di quella scenica.

Per quello che concerne il teatro latino, tralasciando i testi che ci sono giunti in frammenti e le tragedie senecane, per cui permangono tuttora pareri critici negativi sul fatto che siano state scritte appositamente per la scena,<sup>1</sup> questo può dirsi per le commedie di Plauto, che pure costituiscono un *corpus* numericamente consistente e vantano numerosi allestimenti moderni, e soprattutto per le

---

<sup>1</sup> Cfr. in merito la parte iniziale del saggio di Giuseppe Gilberto Biondi pubblicato nel presente volume alle pp. 73-81.

sei commedie di Terenzio, indubbiamente meno rappresentate, per lo meno in sedi di un certo rilievo istituzionale quali festival teatrali o produzioni di teatri stabili. Basti ricordare a titolo di esempio come il catalogo della rappresentazioni allestite dall'Istituto Nazionale del Dramma Antico di Siracusa nei teatri romani e della Magna Grecia per gli anni compresi tra il 1927 e il 1995 contempli due sole commedie terenziane – rispettivamente *Adelphoe* nel 1983 per la regia di Giancarlo Sbragia ed *Eunuchus* nel 1987 per la regia di Melo Freni, entrambi presso il Teatro Antico di Segesta – a fronte di quattordici testi plautini.<sup>2</sup>

Non stupisce dunque che una problematica fortemente sentita nella drammaturgia di tutti i tempi quale la messa in scena di gruppi di persone, folle o popolo, con tutte le implicazioni simbolico-evocative e ideologiche, ma anche eminentemente pratiche, che essa comporta, non sia mai stata affrontata nello specifico per quanto concerne le opere del poeta africano. Essa doveva però essere avvertita nel teatro comico latino, per cui era probabilmente in vigore la regola del ‘terzo attore’ codificata ancora da Orazio. Ce lo dimostra il grammatico tardoantico Diomede là dove afferma (*GL* 1, 490-491):

In Graeco dramate fere tres personae solae agunt, ideoque Horatius ait: ‘Ne quarta loqui persona laboret’,<sup>3</sup> quia quarta semper muta. At Latini scriptores complures personas in fabulas introduxerunt ut speciosiores frequentia faceret,

riferendosi alle frequenti inserzioni sulla scena di altri personaggi oltre ai tre canonici rispetto al corrispettivo modello greco e testimoniando il divario, comune a tante epoche, tra trattatistica e prassi compositiva.

---

<sup>2</sup> Si tratta precisamente di: *Menecmi* e *Aulularia* del 1938 per la regia di Luigi Chiarelli; *Anfitrione* del 1954, *Pseudolo* del 1955, *Casina* del 1956, *Menecmi* del 1957, tutti per la regia di Giulio Pacuvio; *Anfitrione* di Plauto del 1969 per la regia di Mario Ferrero; *Rudens* del 1976 per la regia di Giuseppe Di Martino e del 1985 per la regia di Alberto Gagnarli; *Stichus* del 1985 per la regia di Giancarlo Sammartano; *Curculio* del 1991 per la regia di Giancarlo Sammartano, rappresentato nello stesso anno anche in traduzione spagnola presso l’anfiteatro romano di Merida; *Truculento* e *Curculio* del 1993, sempre per la regia di Giancarlo Sammartano. A queste produzioni si aggiunge anche *Anfitrione* del 2001 per la regia di Michele Mirabella, la sola rappresentazione di un testo latino messa in scena presso il teatro greco di Siracusa in occasione del tradizionale festival di rappresentazioni classiche.

<sup>3</sup> Hor. *ars* 192.

Studi piuttosto recenti hanno catalogato tutti i casi nella palliata plautina e terenziana in cui si possono individuare sulla scena più di tre personaggi parlanti. In particolare, per Terenzio sarebbero in totale 24 le scene con quattro attori, precisamente nelle seguenti commedie: *Andria* (vv. 412-425, 459-467, 684-708, 861-867, 904-952); *Heautontimorumenos* (vv. 242-250, 381-409, 614-621, 723-743, 954-960 [*dubitanter*], 1045-1067); *Eunuchus* (vv. 454-493, 668-717, 771-816, 1031-1049, 1049-1094); *Phormio* (vv. 446-459, 485-533, 606-681, 990-1055); *Adelphoe* (vv. 265-280, 899-919, 958-997).

Secondo queste ricerche, se Plauto aumenterebbe rispetto al modello le presenze sulla scena per amplificare l'effetto drammatico e conferire alla scena maggiore spettacolarità, per lo più in situazioni significative quali banchetti e riunioni familiari, con un impatto non solo visivo ma anche uditivo, visto che in tali circostanze viene privilegiato l'uso dei settenari trocaici e dei *cantica*,<sup>4</sup> al contrario Terenzio<sup>5</sup> sembrerebbe utilizzare quattro personaggi solo in scene brevi, dalla scarsa rilevanza drammatica per lo svolgimento della vicenda, caratterizzate anche da una minore musicalità in quanto prevalentemente scritte in senari o ottonari giambici. Si tratterebbe per lo più di scene in cui il quarto personaggio origlia di nascosto i dialoghi dei protagonisti principali (cfr. ad es. *An.* 412-425 o 904-944), spesso insieme a un'altra figura con cui commenta quanto ha visto e sentito, sì da creare sulla scena un doppio dialogo e amplificare la reazione emozionale o comica (cfr. per es. *Eun.* 1031-1049, *Heaut.* 242-250, *Phorm.* 485-503). Quasi tutte le scene in cui sono presenti quattro personaggi parlanti si rivelano frutto di una rivisitazione del modello greco principale, spesso attuata attraverso la pratica della *contaminatio*. Non si può

<sup>4</sup> Cfr. G. F. Franko, *Ensemble Scenes in Plautus*, «American Journal of Philology», 125, 1 (2004), pp. 27-59, che individua 32 passi in cui Plauto fa ricorso sulla scena a più di tre attori e precisamente: 4 presenze 'parlanti' in *Asin.* 591-745; *Bacch.* 1120-1206; *Capt.* 998-1028; *Cas.* 353-423, 815-835, 875-936; *Curc.* 610-678, 679-729 (forse 5 presenze); *Epid.* 627-647; *Mil.* 1216-1280, 1311-1353; *Most.* 313-398; *Per.* 549-672; *Poen.* 210-409, 578-608, 711-720, 1120-1154, 1174-1279, 1338-1367; *Rud.* 868-891; *Trin.* 1176-1189; *Truc.* 551-630, 775-849, 914-967; 5 presenze 'parlanti' in *Asin.* 882-941; *Cas.* 963-1011; *Per.* 777-857; *Poen.* 1280-1337; *Rud.* 1045-1183; 6 presenze 'parlanti' in *Poen.* 1372-1422.

<sup>5</sup> Cfr. J. C. B. Lowe, *Terence's Four Speaker Scenes*, «Phoenix», 51, 2 (1997), pp. 152-69, con relativa bibliografia.



tuttavia escludere completamente la possibilità che l'inserzione del personaggio aggiuntivo non risalga direttamente a Terenzio, bensì ad anonimi grammatici o poeti tardoantichi, come testimonierebbe il secondo finale spurio dell'*Andria*, che vede appunto la presenza di quattro personaggi recitanti rispetto ai tre di quello originale.

Non intendo soffermarmi su tutte le scene sopra elencate, non solo perché sono state già analizzate da contributi critici precedenti, cui rimando,<sup>6</sup> ma anche perché quattro personaggi non bastano a costituire propriamente un gruppo, né tanto meno una folla, intesi nell'accezione scenica oggetto di studio del volume che ospita il presente contributo. Ai fini della nostra indagine, che si prefigge di verificare con quali modalità e finalità drammaturgiche Terenzio presenta sulla scena gruppi di persone e/o il popolo, partiremo dunque a considerare soltanto quei passi delle sue commedie dove compaiono contemporaneamente almeno cinque personaggi. In tal senso *Heautontimorumenos* ed *Eunuchus* ci forniscono esempi interessanti.

Nel primo caso i vv. 723-748 del IV atto vedono protagonisti la meretrice Bacchide, il giovane Clinia, i due servi Dromone e Siro e l'ancella Frigia. Come si evince dai vv. 739-746, il servo Dromone entra probabilmente in scena solo al v. 743 quando viene chiamato da Siro dopo che questo ha invitato Bacchide a seguirlo. Bacchide, tuttavia, non è accompagnata solo da Frigia ma da tutta una pletera di ancelle.<sup>7</sup>

Sy: Transeundumst nunc tibi (*scil.* Bacchidi) ad Menedemum et tua pompa  
eo transducendast.

[...]

Ba.: Eatur.

Sy.: Sequere hac. Heus, Dromo.

Dr.: Quis me volt?

Sy.: Syru'.

Dr.: Quid est rei?

Sy.: Ancillas omnis Bacchidis tra<sup><ns></sup>duce huc ad vos propere.

Dr.: Quam ob rem?

Sy.: Ne quaeras: eferant quae secum huc attulerunt. 745

<sup>6</sup> Cfr. *Ibidem*, la bibliografia citata per ogni scena elencata nel catalogo di episodi.

<sup>7</sup> Le citazioni terenziane seguono il testo dell'edizione oxoniense di W. M. Lindsay, R. Kauer (1958<sup>3</sup>) riportato in Publio Terenzio Afro, *Commedie*, introd. e trad. di F. Bertini e V. Faggi, note di G. Reverdito, Milano 2008<sup>7</sup>, 2 voll.

Sperabit sumptum sibi senex levatum esse harunc abitu.

Anche Donato a commento di tale scena scrive (*ad Heaut.* 739 e 746):

17. ET TUA POMPA (id est nobilis comitatus) EO TRADUCENDA EST hoc est ancillae decem et ceteri comites, qui venerunt. [...]. 24. SPERAVIT SUMPTUM SIBI SENEX LEVATUM ESSE HARUNC ABITU cum discesserit tanta haec ancillarum multitudo, dominus credit discessione tantarum mulierum sibi sumptum (id est expensam) esse elevatum.<sup>8</sup>

A meno che, dunque, non si voglia ipotizzare (cosa che non mi sentirei totalmente di escludere) che l'esortazione *eatur* pronunciata da Bacchide al v. 743 indichi un'uscita di scena anticipata rispetto alla richiesta a Dromone da parte di Siro di nascondersela con tutto il suo seguito, dovremo quindi immaginarci nel finale della scena cinque personaggi e una piccola folla di ancelle.<sup>9</sup> Quest'ultima serve senz'altro a rendere più spettacolare e sfarzosa la presenza scenica di Bacchide, personaggio 'simpaticamente' negativo che ben si presta a esiti caricaturali, definita da Clinia (vv. 233-234):

*Clin.*: [...] mater [...] mala,  
quoi nil iam praeter pretium dulcest [...].

Non a caso anche precedentemente la meretrice e la giovane Antifila entrano in scena accompagnate da un imponente codazzo di serve ben carico di ori e di vesti (vv. 245-255):

*Dr.*: [...] adeo inpeditae sunt: ancillarum gregem 245  
ducunt secum.  
*Clin.*: Perii, unde illi sunt ancillae?  
*Clit.*: Men rogas?  
*Sy.*: Non oportuit relictas: portant quid rerum!  
*Clin.*: Ei mihi!  
*Sy.*: Aurum vestem; et vesperascit et non noverunt viam.  
[...]  
*Sy.*: Di boni, quid turbaest! Aedes nostrae vix capient, scio.  
Quid comedent! Quid ebibent! Quid sene erit nostro miserius? 255

<sup>8</sup> Le citazioni di Donato, qui e oltre, seguono il testo riportato in *Aeli Donati Commentum Terenti*, ed. P. Wessner, Stutgardiae 1966, 3 voll.

<sup>9</sup> Il numero di dieci ancelle e la presenza di altri accompagnatori indicati da Donato non trova conferma in nessun altro verso della commedia

Doveva avere una funzione analoga la folla di soldati che ai vv. 771-815 dell'*Eunuchus*, in aggiunta al parassita Gnatone, accompagna Trasone. Costui entra in scena nominandone alcuni e addirittura disponendoli sulla scena (vv. 772-776):

*Thr.*: Hancin ego ut contumeliam tam insignem in me accipiam, Gnato?  
Mori me satius. Simalio, Donax, Syrisce, sequimini.  
[...]  
*Thr.*: [...] in medium huc agmen cum vecti, Donax;  
tu, Simalio, in sinistrum cornum, tu, Syrisce, in dexterum. 775  
Cedo alios: ubi centuriost Sanga et manipulus furum?  
*Sa.*: Eccum adest.

Come evidenza Donato (*ad Eun.* 776):

CEDO ALIOS non 'reliquos' dixit sed 'alios', quasi multi sint,

l'indicazione *cedo alios* lascerebbe presumere che sulla scena vi fossero altre comparse in numero non ben definito. Tuttavia, anche ipotizzando che la presenza di queste ultime fosse soltanto evocata a parole, la scena risulta già abbastanza affollata: oltre ai tre soldati nominati e 'posizionati' dal loro comandante, a Trasone e a Gnatone, si devono aggiungere il servo Sanga, il giovane Cremete e la prostituta Taide, che però fa la sua comparsa solo in un secondo tempo (cfr. v. 788, Tr.: *Sed eccam Thaidem ipsam video*).

Per comprendere il significato drammaturgico della composizione di questa scena, basterà citare ancora una volta l'interpretazione dell'esegeta tardoantico (*ad Eun.* 771 e 775):

1. HANCINE EGO UT CONTUMELIAM Hic rursus inepti vanitas militis demonstratur ad amicam tamquam ad hostilem exercitum pergentis irritato animo, concito cursu, undanti chlamyde, trepidi et quatientis caput. [...].

5. TU SIMALIO IN SINISTRUM TU SYRISCE IN DEXTRUM C. Hic agmen instruitur. Facetum autem est, cum a rebus magnis res ridiculae derivantur.

In tal senso la memoria corre veloce a un'altra celeberrima scena di soldato vanaglorioso, quella che vede Pirgopolinice, il *miles* teatrale per antonomasia, fare il proprio ingresso sulla scena nell'esordio del *Miles gloriosus* di Plauto.<sup>10</sup> Del resto, gioverà ri-

<sup>10</sup> Cfr. in questo stesso volume Ferruccio Bertini, *Schiavi e popolo in Plauto*, pp. 35-44, alla p. 39.

cordare che, forse non a caso, l'*Eunuchus* può essere ritenuta la più plautina delle commedie terenziane.

Sempre in *Eunuchus* vi è un'altro episodio con molti personaggi sulla scena, e precisamente il secondo del III atto. Nella prima parte sono presenti Taide, Trasone, Parmenone (che fino al v. 460 recita un 'a parte' ma è comunque visibile agli spettatori) e Gnaton. In aggiunta, se si attribuisce all'*istac* del v. 457 (Tr.: [...] *Ecquid nos amas / de fidicina istac?*) il valore deittico che quasi sempre assume nei testi teatrali latini, dobbiamo pensare che a fianco di Trasone compaia anche la ragazza che il soldato vuole regalare a Taide, indicata precedentemente agli spettatori proprio come *forma* [...] *honestam virginem / et fidibus scire* (vv. 132-133). Ai vv. 469-472 escono però sulla scena anche la schiavetta etiope e l'eunuco – in realtà Cherea travestito – donati a Taide da Fedria:

*Pa.*: [...] Heus iubete istos foras.  
 Exire, quos iussi, ocus. Procede tu huc: 470  
 ex Aethiopiast usque haec. [...]  
 [...]  
*Pa.*: Ubi tu es, Dore? Accede huc. Em eunuchum tibi.

A questo punto possiamo contare già sei, molto probabilmente sette, persone, cui si aggiungono le ancelle che Taide va a prendere in casa (vv. 492-493):

*Thr.*: Iamne imus?  
*Ta.*: Hos prius intro ducam et quae volo  
 simul imperabo: poste continuo exeo

e con le quali esce poi definitivamente di scena, dopo aver ordinato loro e all'ancella Pitia rimasta dentro di badare alla fanciulla etiope (vv. 505-506):

*Ta.*: Ehem curate istam diligenter virginem: 505  
 domi adsiti' facite.  
*Thr.*: Eamu'.  
*Ta.*: Vos me sequimini.

Anche se diversi personaggi restano muti (la schiavetta etiope, l'eunuco, probabilmente la fanciulla donata a Taide, oltre a tutte le ancelle al seguito di Taide a esclusione di Pitia, che risponde alla padrona da dentro alla casa ma che non compare in scena), nel

commentare questo episodio Donato sottolinea l'abilità di Terenzio nel gestire bene i dialoghi tra così tante presenze (*ad Eun.* 454):

I. AUDIRE VOCEM VISA SUM MODO MILITIS Hic inducitur multiplex concursus dissimilium personarum et tamen virtute et consilio poetae discretarum, ut confusio nulla sit facta sermonis. Simul etiam pro se cuique accomodata mire repraesentatur oratio.

Tuttavia non risulta perfettamente chiaro come, soprattutto nella prima parte dell'episodio, siano disposte le varie persone e infatti Guido Reverdito a proposito del v. 465 commenta:

La semplice lettura impedisce di capire la disposizione dei personaggi sulla scena e crea problemi di logica in nome di un realismo che non va chiamato in causa per l'illusione teatrale: assistendo allo spettacolo la questione non sussisterebbe. Ma troppo sporadici sono i casi di messa in scena delle commedie di Terenzio per verificare l'insussistenza di questi disagi che si avvertono in fase di lettura. Infatti Trasone e Taide sono vicini alla casa di quest'ultima mentre Parmenone assiste non visto al dialogo. Quando Taide lo vede comparire, gli si avvicina per parlare sottovoce e si allontana da Trasone quanto basta perché questi non si renda conto del nuovo personaggio entrato in scena e sia costretto a interrogare Taide sul motivo del loro arresto.<sup>11</sup>

Questo esempio sembrerebbe comunque indebolire le conclusioni raggiunte da Lowe e Franko,<sup>12</sup> in quanto l'affollamento della scena coincide con un momento fondamentale dell'azione drammatica, ovvero la presentazione agli spettatori dell'eunuco che dà il titolo alla commedia stessa.

Altrettanto affollata, ma strutturalmente meno complessa rispetto a questa dell'*Eunuchus* appena analizzata, risulta anche la terza scena del II atto del *Phormio* (vv. 348-464), in cui il vecchio Demifone affronta Formione colpevole di aver istigato suo figlio a sposarsi senza il suo consenso. Entrambi i due 'sfidanti' sono spalleggiati dai rispettivi accompagnatori: il *senex* entra in scena con i tre amici Egione, Cratino e Critone, i cui nomi sono indicati solo nel corso della quarta scena; il parassita ha al seguito il servo Geta, con cui già dialogava prima dell'entrata degli altri nell'episodio precedente. Anche in questo caso dinnanzi al pubblico compaiono dunque sei attori, tre dei quali, però, precisamente

<sup>11</sup> Publio Terenzio Afro, *Commedie...*, vol. I, p. 382, n. 26.

<sup>12</sup> Lowe, *Terence's Four Speaker Scenes...*, p. 159; Franko, *Ensemble Scenes...*, p. 37ss.

gli amici di Demifone, fino al v. 440 sono κωφὰ πρόσωπα come dice Donato, ovvero personaggi che restano muti per poi commentare nella scena successiva con lo stesso Demifone l'incontro-scontro poc'anzi avvenuto (*ad Phorm.* 350):

3. 1. ADESTE QUAESO interim advocati κωφὰ πρόσωπα inducuntur et ridicule tacent prius, postea locuturi. 2 Et ADESTE proprie: adesse enim causae proprie dicuntur patroni et amici.

In questo senso, dunque, essi, assumendo la terminologia delle controversie giudiziarie, hanno il ruolo di *advocati*, cioè di testimoni del dialogo tra i due. Il commento di Donato (*ad Phorm.* 348):

1. 1: EN UMQUAM CUIQUAM CONTUMELIOSIUS AUDISTIS FACTAM INIURIAM in hac scaena, ut rhetoribus placet, veluti quaedam controversia est, quae uno tempore ex utraque parte tractatur. [...]. 2: EN UMQUAM CUIQUAM CONTUMELIOSIUS AUDISTIS FACTAM INIURIAM iam instructi sunt advocati, et recte: longum enim fuerat omnia haec per scaenam geri

avvalora inoltre per queste figure l'ipotesi di una funzione anche retorico-stilistica, secondo un procedimento narrativo frequente nella palliata.<sup>13</sup> La disposizione dei sei attori sulla scena anche in questo caso si basa sulle convenzioni sceniche che governano la commedia latina:

L'intera scena è ancora una volta caratterizzata dall'insistenza sull'antinaturalismo come mezzo espressivo teatrale: appena Demifone compare nello spazio ridotto della scena in compagnia dei tre amici, viene avvistato immediatamente da Formione e Geta che invece, pur trovandosi a distanza ridottissima, risultano invisibili per i nuovi arrivati. Grazie a questa prerogativa, fingono di non aver visto Demifone e la sua cricca e possono così inscenare la farsa del servo fedele che difende a oltranza il padrone vittima di calunnie, capovolgendo del tutto i ruoli iniziali e trasferendo la propria condizione di «non visti» a chi invece lo era stato subito.<sup>14</sup>

Gli episodi delle commedie fino a ora esaminate sono i più significativi per quanto riguarda la presenza sulla scena di gruppi di persone numericamente consistenti. Stando a quanto emerso, no-

<sup>13</sup> Per la presenza di *advocati* in Plauto, cfr. in questo stesso volume F. Bertini, *Schiavi e popolo...*, pp. 36-39.

<sup>14</sup> Publio Terenzio Afro, *Commedie...*, vol. II, p. 508, n. 31. Il commento è sempre di Guido Reverdito.

nostante la campionatura ridotta, proporzionata del resto all'entità del *corpus* delle sue opere, mi sembra dunque che si possa osservare come in Terenzio non sia raro trovare sei o sette personaggi in contemporanea, in alcuni casi attornati da ulteriori comparse. La loro disposizione non è sempre chiara sulla base della semplice lettura del testo, ma in ogni caso possiamo desumere che essa fosse ispirata a principi non naturalistici, in linea con il carattere di convenzionalità a cui sono improntati tutti gli allestimenti teatrali antichi. Lo scambio di battute tra i vari personaggi è costruito abilmente da Terenzio mediante il gioco degli a parte o brevi uscite di scena, sì da non confondere gli spettatori; in alcuni casi si tratta addirittura di presenze che restano mute. A seconda dei casi l'affollamento della scena ha valenze caricaturali, dinamico-strutturali, retorico-compositive.

Oltre a questi episodi, ve ne sono altri, soprattutto all'inizio e alla fine della commedia, in cui compaiono sulla scena piccole folle non ben quantificabili, né talora ben identificabili, con funzione principalmente esornativa.

Non sappiamo, per esempio, quali fossero di preciso gli oggetti che dovevano portare dentro casa gli schiavi a cui si rivolge il vecchio Simone all'inizio del I atto dell'*Andria* e da cui si staccherà poi Sosia (vv. 28-29):

So.: Vos istaec intro auferte: abite – Sosia,  
ades dum: paucis te volo.

Di sicuro, però, aprire lo spettacolo subito dopo il prologo con una scena 'di massa' doveva essere di un certo effetto e non a caso tale procedimento era già stato sfruttato sapientemente da Plauto, ad esempio nella prima scena del *Miles gloriosus* già ricordata prima.<sup>15</sup>

Un tipo particolare di questo tipo di gruppi, non legato direttamente allo sviluppo dell'azione drammatica, può essere rappresentato anche dai ballerini e dalle flautiste la cui presenza possiamo presumere in alcuni momenti dello spettacolo. Già in passato sono state per esempio avanzate ipotesi su di un possibile intermezzo coreografico che al v. 170 dell'*Heautontimorumenos* colmasse il vuoto scenico causato dall'entrata in casa di Cremete che va a

---

<sup>15</sup> Cfr. Bertini, *Schiavi e popolo...*, p. 39.

chiamare il suo vicino di casa per invitarlo a cena.<sup>16</sup> Soprattutto nel finale degli *Adelphoe*, tuttavia, nella migliore tradizione comica non solo latina, è facile pensare che potessero comparire una flautista e dei cantori chiamati per la celebrazione del matrimonio di Eschino, del cui ritardo si lamenta lui stesso con il padre (vv. 904-905):

*Ae.*: [...] hoc mihi moraest,  
tibicina et hymenaeum qui cantent [...]. 905

La stessa didascalia che attribuisce a un *cantor* la battuta finale (v. 997: *Plaudite!*) suggerisce la possibilità che l'ultima scena facesse sfilare il corteo nuziale in procinto di festeggiare le nozze, precedentemente evocato dal *senex* (vv. 906-907):

*De.*: [...] Missa haec face,  
hymenaeum turbas lampadas tibicinas.

Fino a questo momento abbiamo illustrato episodi in cui si può ipotizzare con un sufficiente grado di certezza la presenza concreta dei personaggi sulla scena. Tuttavia, in un teatro come quello antico, com'è noto e come abbiamo già ricordato, antinaturalistico e basato essenzialmente sulle convenzioni, la forza evocatrice della parola è pari a quella delle immagini e dunque, accanto ai gruppi di cui abbiamo parlato, possono essere collocati a buon diritto anche quelli che prendono corpo dai discorsi dei protagonisti.

Affollano per esempio l'immaginazione degli spettatori (e dei lettori) i *servi currentes* dell'*Heautontimorumenos*, descritti con vivido realismo nel pieno delle loro funzioni da Menedemo che rievoca dinnanzi a Cremete il suo ritorno a casa (vv. 122-127):

*Me.*: domum revortor maestus [...].  
Adsido: adcurrunt servi, soccos detrahunt;  
videos alios festinare, lectos sternere, 125  
cenam adparare: pro se quisue sedulo  
faciebant quo illam mihi lenirent miseriam.

Oppure le ancelle di Filumena che nell'*Hecyra* animano il lungo monologo di Panfilo dinnanzi agli spettatori (vv. 367-372):

<sup>16</sup> Cfr. W. Beare, «Χοροὶ» in *the Heautontimorumenos and in the Plutus*, «*Hermathena*», 74 (1949), pp. 26-38.



*Pa.*: Postquam me aspexere ancillae advenisse, ilico omnes simul  
laetae exclamant: «Venit», id quod me repente aspexerant.  
Sed continuo voltum earum sensi inmutari omnium.  
Quia tam incommode illic fors obtulerat adventum meum. 370  
Una illarum interea propere praecucurrit nuntians  
me venisse [...].

C'è però un'altro personaggio che ingombra con la sua assenza il palcoscenico terenziano. Si tratta del popolo, che, così come accade nella *palliata* plautina,<sup>17</sup> non compare mai se non nelle parole dei vari personaggi.

L'ambientazione popolare fa costantemente da sfondo alla commedia di Terenzio, in linea con le coordinate del genere stesso che, tradizionalmente, doveva avere come protagonisti persone comuni e non divinità ed eroi come la tragedia. Lo spazio scenico, che sulle strutture lignee usate per le rappresentazioni teatrali fino almeno al 55 a.C., quando fu terminata la costruzione del Teatro di Pompeo, ospitava com'è noto solamente un altare e tre porte sul fondale a rappresentare una, due o anche tre case dei protagonisti,<sup>18</sup> attraverso le parole dei personaggi si arricchisce di botteghe, negozi, fattorie e dei loro frequentatori, in una sorta di geografia immaginaria.

Esemplare in tal senso è la prima parte del IV atto degli *Adelphoe*. Dopo un breve dialogo tra il giovane Ctesifone e il servo Siro, che ne preannuncia l'arrivo, Demea, di ritorno dalla campagna dopo l'affannosa ricerca del fratello, entra sulla scena lamentandosi (vv. 540-543):

*De.*: Ne ego homo sum infelix: primum fratrem nusquam invenio gentium; 540  
praeterea autem, dum illum quaero, a villa mercennarium  
vidi: is filium negat esse rure. Nec quid agam scio.

A fronte delle richieste insistenti del vecchio, Siro, secondo un procedimento comico che sarà poi ripreso anche da Shakespeare

<sup>17</sup> Cfr. Bertini, *Schiavi e popolo...*, p. 35.

<sup>18</sup> Sull'evoluzione e la tipologia dello spazio scenico romano cfr., oltre al classico di W. Beare, *I Romani a teatro* (trad. it. di M. De Nonno), Roma 2010<sup>7</sup>, pp. 204ss., G. Chiarini, F. Mosetti Casaretto, *Introduzione al teatro latino*, Milano 2004, pp. 51-54, con relativa bibliografia.

nel II atto del *Merchant of Venice*,<sup>19</sup> inizia a fornirgli delle indicazioni confuse e sconclusionate (vv. 573-584):

Sy.: Nostin porticum apud macellum hanc deorsum?  
 De.: Quidni noverim?  
 Sy.: Praeterito hac recta platea sursum: ubi eo veneris,  
 clivo', deorsum vorsum est: hac te praecipitato. Postea 575  
 est ad hanc manum sacellum: ibi angiportum propter est.  
 De.: Quodnam?  
 Sy.: Illi[c] ubi etiam caprificu' magna est.  
 De.: Novi.  
 Sy.: Hac pergito.  
 De.: Id quidem angiportum non est pervium.  
 Sy.: Verum hercle. Vah  
 censen hominem me esse? Erravi: in porticum rursus redi:  
 sane hac multo propius ibis et minor est erratio. 580  
 Scin Cratini huius ditis aedis?  
 De.: Scio.  
 Sy.: Ubi eas praeterieris,  
 ad sinistram hac recta platea, ubi ad Dianae veneris,  
 ito ad dextram; priu' quam ad portam venias, apud ipsum lacum  
 est pistrilla et exadvorsum fabrica: ibist.

Alla fine di questo *tour* virtuale il vecchio Demea non potrà che manifestare la propria stanchezza e la propria frustrazione (vv. 713-718):

De.: Defessu' sum ambulando: ut, Syre, te cum tua  
 monstratione magnu' perdat Iuppiter!  
 Perreptavi usque omne oppidum: ad portam, ad lacum, 715  
 quo non? Neque illi fabrica ulla erat nec fratrem homo  
 vidisse se aibat quisquam. Nunc vero domi  
 certum obsidere est usque donec redierit.

Sempre nella stessa commedia, la presenza scenica del popolo è ancora più palpabile all'inizio del II atto (vv. 155-156):

Sa.: Obsecro, populares, ferte misero atque innocenti auxilium, 155  
 subvenite inopi,

dove il lenone Sannione rivolge la propria accorata richiesta d'aiuto alla gente che nella finzione scenica lo circonda – e la sua concitazione ci può far pensare che entri in scena facendosi largo

<sup>19</sup> Cfr. Publio Terenzio Afro, *Commedie...*, vol. II, p. 730, n. 33.

con le mani e correndo da una parte all'altra – e, contemporaneamente, alla gente che nella realtà del momento siede davanti a lui ad assistere allo spettacolo.

In tal senso il ruolo del pubblico è quello di una folla (questa volta nel vero senso della parola) un po' speciale che non sta *sulla* scena, nemmeno in modo figurato, bensì *al di là* della scena, una folla che entra in qualche modo a far parte dello spettacolo chiamata non solo dai protagonisti, ma anche dallo stesso Terenzio.

In particolar modo nei prologhi il popolo compare quasi attore di se stesso e occupa fittiziamente la scena attraverso le parole del poeta africano. Nell'*Hecyra* è una presenza rumorosa e ingombrante, il cui 'spettacolo' è così rumoroso da interrompere quello che si sta svolgendo sulla scena. Ai vv. 1-5 questo ruolo emerge in trasparenza:

Hecyra est huic nomen fabulae. Haec quom datast  
nova, novom intervenit vitium et calamitas  
ut neque spectari neque cognosci potuerit:  
ita populu' studio stupidus in funambulo  
animum occuparat [...]. 5

Più oltre, però, ai vv. 33-42 di quello solitamente indicato come secondo prologo, che pure gran parte della critica identifica quale frutto di interpolazioni sovrappostesi nel tempo, il *populus* partecipa fragorosamente:

Quom primum eam [*scil.* fabulam] agere coepi, pugilum gloria  
(funambuli eodem accessit exspectatio),  
comitum conventu', strepitu', clamor mulierum 35  
fecere ut ante tempus exirem foras.  
Veterem in nova coepi uti consuetudine  
in experiundo ut essem; refero denuo.  
Primo actu placeo; quom interea rumor venit  
datum iri gladiatores, populu' convolat, 40  
tumultuantur clamant, pugnant de loco:  
ego interea meum non potui tutari locum.

Altrove il popolo è chiamato da Terenzio a impersonare la parte del giudice, negli *Adelphoe* in modo esplicito e diretto (v. 4: [...] *vos eritis iudices*), nell'*Andria* in maniera più circostanziata:

Favete, adeste aequo animo et rem cognoscite,  
ut pernoscatis ecquid spei sit relicuom, 25

posthac quas faciet de integro comoedias,  
spectandae an exigendae sint vos prius.

È forse quest'ultimo tipo particolare di presenza scenica del pubblico dai risvolti metateatrali, che si affianca alle altre presenze di gruppi e 'folle' certe e presumibili che abbiamo esaminato, a costituire la principale innovazione della rappresentazione terenziana. Insieme alla capacità attoriale di evocare la collettività secondo una recitazione antinaturalistica, già presente in Plauto e in generale in tutto il teatro antico, esso si ritroverà, ampliato e arricchito via via di risvolti drammaturgici sempre maggiori, nei principali testi di teatro dei secoli successivi.



Il coro, i gruppi, indicati o evocati, le folle, perfino i popoli costituiscono una presenza ricorrente nella storia del teatro occidentale. Ma come e con quale funzione venivano rappresentati sulla scena?

A questa domanda, con l'aiuto dei più autorevoli studiosi in materia, cerca di rispondere questo volume, che prende in esame alcune tappe fondamentali per lo sviluppo della drammaturgia europea tra i Greci e il Novecento, passando attraverso la tradizione esegetica medievale.

La base metodologica muove da premesse strettamente legate tra loro, ovvero la sempre maggiore importanza che negli ultimi decenni in sede critica viene conferita al *Fortleben* dei classici e l'interdisciplinarietà verso cui, di conseguenza, si è progressivamente aperto lo studio del mondo greco-latino. In tal senso l'esame del teatro antico, che contiene *in nuce* forme e meccanismi di quello moderno, costituisce il punto di partenza temporale e ideale dell'indagine.

CATERINA MORDEGLIA insegna "Filologia latina" e "Storia della lingua latina" presso l'Università degli Studi di Trento. Nell'ambito della letteratura latina si è occupata principalmente di favolistica, teatro, lessicografia e delle loro tradizioni nel Medioevo e nell'Umanesimo. Ha pubblicato edizioni critiche e saggi in collane e riviste specialistiche e in atti di congressi nazionali e internazionali.

€ 12,00 i.c.