

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  
presso la Tipografia TEMI (TN)

# 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: *Fuenteovejuna* - Compañía Antonio Gads.  
Foto di Tomoaki Minoda.  
Per gentile concessione della “Fundación Antonio Gads”

## 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.



GUIDO PADUANO

IL POPOLO E IL CORO DI SOFOCLE

*Abstract*

This study focuses on the fact that in two of Sophocles' tragedies, *Oedipus* and *Antigone*, there is an image of the community that is very distinct from the chorus: in both tragedies this community takes a position versus the established power that is as clear and steady as that of the chorus is uncertain and wavering: a position of support to Oedipus in *Oedipus the King*, of dissent against Creon in *Antigone*.

1. Siamo comprensibilmente abituati ad associare al coro qualunque idea, immagine, dimensione della collettività abbia rilievo nel teatro greco; quello che oggi propongo invece è di considerare che in due tragedie di Sofocle, *Antigone* e *Edipo Re*, questa identificazione non ha carattere esclusivo e biunivoco: insiemi diversi di persone vi hanno una qualche presenza o comunque consistenza, anche se non una pluralità di voce scenica.

Su questa base è possibile individuare un concetto di 'opinione pubblica' che la situazione drammatica ci obbliga a distinguere da quella del coro per la buona ragione che si trova in conflitto con essa, e a questo conflitto è legittimo attribuire un significato connesso ai problemi della vita associata e al relativo dibattito nel V secolo a.C.

Sarà necessario qualche richiamo previo alla funzione istituzionale del coro: necessario, benché a mio parere del tutto banale, in quanto troppo spesso ancora ci incontriamo con pregiudizi discesi dalla mitologia romantica del coro come occhio divino, spettatore ideale, il coro che ha sempre ragione e impone il proprio giudizio allo spettatore.

Diciamo dunque che il coro rappresenta lo strumento di espansione della vicenda tragica a un contesto simpatetico più ampio di quello autoreferenziale che concerne il soggetto protagonista e le

sue immediate relazioni affettive; questo contesto peraltro non è tanto quello della comunità afferente alla singola situazione tragica, ma è piuttosto un'astrazione della collettività, in grado di rappresentare la comunità titolare dell'istituzione teatrale, vale a dire la democrazia ateniese che nell'atto di allestire la rappresentazione (espressione che in greco suona διδάσκειν τὸν χορόν) celebra un'essenziale attività politica.

Possiamo leggere in questa generalizzazione un procedimento appartenente a quella che Aristotele chiamava l'universalità della poesia, ma l'espansione viene pagata con una drastica perdita di profondità e di rilievo, che attesta la comunicazione a livelli minimali, sui quali la condivisione appare scontata.

Si tratta in sostanza di un sistema di norme, comportamentali piuttosto che etiche, che avvalorano il principio di realtà e la sua organizzazione del mondo, e richiedono da parte dell'uomo, come la risposta più idonea a perseguire quella felicità che, raggiunta o perduta, costituisce per Aristotele il nucleo fondamentale della tragedia, una simmetrica valorizzazione del principio di conservazione, o narcisismo originario.

Il coro è dunque la rappresentazione teatrale dell'incontrollabilità degli eventi e della consapevole passività dell'uomo: lo splendido testo parodico di Housman intitolato *Fragment of a greek tragedy* ne riassume la posizione emblematica nell'assioma «life is uncertain»: una banalità messa in rilievo dalla sua trascrizione in sussiegoso linguaggio intellettuale.

Se questa è la *summa* del pensiero standard, o conformista, o come dicevano i Tedeschi nell'Ottocento, filisteo, non è però il messaggio che la tragedia greca trasmette a quella comunità funzionale che è il suo pubblico: al contrario esso è chiamato a identificarsi con un protagonista che per lo più nega il principio di conservazione, o almeno nega la sua priorità incondizionata rispetto ad altri valori che, nella specificità della singola situazione, vengono rappresentati davvero come indefettibili: restando al nostro assunto, la legge divina per Antigone, la ricerca della verità per Edipo.

Anche ammesso che nelle nebulose origini del dramma il personaggio si debba intendere come un membro del coro che a un certo punto se ne è staccato, è in questo distacco, nella sua portata quantitativa e qualitativa che si legge il principio fondante dell'identificazione, checché ne pensi la diffusa diffidenza filistea verso la

dimensione eroica, cui viene addebitata con sospetta regolarità la colpa o il torto.

A questo proposito si deve anche notare che se la vita è incerta, ne deriva che incerto è anche il conformismo nell'obbligo di adattarsi all'estraneità inattesa: voglio dire che la migliore confutazione dell'idea per cui il coro ha sempre ragione risiede nella constatazione che spesso il coro si contraddice o meglio si riposiziona rispetto alle variazioni del principio di realtà che continua ad assumere come intoccabile.

Rispetto a questo approccio, anche quella che ho chiamato 'opinione pubblica' si colloca in una curiosa relazione chiasmica: a un gruppo definito e iper-codificato qual è il coro, corrisponde la genericità dell'approccio; a un gruppo più vasto e non definito, la reazione circostanziale e specifica.

2. Il coro di *Antigone* e quello di *Edipo Re* sono definiti allo stesso modo nell'elenco alessandrino dei personaggi, 'coro di vecchi tebani': sono in sostanza gli ottimati che costituiscono una sorta di consiglio della corona; l'insistenza sulla loro vecchiaia e uno specifico richiamo fatto da Creonte al passato (v. 167) permettono di postulare addirittura nelle loro persone una sorta di continuità.

Ma in ambedue i casi, la comunità tebana non si esaurisce nel coro: nell'*Edipo Re* è addirittura in scena all'inizio una massa popolare; nell'*Antigone* è chiamato in causa, soprattutto per bocca di Emone nel suo colloquio col padre, un sentimento che viene attribuito alla generalità concorde del popolo (ὁμόπολις λέως, v. 733).

Questi richiami a una comunità più vasta si dispongono, come vedremo, in forma polare: il popolo dell'*Edipo Re* assicura a Edipo un consenso pieno, a confronto con quello compromissorio e ondivago del coro; il popolo dell'*Antigone* esprime sull'operato di Creonte un dissenso altrettanto pieno, laddove quello del coro resta implicito e censurato.

In questi termini risulta evidente la pertinenza di un tema del massimo rilievo sociale e della massima attualità storica qual è quello del buon governo.

S'intende bene che l'attualità non va intesa come commistione o corto circuito fra storia e mito: questo è il modo di procedere di Euripide, che non esita a rappresentare l'Atene delle *Supplici* in un modo che si lascia definire dalle parole di Tucidide su Pericle in II 65 («di nome una democrazia, di fatto il governo del primo fra gli

uomini»), o l'Argo dell'*Oreste* come il luogo delle aberrazioni demagogiche, misurate con lo stesso metro di Aristofane.

In Sofocle non si va oltre un suggerimento discreto, ma non per questo meno perentorio, circa l'applicabilità all'oggi del modello mitico per quanto risulta possibile e pertinente. Voglio dire che non è mai messo in discussione il carattere autocratico che esprime la monarchia mitica, referente necessario di tutta la tragedia greca (è curioso che l'unica volta a nostra conoscenza che viene rappresentato un regime storico è ancora un'autocrazia, quella persiana in Eschilo); ma si sottolinea il tratto che essa ha *in comune* con la democrazia, vale a dire, la preoccupazione del bene pubblico come dovere primario, sul quale si misurano volontà e capacità del sovrano.

3. La polarità tra *Antigone* ed *Edipo Re* sul punto considerato si estende all'ordine e quindi alla sintassi drammaturgica: nell'*Edipo re* la folla dei tebani che implora dal re un aiuto contro la pestilenza è il primo soggetto che conosciamo. S'intende che non lo conosciamo direttamente, ma attraverso la delega conferita al sacerdote che parla a nome di tutti, e tutti si preoccupa di coinvolgere nel suo discorso: da ciò la casistica delle varie età che sono nominate (e che ha suggerito cervelotici paralleli con l'enigma della Sfinge): «passerotti ancora incapaci di lunghi voli e sacerdoti su cui grava la vecchiaia, come me, che esercito il culto di Zeus, e giovani scelti» (vv. 16-19).

Altrettanto universale è la fiducia nel sovrano, alimentata dall'esperienza del beneficio che già una volta Edipo ha arrecato a Tebe salvandola dalla Sfinge, beneficio che è il fondamento stesso del suo potere. Ma soprattutto quello che colpisce è il carattere esclusivo di questa fiducia: nessun'altra possibile fonte di salvezza è concepita dai Tebani, cosa che conduce il loro portavoce a precisare che non considerano Edipo un dio, ma solo, come Tucidide considerava Pericle, «il primo fra gli uomini» (v. 33). La distinzione è senza dubbio dettata dalla *pietas*, ma non per questo è meno preziosa a stabilire la laicità dell'istituzione politica.

S'intende che, grazie al valore evocativo e prospettico della parola teatrale, il valore del consenso popolare si esprime anche e soprattutto attraverso le dichiarazioni di Edipo, a cominciare dall'allocuzione incipitario «figli miei», che, caricata dell'ironia tragica per le risonanze spaventevoli che per lo spettatore onnisciente assumono i termini del lessico parentale su quella bocca, non per



questo cessa di essere addirittura l'archetipo della monarchia illuminata, in cui appunto il rapporto fra sovrano e sudditi si sovrappone a quello fra padre e figli.

Ed è sempre Edipo a riscattare dall'irrilevanza la presenza della massa quando Creonte, reduce dell'oracolo, gli lascia la scelta fra riferire il responso in pubblico o in privato, e ne riceve la luminosa risposta: «Parla a tutti. Il dolore che soffro è più per loro che per la mia vita» (vv. 93-94).

Tutti dunque vengono a conoscenza della necessità di perseguire l'assassino di Laio, e assistono al dialogo in cui Edipo assume le prime informazioni sulla morte del suo predecessore, e al solenne impegno di vendicarlo secondo la richiesta del dio. A questo punto il re congeda i supplici, e il loro portavoce riprende la parola per constatare come la loro missione abbia avuto successo («siamo venuti qui appunto per ottenere quello che il re ci ha appena annunciato», vv. 147-148).

Con questo la presenza drammatica della folla è esaurita, e chi, come me, le attribuisce un altissimo significato deve forse fronteggiare l'obiezione che una così perfetta integrazione reciproca fra re e popolo è testimoniata solo all'inizio della vicenda, quando l'arco aristotelico che porta dalla felicità all'infelicità è ancora, e solo implicitamente, minacciato.

E tuttavia l'obiezione non è in fondo rilevante: la scelta di coinvolgere il popolo nella fiducia e non nel dubbio, nella funzione affermativa e non nella disgregazione della società, è una delle scelte strategiche della drammaturgia sofoclea, che ha per obiettivo la salvaguardia in questo senso del re-padre.

In effetti, uscito il popolo entra il coro.

Anche dal coro ascoltiamo una vivida descrizione della sciagura, ma soprattutto una serie di invocazioni rituali alle divinità poliadi, da cui ci si aspetta soccorso grazie allo stesso valore paradigmatico del passato che il sacerdote adduceva per Edipo: anch'esse sono infatti esortate a reiterare nei confronti della città il beneficio già altre volte arrecato.

Dopo che Edipo ha pronunciato il bando contro il regicida, il coro professa la propria ovvia innocenza, e formula il consiglio di interpellare Tiresia; consiglio già dato in precedenza (veniamo a sapere) da Creonte, e tradotto in atto con la rapidità delle convenzioni teatrali, perché in effetti Tiresia compare appena dopo.

Nel suo scontro col re, il coro interviene per deplorare la violenza verbale di entrambi (vv. 404-407): conclusasi la scena con la

spaventosa rivelazione dell'indovino, si sente chiamato a una scelta che, emblematicamente, non è in grado di compiere (vv. 484-85):

Mi sconvolge, mi sconvolge orrendamente l'esperto augure: ciò che dice non posso né accettarlo né respingerlo. Non so che dire.

Il prosieguito dello stasimo sembra spostare questa equidistanza verso il lealismo nei confronti di Edipo, con l'osservazione che non è nota nessuna ostilità fra le case regnanti di Corinto e di Tebe, e anche con quella che in fin conti Tiresia è un uomo, e dunque la sua parola non possiede l'infalibilità divina, non è quell'*ὀρθὸν ἔπος* (v. 505) che possa portare a disconoscere i meriti passati di Edipo.

L'equidistanza resta la dimensione propria del coro nel successivo sviluppo dell'azione, in cui Creonte, sospettato e poi accusato da Edipo di complotto, difende la sua peraltro effettiva innocenza con l'argomento che possiede già tutto il potere desiderabile (argomento che susciterà un beffardo commento di Voltaire): il coro approva infatti la sua apologia, che considera avallata in modo decisivo dal giuramento (v. 653), ma si rifiuta di trarne la conseguenza che alla passione e all'intelligenza di Edipo appare inevitabile, che se cioè non esiste un complotto di Creonte e Tiresia, e se dunque Tiresia ha ragione nell'individuare Edipo come regicida, non possono che realizzarsi contro di lui le richieste dell'oracolo: «Sappiate che con questo è la mia morte o il mio esilio da questa terra che chiedete» (vv. 658-59).

La risposta del Corifeo è una negazione scandalizzata, che non prospetta la necessità, e tanto meno cerca il modo, di conciliare le due innocenze che si contrappongono; quando Creonte lo aveva interpellato sull'atteggiamento di Edipo, cioè in buona sostanza se l'accusa contro di lui fosse o no da prendere sul serio, la risposta era stata: «Non sappiamo; quello che fanno i potenti non lo vediamo» (v. 530). Il fatto è che anche Creonte è un potente: lui stesso se ne è vantato e il Corifeo se ne è subito convinto (v. 617); meglio prendere posizione a favore di entrambi, che contro uno dei due.

Una prima svolta esplicita si produce invece quando Giocasta nega valore alle profezie adducendo la propria esperienza personale in un modo che risveglia il ricordo di Edipo e pone le premesse già irreversibili dell'*anagnorisis*: benché la sua empietà sia

condivisa quasi distrattamente (il «dici bene» di v. 859) da un Edipo tutto teso alla ricerca del testimone oculare dello scontro al trivio, il coro, nel suo terzo stasimo, vi riavvisa una violazione apocalittica delle leggi divine, e usa termini pesantissimi come *tyrannos* e *hybris* (la parola che in Eschilo indica il superamento colpevole dei limiti umani).

Tale è la sproporzione con quanto è emerso dall'azione tragica, che spesso si è negata ogni pertinenza ad essa, preferendo ipotizzare un riferimento alle vicende ateniesi che farebbe dello stasimo un *monstrum* senza paralleli come una parabasi tragica: si deve invece ammettere che il radicamento nella religiosità tradizionale è per le anguste prospettive del coro il solo valore decisivo.

Decisivo lo è al punto da generare un altro e clamoroso mutamento di rotta: quando infatti si è compiuta la prima tappa dello spaventoso iter verso la verità col riconoscimento che Edipo non è figlio di Polibo, un coro che dalla verità è più che mai lontano intona un inno di gioia, ipotizzando che Edipo sia figlio di un dio, Pan o Dioniso o Apollo: in tal senso corregge il famoso proclama di Edipo che si definiva «figlio della fortuna».

Poi la rivelazione precipita; al coro resta solo lo spazio di solidarietà nel dolore e di riflessione sull'inconsistenza della vita umana: lo stasimo si chiude con l'ultimo, meritato e meritorio, appena esitante riconoscimento che il coro pronuncia sul passato benefico di Edipo: «Eppure, se si deve dire la verità, grazie a te abbiamo avuto respiro, grazie a te abbiamo potuto dormire» (vv. 1220-22). Ma così incerto e ondivago è stato nel complesso il suo atteggiamento, che si può capire, anche se non giustificare, che l'ultima frase sia stata fraintesa a motivo del valore ambiguo o eufemistico che hanno nella nostra cultura i termini che indicano il sonno, per cui si dovrebbe leggervi un'antifrasa, o ancora se si vuole un compromesso, col significato «prima ci hai dato la vita e poi la morte».

Concludo volentieri questo punto con un ricordo autobiografico, che concerne la messa in scena di *Edipo Re* nella mia traduzione fatta da Mario Martone al teatro Argentina nel 2000. Discutendo come sempre il testo, parola per parola, Martone mi espresse il suo progetto di un coro doppio, dove avrebbe differenziato la voce aristocratica e conservatrice da una popolana che gli pareva emergere a tratti, e per la quale maturava l'idea scandalosa di una collettività di immigrati, che avrebbero balbettato in incerto italiano, come poi in effetti fecero, la parola di Sofocle.

Come forse si intuirà, il progetto non mi convinceva, ma quello che adesso mi importa è rendere omaggio alla straordinaria sensibilità del regista, che aveva percepito come nell'istituzione tradizionale del coro non potesse esaurirsi il rapporto di Edipo con la sua società.

4. Per *Antigone* partiamo da una diagnosi precisa che sull'atteggiamento del coro viene pronunciata dalla protagonista quando, sorpresa in flagrante e catturata, si sente rinfacciare da Creonte l'emarginazione alla quale la sua trasgressione la consegna: «sei la sola fra i Tebani a pensare queste cose» (v. 508). Antigone rettifica con disprezzo: non è la sola a pensarle, è la sola che osa dirle: «anche loro la pensano così, ma tacciono per riguardo verso di te».

È importante notare che questa affermazione di Antigone non viene contestata né da parte del coro, né da parte di Creonte, che anzi la accetta implicitamente quando replica: «E tu non hai vergogna di distinguerti da loro?».

La replica risponde perfettamente alla gerarchia dei valori riconosciuti da Creonte: per quanto infatti egli sia convinto delle proprie ragioni (smentite dal principio, che è anche quello delle *Supplici* di Euripide, che nessuna indegnità può sottrarre a nessun uomo gli onori estremi), e le sostenga con animosità fino al decisivo confronto con Tiresia, prevale in lui l'idea che «colui che è designato dalla città a governarla, deve essere ascoltato nelle piccole e nelle grandi cose, nel giusto e nel suo contrario» (vv. 666-67). Prevale cioè la forma universale del potere su contenuti che vengono considerati accidentali, come mostra anche l'importanza che Creonte attribuisce alla qualifica dell'oppositore, più che alla sostanza dei suoi argomenti. Ciò gli viene rimproverato in modo esplicito da Emone («Anche se sono giovane, devi badare ai fatti, non all'età», vv. 728-29), perché i giovani, oltre alle donne, sono agli occhi di Creonte le figure istituzionalmente prive di potere che ciò nonostante minacciano di usurparglielo; in altri termini è un potere debole fino alla nevrosi quello che, privo di forza autonoma, si appoggia soltanto al dettato della patriarcalità tradizionale.

Comunque sia, il ribaltamento operato da Antigone, la tesi che cioè marginale rispetto alla collettività non sia la trasgressione ma l'editto, non turba Creonte nel suo esercizio del dispotismo, come non lo turba la parallela e sanguinosa ironia di Emone che «da solo, quello che puoi governare è un deserto» (v. 739).

Torniamo indietro, e consideriamo la reazione del coro al celebre discorso della corona, che ha entusiasmato tanti critici, i quali pure dovrebbero sapere come *qualsiasi* uomo politico predichi il primato del bene comune sugli interessi particolari (in questo caso familiare). Altra cosa è superare quella che lo stesso Creonte definisce «la prova del potere e della legge» (v. 177), verificare cioè quanto i provvedimenti presi nella concreta operatività politica siano davvero conseguenti (Sofocle usa al v. 192 il più impegnativo termine ὁδελφία, che allude al tema della centrale della fratellanza) ai principi appena affermati: prima che sia pronunciata da Tiresia la sentenza definitiva, col fosco quadro della città contaminata dalla colpa del sovrano, il giudizio politico corretto su questo punto è ancora una volta quello di Emone, che alla rivendicazione dei propri poteri (ἀρχαί) fatta dal padre ribatte: «Non li rispetti, nel momento in cui calpesti le prerogative degli dei» (v. 745).

Questo invece il commento del coro (vv. 211-14):

questa è la tua decisione, figlio di Meneceo, verso il nemico della città e verso il suo difensore. Sui morti, come su di noi che siamo vivi, puoi adottare ogni genere di norma.

Proprio come dirà Antigone, la gelida presa d'atto censura la disapprovazione dei contenuti, mentre è dichiarata l'adesione al principio di autorità, che non stupisce certo, essendo una delle epifanie del più generico principio di realtà, e d'altro canto corrisponde in parte (la parte preponderante) alle attese di Creonte.

Restando incondizionato, questo principio vanificherebbe la voce corale, che invece resta viva nel tener dietro a quelle oscillazioni del principio di realtà cui accennavo prima: una di esse si produce subito, quando il coro, ascoltando il racconto del miracoloso seppellimento di Polinice fatto dalla guardia, ha il sospetto che con quella del sovrano non coincida la volontà preponderante degli dei.

Al loro sospetto, Creonte reagisce con violenza verbale inusitata (vv. 280-83):

Tacete, prima che le vostre parole mi riempiano di furia, prima che si veda quanto siete stupidi, oltre che vecchi.

Basta una timida manifestazione di dissenso perché l'autocrate capovolga di colpo in violento disprezzo il rispetto della vecchiaia che altrove ha manifestato, riconoscendovi una lunga tradizione di lealismo (vv. 165-69), e tornerà, come sappiamo, a far valere come strumento per la delegittimazione di Emone: chi parla di un parallelismo tra Creonte ed Edipo, ricordi che Edipo cede, per quanto a malincuore, alla richiesta di risparmiare Creonte.

L'aggressione fa slittare il regime autoritario a regime del terrore; in risposta il coro intona il famosissimo stasimo sull'ambiguità dell'uomo, la cui bellezza non deve impedirci di vedere come, rapportata nientemeno che alla storia complessiva della civiltà umana, la trasgressione sfugga più che mai a un giudizio preciso.

Quando poi il trasgressore si scopre essere Antigone, il Coro ricorre alla dinamica eschilea della corresponsabilità del *ghenos* (eschilea, e dunque attardata) per attenuare la responsabilità di Antigone in ciò che il coro disapprova, che non è certo il seppellimento in quanto tale, ma il fatto che per compierlo Antigone, come altri protagonisti sofoclei, è disposta a sacrificare la propria vita, rifiutandosi di cedere ai potenti: «follia della parola, Erinni della mente» è il modo in cui il coro definisce il comportamento della donna nel successivo stasimo (v. 603).

Quando Emone si presenta con un primo discorso conciliante, il coro tenta anche qui il compromesso di dar ragione a entrambi (v. 725): fallita ogni possibile mediazione, si presta vergognosamente ad avallare la tesi che Emone sbaglia perché accecato dall'amore: un altro splendido stasimo è il prezzo di questa abiezione.

Che non è l'ultima: il culmine dell'incoerenza viene raggiunto nel *commos* che accompagna alla morte Antigone, della quale prima viene detto che muore «Gloriosa e riscuotendo lode» (v. 817), poi che il paragone con Niobe che Antigone stessa ha fatto la pone sullo stesso piano degli dei, poi però che «è caduta di fronte all'alto trono della giustizia» (vv. 853-55).

Come dar torto ad Antigone che da queste serie di iperboli si sente beffata e derisa?

La conclusione è poi questa (vv. 872-74):

La pietà è un atto pietoso, certo (σέβειν μὲν εὐσέβεια τις); ma chi possiede il potere non può permettere che il potere sia violato.

Che cosa c'è oltre questa desolante tautologia? Solo il fatto che l'εὐσέβεια è in realtà un potere più forte del potere: quando oltre ad esserlo apparirà tale, con le parole di Tiresia, il coro non avrà più esitazioni a schierarsi dalla sua parte e contro Creonte.

Ma anche in questo caso, Tebe non è tutta qui: c'è l'altra città, che vive nelle parole appassionate di Emone (vv. 690-700) :

Il tuo sguardo fa paura ai cittadini, e quindi tu non senti le parole che ti potrebbero dispiacere. Io invece nell'oscurità, avverto bene il compianto della città su questa donna. Dicono che meno di ogni altra merita di morire con infamia, in pena di un atto glorioso, per non aver lasciato il fratello morto in guerra senza una tomba, a farsi sbranare dai cani e dagli uccelli. Non meriterebbe invece l'onore più alto? Queste voci oscure corrono di nascosto per la città.

Anche in questo caso, Creonte non negherà affatto che questa sia l'opinione pubblica; al contrario, ammettendo che sia tale, negherà di farsene influenzare, affermando che la città appartiene a chi detiene il potere, una frase di cui si possono immaginare gli echi negativi sulla scena ateniese (ma neppure di questo Hegel e gli altri ammiratori di Creonte hanno mai tenuto conto).

Ciò che più importa è peraltro l'insistenza, nei versi che ho riportato, sulla tematica del segreto (σκότου, σῆγ', ἐρεμνή), che rende del tutto chiaro come l'assenza scenica dell'opinione pubblica, in opposizione alla sua presenza in *Edipo Re*, non sia affatto accidentale.

Di fronte a Creonte, i più zelanti partigiani di Antigone avrebbero condiviso, dice Emone, l'autocensura del coro, ma l'ipotesi resta sterile nella drammaturgia specifica che celebra il tragico isolamento della protagonista; in assenza di Creonte, il coro avrebbe condiviso l'elogio civile di Antigone, tanto è vero che di questa condivisione è rimasta, come abbiamo visto, una traccia incoerente: ma l'ipotesi è sterile rispetto alle condizioni generali della drammaturgia attica, perché il coro è appunto il terminale in orchestra della scena.

Dal punto di vista politico le due collettività si differenziano non per ontologia, ma solo secondo la possibilità o l'impossibilità di *manifestare* il dissenso: una *chance*, quest'ultima, confinata a un altrove, per cui lo spettatore ateniese doveva avvertire un'occasionale nostalgia e un sostanziale orgoglio.





GIORGIO IERANÒ

CORI DI ANZIANI, CORI DI CITTADINI

*Abstract*

The essay focuses on two different aspects related to the representation of elderly choruses in Greek Tragedy: 1) Is it correct to consider the elderly choruses as marginal in relation to the dramatic action and to the fictional or actual citizen body? 2) Which consequences can we draw from the very scant use of the vocative *politai* ("citizens") in the extant texts of Greek Tragedy?

Un libro recente di U. S. Dhuga<sup>1</sup> affronta nuovamente il problema dell'identità del gruppo corale e della sua funzione nel dramma greco. Il tema specifico del saggio è il ruolo dei cori di anziani nella tragedia greca. La tesi di fondo è che i tragediografi riserverebbero a questi cori un ruolo centrale: gli anziani di Tebe o di Argo rappresenterebbero sempre un gruppo autorevole, una comunità di saggi; la violenza esercitata da un tiranno può renderli momentaneamente incapaci di intervenire nell'azione ma il loro contributo continua comunque a esercitarsi su un piano diverso, e forse anche superiore: il buon consiglio e la consapevolezza morale. I cori di vecchi, insomma, argomenta Dhuga, non sono per nulla marginali nell'impianto del dramma greco: essi svolgono anzi una funzione centrale, sia a livello simbolico sia come perno dell'azione drammatica.

Il libro di Dhuga si pone esplicitamente come una risposta alle tesi espresse da J. Gould in un saggio molto originale sul ruolo del coro nella tragedia greca.<sup>2</sup> Affermando la sostanziale marginalità del coro nell'insieme dei drammi antichi, Gould argomentava:

---

<sup>1</sup> *Choral Identity and the Chorus of Elders in Greek Tragedy*, Lanham 2011.

<sup>2</sup> J. Gould, *Tragedy and Collective Experience*, in M. S. Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford 1996, pp. 217-43, poi in Id., *Myth, Ritual, Memory and Exchange*, Oxford 2001, pp. 378-404.

Within the fictional world of the play, the chorus, with only two exceptions, in the surviving plays, enacts the response to events, not of the representatives of the citizen body, but precisely of those whom the democratic city of Athens and his institutional core of adult, male citizen-hoplites, has defined as marginal or simply excluded from the controlling voice of 'the people'. The tragic chorus is characteristically composed of old men, women, slaves and foreigners (the last often non-Greeks as well as non-Athenians). By combining two or more of these categories to produce a chorus, say, of female non-Greek-slaves, the chorus may indeed be perceived by the citizen audience as doubly, or even triply, marginal.<sup>3</sup>

Gould contestava, di fatto, alcuni secoli di luoghi comuni sul coro greco, che hanno preso le mosse dall'autorevole intervento di August Wilhelm Schlegel, con la sua fortunata dottrina del coro come «Idealisierter Zuschauer», e sono confluiti nell'idea del coro come portavoce del pubblico e dei valori della comunità, quando non anche del poeta, nonché come latore di alte e sublimi istanze morali. Il coro, sostiene invece Gould, non rispecchia né i valori della città né l'opinione del poeta: esso contribuisce, anzi, a spostare il baricentro della tragedia al di fuori della dimensione civico-politica, mentre la sua marginalità sociale è specchio di una sostanziale eccentricità rispetto all'azione drammatica. In effetti, è difficile contestare molti degli argomenti di Gould: appare improbabile che la città, o anche il poeta stesso, potessero considerare come loro portavoce, per esempio, il coro delle Erinni nelle *Eumenidi* di Eschilo, o le Danaidi, le fanciulle egiziane, assassine dei loro mariti, che formano il coro delle *Supplici* eschilee, oppure le donne asiatiche delle *Baccanti* di Euripide. Ma, nella riflessione di Gould, che a me pare senz'altro condivisibile, resta tuttavia un punto più sfuggente e problematico degli altri, ed è appunto quello dei cori di anziani. Se è evidente che un gruppo di donne, magari schiave e barbare, si pone al di fuori della compagine sociale della *polis* ateniese, lo stesso non può dirsi di un gruppo di anziani. È su questo punto debole dell'argomentazione di Gould che insiste il libro di Dhuga.

Dhuga, in realtà, sembra attribuire alle tesi di Gould più influenza di quanta ne abbiano realmente avute. L'idea che i cori di anziani siano «marginali» non mi pare abbia affatto ricevuto approvazione universale né, quindi, mi pare che contestarla sia porsi

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 382.

«against the grain of scholarly consensus», come sostiene Dhuga (p. 2). Basta aprire, per esempio, il *Blackwell Companion to Greek Tragedy*, pubblicato nel 2005, per trovarvi già espressa in poche parole la tesi del libro di Dhuga:

The typology of tragic choruses is more varied than Gould allows. Gould curiously excludes old men from the 'citizen body', by assimilating them to the very broad category of the Other. Old men are certainly viewed as weak and frail in tragedy, but there is a significant strand in Greek culture that regarded old men as particularly wise and authoritative in matters of politics (the starting point is *Iliad* 9.60). The old men of the chorus are often called 'citizens' (Aeschylus, *Agamemnon* 855; Sophocles, *Antigone* 806, *Oedipus the king* 512, *Oedipus at Colonus* 1579).<sup>4</sup>

Luigi Battezzato, in queste righe, obiettava già insomma tutto ciò che si può obiettare alla tesi di Gould, per quanto riguarda il problema dei cori di anziani. E l'argomentazione di Dhuga è esattamente la stessa: c'è una lunga tradizione, nella cultura greca, che attribuisce agli anziani una saggezza superiore, fondata sull'esperienza; quindi, anche nella tragedia greca i cori di anziani rappresentano non solo un gruppo non marginale ma anzi un gruppo dotato di un punto di vista superiore e privilegiato rispetto a quello degli altri. In effetti che, a partire dal vecchio Nestore dell'*Iliade*, esista nella cultura greca una lunga tradizione intorno alla saggezza degli anziani è innegabile, ed è superfluo citare al riguardo fonti e testimonianze. È anche vero, come ricorda Dhuga, che lo stereotipo del 'vecchio saggio' si lega spesso a una precisa divisione di ruoli tra classi d'età: ai giovani spettano le armi, la guerra, ai vecchi tocca invece il consiglio, la deliberazione. È uno stereotipo di cui lo stesso Dhuga mostra le origini già nell'*Iliade*: i vecchi seduti alle porte Scee non hanno più la forza per combattere ma sono in compenso eccellenti parlatori (*agoretai esthloi*: *Il.* 3, 150-52); e Nestore in persona, sebbene troppo anziano per la guerra, ricorda ad Agamennone (*Il.* 4, 322-23) che gli appartiene comunque «la prerogativa dei vecchi» (*to geras ton geronton*), cioè le parole (*mythoi*) e il consiglio (*boulai*). È una divisione di ruoli che ritroviamo anche in Pindaro (fr. 199M) che, tratteggiando il ritratto di Sparta come città ideale, vi celebra la compresenza del valore

---

<sup>4</sup> L. Battezzato, *Lyric in A Companion to Greek Tragedy*, ed. by J. Gregory, Oxford 2005, pp. 155-56.

guerriero (*aichmai*) dei giovani e della saggezza (*boulai*) dei vecchi:

ἔνθα βουλαὶ γερόντων  
καὶ νέων ἀνδρῶν ἀριστεύουσιν αἰχμαί

Dove consigli di anziani  
e lance di giovani primeggiano

Questa idea della divisione dei ruoli secondo le classi d'età la ritroviamo, seppure con una significativa variazione, che sembra già respingere gli anziani in una dimensione più defilata, anche in un verso esiodeo poi divenuto proverbiale (fr. 321 M.-W.):

ἔργα νέων, βουλαὶ δὲ μέσων, εὐχαὶ δὲ γερόντων  
I giovani agiscono, gli adulti deliberano, gli anziani pregano

Ma, accanto al luogo comune della saggezza degli anziani, esisteva anche un luogo comune antitetico. Allo stereotipo dell'anziano sapiente per l'esperienza e affidabile per i suoi consigli si opponeva lo stereotipo del vecchio rimbambito, ormai incapace sia di comprendere sia di agire. Già nell'*Odissea* (23, 11-14), per esempio, Penelope accusa la nutrice Anticlea di essere visionaria e stordita come tutti vecchi, con un rimprovero che anticipa quello che Elettra rivolgerà al suo Pedagogo (Euripide, *Elettra* 568). Senz'altro, in entrambi i casi, i due vecchi hanno ragione: ciò che hanno visto, e di cui Penelope ed Elettra dubitano, è vero (Odisseo e Oreste sono davvero tornati a casa). Ma l'aspetto interessante per la nostra argomentazione è che, agli occhi delle loro più giovani interlocutrici, la Nutrice e il Pedagogo sono, *in quanto vecchi*, naturalmente sospetti di essere non più vigili intellettualmente. La vecchiaia, insomma, anche per i greci, non era sempre saggia, così come non era sempre virtuosa e onorevole: non vale neppure la pena di citare il celeberrimo frammento di Mimnermo (fr. 1 West) sulla «penosa vecchiaia» (ἀργαλέον γῆρας) che rende l'uomo insopportabile e odioso a donne e fanciulli. Il vecchio malmostoso e rimbambito è peraltro, anche nel teatro attico, figura che giganteggia. Basti pensare alle commedie di Aristofane, per esempio alle *Vespe*. Al tempo delle guerre civili romane, come testimonia Strabone (14, 5, 14), anche il già citato, solenne detto esiodeo poté essere rovesciato in una versione poco lusinghiera per gli anziani,

dove a *euchai* si sostituì *pordai*, ovvero le «flatulenze» presero il posto delle «preghiere» come caratteristica dell'età avanzata.<sup>5</sup>

Insomma, se esiste lo stereotipo del vecchio saggio esiste anche quello del vecchio rimbambito. Non si capisce perché uno debba essere considerato prevalente rispetto all'altro né, soprattutto, si capisce perché la tragedia debba organizzarsi secondo stereotipi, cosa che in linea di massima non le appartiene. Soprattutto considerando che, almeno in gran parte dei drammi, sono gli anziani stessi che formano i cori a dichiarare con insistenza a volte persino eccessiva la propria inadeguatezza, la propria debolezza, la propria marginalità. Per esempio, un capitolo del libro di Dhuga è dedicato ai cori dell'*Agamennone* di Eschilo e dell'*Eracle* di Euripide, assunti come esempi paralleli di una superiore saggezza degli anziani. Dhuga vede questi due cori come centrali nell'azione e ammirabili per la maniera risoluta in cui si oppongono all'usurpatore (Egisto) o al tiranno (Lico). Ora, ciascuno può vedere in una tragedia greca ciò che preferisce. Mi sembra tuttavia che questi cori si considerino assai meno vigorosi di quanto li valuta Dhuga. Il coro dell'*Agamennone*, in versi celeberrimi (vv. 72ss.), lamenta di avere ormai un vigore pari a quello di un bambino (*isopais*), perché questa è la condizione dei vecchi che procedono su tre piedi, ovverossia appoggiandosi al bastone. Si paragona poi a «un sogno che appare di giorno» (v. 82: ὄναρ ἡμερόφαντον). Incapace di comprendere i moniti di Cassandra, tardo e irresoluto mentre Agamennone viene sgozzato, il coro denuncia infine esplicitamente la sua *amechania* (v. 1530: ἀμηχανῶ). Nel finale, è vero, i coreuti impugnano la spada, ma più che per affrontare Egisto per difendersi da lui e dai suoi scherani. Il coro non viene preso sul serio nemmeno in questo momento: nell'ultima battuta del dramma, Clitennestra (v. 1672) invita il suo amante a lasciare perdere gli «inutili ululati», i «vani latrati» di quei vecchietti (μη προτιμήσης ματαίων τῶνδ' ὕλαγμάτων). Il coro dell'*Eracle* di Euripide, a sua volta, si paragona a «ombre di sogni» (*Eracle*, vv. 113-14), lamenta di non avere più la forza giovanile, la «felice giovinezza», che gli permetterebbe di difendere i figli di Eracle (*Eracle*, vv. 436-41). Il secondo stasimo della tragedia è una delle più feroci requisitorie contro la vecchiaia che siano mai state scritte: «La giovinezza mi è cara, è sempre un peso invece la vecchiaia» (vv. 637-38), recita

<sup>5</sup> La storia di questo detto è ricostruita ora con arguzia da R. Tosi, *La donna è mobile e altri studi di intertestualità proverbiale*, Bologna 2011, p. 10.

l'inizio. Insomma, se la vecchiaia è una condizione positiva, evidentemente i vecchi dell'*Agamennone* e dell'*Eracle* non lo sapevano. E neppure sapevano di non essere marginali, visto che si paragonano a ombre senza vigore, condizione che pare difficilmente conciliabile con un ruolo centrale in qualsivoglia azione.

Dhuga sostiene, tuttavia, che l'inabilità fisica degli anziani, e la loro esclusione anche da ogni tipo di deliberazione politica, sarebbe compensata da un altro ruolo che tradizionalmente i greci avrebbero riservato ai vecchi: il ruolo di cantori. Dhuga deduce questa caratteristica del vecchio come cantore per eccellenza dal già citato passo iliadico (*Il.* 3, 150-52) che paragona gli anziani seduti alle porte Scee a cicale «dalla voce sonora». Il passo forse non dice esattamente questo (il paragone con le cicale sembra alludere piuttosto al fitto conversare degli anziani), comunque è innegabile che, per esempio, nell'*Agamennone* (v. 104) il coro si proclami con autorevolezza capace di cantare la spedizione troiana (κύριός εἰμι θοοεῖν), così come nell'*Eracle* il coro si dichiara *aidos*, cantore delle imprese di Eracle (v. 688: cfr. anche vv. 110-11). In tutto questo, argomenta Dhuga (pp. 4-5) si confermerebbe l'abilità degli anziani «not only to give advice but also to sing»: un'abilità che si rifletterebbe direttamente nella funzione corale assunta dagli anziani nei drammi. Qual è il compito dei cori, appunto, se non quello di cantare? Un altro compito, dunque, tipico degli anziani, che sono «musically strong though martially weak» e dunque particolarmente indicati a far parte di un coro. In verità, anche in questo caso mi sembra si possano avanzare alcune obiezioni. Il canto di cui i coreuti dell'*Agamennone* e dell'*Eracle* si vantano, quello degli *aidoi*, è un canto di tipo epico (o eventualmente epico-lirico<sup>6</sup>). Peraltro nei cori non ci si limitava a cantare: bisognava anche danzare. E, anche per questo motivo, i cori, nella Grecia antica, più che agli anziani si collegano ai giovani. La performance corale non si pone in antitesi ma in parallelo con il vigore guerriero. Saper danzare nei cori e saper combattere sono cose che vanno insieme. Come ben sanno i vecchi delle *Vespe* di Aristofane (vv. 1060-62) che ricordano con rimpianto i giorni lontani in cui erano «vigorosi nei cori e vigorosi nella battaglia»: ὦ πάλαι ποτ' ὄντες

---

<sup>6</sup> Sul rapporto già più volte esplorato, in particolare in rapporto al secondo stasimo, tra i cori dell'*Eracle* e la poesia epinicia si veda da ultimo L. A. Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, Oxford 2010, pp. 121ss.

ἡμεῖς ἄλκιμοι μὲν ἐν χοροῖς, / ἄλκιμοι δ' ἐν μάχαις, / καὶ κατ' αὐτὸ τοῦτο μόνον ἄνδρες ἄλκιμώτατοι.

Insomma, anche i cori tragici di anziani mi sembra possano essere definiti marginali. I vecchi della tragedia non sono mai, semplicemente, anziani: sono vecchi al cubo (cfr. Eschilo, *Agamemnone*, v. 79: τὸ ὑπέργηρων), decrepiti, cadenti, ombre di sogno. È, ovviamente, una strategia poetica. A volte la marginalità del coro è legata a una condizione sociale, all'origine etnica o al genere sessuale; altre volte è invece fatta dipendere dall'età. Ma il risultato non cambia: il coro, sia esso di donne o di stranieri, di schiave o di anziani, resta un gruppo immaginato come estraneo al corpo civico dei cittadini maschi attivi e defilato rispetto all'azione drammatica. «Un osservatore che non agisce» (*kedeutes apraktos*), come si legge nei *Problemata* pseudo-aristotelici (922 b26).<sup>7</sup>

La situazione, però, non è la stessa per ciascun poeta. In Sofocle, per esempio, il coro sembra più propenso a identificarsi con una voce cittadina. Non con la voce di *tutta* la città: la voce del coro è anzi molto parziale, come dimostra anche Guido Paduano nelle pagine che precedono. Resta, tuttavia, una voce cittadina. I drammi di Sofocle presentano innanzitutto i due unici casi, nell'ambito di tutta la produzione tragica ateniese superstite, in cui il coro è formato da cittadini in armi, nel fiore degli anni, e cioè l'*Aiace* e il *Filottete*. Ma anche ai cori di anziani Sofocle sembra attribuire, rispetto a Eschilo o a Euripide, una valenza civica più accentuata. Il discorso sarebbe qui molto complesso e vorrei limitarmi a una piccola ma forse significativa statistica. Se si osservano le, limitatissime, occorrenze del vocativo *politai*, 'cittadini', in tragedia si scopre che è appunto Sofocle a farne l'uso più coerente e più frequente. Per tre volte, nei drammi sofoclei, un personaggio usa l'allocuzione *politai* e tutte le volte a questa allocuzione risponde direttamente il coro. Nell'*Antigone* (v. 806), la protagonista, avviandosi verso la morte, esclama: Οὐαῖ ἔμ', ὦ γὰρ πατρίδας πολῖται («Guardatemi, cittadini della terra patria»). Il contesto è quello di un canto alternato con il coro che, evidentemente, anche se non rappresenta *tutti* i *politai* di Tebe, fa qui comunque parte

<sup>7</sup> Sul ben noto e discusso passo dei *Problemata* cfr. da ultimo M. A. Gruber, *Der Chor in der Tragödien des Aischylos. Affekt und Reaktion*, Tübingen 2009, p. 68. Tra parentesi, questo è un altro saggio che Dhuga non ha avuto modo di citare ma che esibisce un approccio non molto diverso sul problema del coro e comunque non si mostra particolarmente in sintonia con le tesi di Gould.

della comunità dei *politai*. Nell'*Edipo Re* (v. 514), Creonte entra in scena e avvia il suo discorso con la formula tipica della retorica assembleare ateniese, *andres politai* (ἄνδρες πολῖται): anche questa volta, a rispondergli, pochi versi dopo, è direttamente il coro. Stessa situazione nell'*Edipo a Colono*, dove all'*andres politai* (ἄνδρες πολῖται) pronunciato dall'*angelos* al suo ingresso in scena (v. 1579) risponde ancora una volta il coro.

La situazione è invece totalmente diversa in Eschilo e in Euripide. In Eschilo, abbiamo due occorrenze del vocativo *politai*. La prima è nel verso iniziale dei *Sette contro Tebe*: Eteocle entra in scena e si rivolge a dei *Kadmou politai*. In questo caso, però, i *Kadmou politai* non possono in alcun modo identificarsi con il coro che è formato da vergini tebane. Gli studiosi hanno spiegato in diverse maniere il contesto di questi versi iniziali, supponendo in genere la presenza di comparse mute sulla scena. Ciò è possibile, ma mi pare restino valide le osservazioni di P. Vidal-Naquet: «I figuranti non sono appunto che dei figuranti e, nel corso dell'opera, Eteocle non avrà un interlocutore cittadino, a meno che non si consideri un tale interlocutore il messaggero, che non è un personaggio tragico. È con le donne tebane che Eteocle dialogherà. Si può dir meglio: è con loro che tenterà un impossibile dialogo civico». <sup>8</sup> Insomma, a differenza che in Sofocle, il *politai* pronunciato da Eteocle resta sospeso, non apre un canale di dialogo con il coro. Egualmente paradossale, seppure in forma diversa, è l'altra occorrenza del vocativo *politai* in Eschilo. La si trova nell'*Agamennone* (v. 855), nell'esordio del discorso che Clitennestra, informata del ritorno del re dalla spedizione troiana, rivolge agli argivi. *Andres politai*, dice Clitennestra, e sulla scena è effettivamente presente il coro che si sente coinvolto nell'allocuzione e risponde alla regina. Non può sfuggire, però, una singolarità evidente rispetto ai passi analoghi dell'*Edipo Re* e dell'*Edipo a Colono*, in cui ritorna la stessa formula assembleare *andres politai*. Questa volta è una donna che chiama gli uomini a raccolta. La dimensione civica del coro si trova così, anche per questa via, costretta e limitata dall'innaturalità della situazione tragica, dominata, nello specifico, da una donna il cui cuore ha «maschio volere» (v. 11: ἀνδρόβουλον κέαο), da una donna che usurpa il ruolo del maschio. Abbiamo dunque, in Eschilo, due situazioni in diverso modo

---

<sup>8</sup> P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie deux*, Paris 1986, trad. it *Mito e tragedia due*, Torino 1991, p. 110.



sconcertanti: nei *Sette contro Tebe* c'è un leader politico, un re, che dice *politai* non si sa bene a chi, e comunque non al coro. Nell'*Agamennone* c'è invece una comunità politica di cittadini che viene convocata con un lessico assembleare da una figura che, almeno secondo le usanze dell'Atene del V secolo, non sarebbe titolata a farlo, in quanto donna. In Euripide, infine, abbiamo un'unica occorrenza del vocativo *politai* che, per di più, è assai controversa. Si trova nel finale delle *Fenicie* (v. 1758), dove il Messaggero entra in scena rivolgendosi ai «cittadini della patria gloriosa» (ὦ πάτρας κλεινῆς πολῖται). Di sicuro, l'allocuzione non è rivolta al coro, che è formato appunto dalle donne fenicie. Se il passo non è spurio, come ritengono molti commentatori,<sup>9</sup> descrive comunque una situazione molto diversa rispetto a quella di Sofocle.

Cosa si può ricavare da questo piccolo sondaggio? Forse che in Sofocle esiste una dimensione civica del coro assente invece in Eschilo e in Euripide? Lasciamo ad altri le conclusioni su una questione tanto complessa quanto affascinante. Ci è bastato, per quest'occasione, mettere in luce alcuni nodi problematici.

---

<sup>9</sup> Cfr. da ultimo E. Medda (a cura di), *Euripide. Fenicie*, Milano 2006, p. 361 e la discussione del passo in D. Mastronarde, *Euripides. Phoenissae*, Cambridge 1994, pp. 642-43.



FERRUCCIO BERTINI

SCHIAVI E POPOLO IN PLAUTO

*Abstract*

Groups of common people known as *lorarii* («torturers»), *advocati* («witnesses»), *satellites* («body guards»), *servi* («slaves») never appear on Plautus' stage. As the analysis of some scenes of *Rudens* (vv. 764, 826-836), *Poenulus* (vv. 504-573), *Miles gloriosus* (vv. 78, 1404-1437), *Captivi* (vv. 110-125, 195-215), *Curculio* (vv. 280-298) demonstrates, their presence is evoked through a non-naturalistic acting, relying on the power of the word and the imagination of the audience.

Bisogna tener presente che popolo, folle di qualunque categoria e gruppi di schiavi non compaiono mai sulla scena plautina. Nelle venti commedie si trovano al massimo 4 o 5 attori 'parlanti' e queste scene di insieme non sono mai all'inizio della commedia, ma quasi sempre nel finale, dove è ovvio che banchetti, vittorie di *matronae* su *senes* e altre situazioni drammaticamente vincenti favoriscano un numero più alto di presenze. Quando Plauto dunque nelle sue commedie evoca gruppi di schiavi o di persone, muti si intende, lo fa contando sulla fantasia dello spettatore oppure indicando a parole l'opportunità che i personaggi evocati possano davvero comparire, a mo' di coloro che oggi chiamiamo compare. Un caso interessante è quello che si lega alla presenza di *lorarii* («fustigatori» o «aguzzini»).

Al v. 764 della *Rudens* l'aguzzino che parla è davvero uno solo, anche se afferma, al plurale: *Nullum habemus ignem; ficis victitamus aridis*, che nella traduzione di Ettore Paratore<sup>1</sup> diventa «Fuoco non ce ne abbiamo per niente; campiamo alla buona di fichi secchi».

---

<sup>1</sup> Plauto, *Tutte le commedie*, Roma 1976, vol. V, p. 93.

In seguito, invece, sia pure alternandosi nei dialoghi con i vari personaggi, i fustigatori aumentano di numero a partire dal v. 826 e finendo al v. 836 (ancora nella traduzione di Paratore):

- Un fustigatore:* Che vuoi? [*s'avanza minaccioso*].  
*Labrace:* Ma tu tienti in disparte, qui c'è un equivoco; questa Palestra che t'ha risposto non è la mia. Ehi, Ampelisca! Guàrdati da un brutto inconveniente!
- L'altro fustigatore*  
 [*avanzandosi anche lui*]:  
*Labrace:* Per quello che gli è possibile, 'sti bruti ti sanno dare dei buoni avvertimenti. Ma dico a voi, ehi, a voi, ci sentite? C'è qualcosa che non va se m'avvicino alle ragazze?
- Un fustigatore:* No, no... per noi, s'intende.  
*Labrace:* Ma per me la va, o non la va?  
*Un fustigatore:* No, se ti saprai riguardare.  
*Labrace:* E da che cosa mi dovrei riguardare?  
*Un fustigatore:* Eh, da un guaio serio, ma proprio di quelli catastrofici.  
*Labrace:* Ma allora, ciccia, mi sarà possibile andarmene?  
*Un fustigatore:* Ah, se vuoi, vattene pure.  
*Labrace:* Be', questa è una buona azione: vi ringrazio. Ma io col cavolo che mi ritiro [*fa per avvicinarsi*].
- Un fustigatore:* Férmati subito lì.

«'Sti bruti» può essere riferito anche ad una schiera di *lorarii* muti che affiancano i due *lorarii* 'parlanti' creando una scena di migliore impatto sul pubblico.

*Advocati*, cioè «testimoni», sono presenti nel III atto del *Poenulus* a partire dal v. 504 e fino al v. 573, versi che presento ancora nella traduzione di Paratore.

- Agorastocle:* Mi assistano gli dèi com'è vero che non c'è nulla di più esecrabile di un amico posapiano, specialmente per un innamorato, che tutto quello che deve fare lo fa con la furia e la febbre. E mo' proprio a me doveva succedere di tirarmi appresso come testimoni queste lumache di piedi piatti, che vanno più adagio di un mercantile sul mare in bonaccia. E per questo, porca vacca, avevo scansato di proposito tutti gli amici vecchi. Sapevo che la tarda età gli rallenta il passo, e perciò temevo un indugio per le mie faccende d'amore. Ma è stato tutto inutile, perché mi è toccato subirmi questi pretendenti dai piedi impastoati, questi rivali delle tartarughe. [*Ai testimoni*]: Se siete disposti a camminare, camminate sul serio, oppure andate a morì ammazzati. È in questa maniera che gli amici

camminano quando si tratta di aiutare un innamorato? Ché il passo vostro è come quando il fior di farina è diviso dalla crusca a poco a poco in forza del crivello, a meno che non abbiate imparato **tutti quanti insieme** a procedere di 'sto passo a furia di tenere i ceppi ai piedi.

*I testimoni:* Be', amico caro, benché ti sembriamo gente volgare, poveracci, se non parli come si deve con noi dall'alto della tua ben quattrinosa ricchezza, noi abbiamo il coraggio di mandare a farsi fottere anche un riccone del tuo calibro. E non siamo mica sottomessi a te per i tuoi amori o i tuoi odii. Quando abbiamo versato i quattrini per affrancarci, abbiamo pagato di tasca nostra, non tua. E tuo dovere ricordarti che hai da fare con uomini liberi, che se ne fregano dite. Non ti credere che siamo schiavi adibiti a servire la tua passione. È buona educazione che gli uomini liberi camminino per la città a passi misurati; correre con una fretta smodata io penso che sia ufficio degli schiavi. E ora specialmente che lo Stato è in pace e i nemici sono stati sterminati, non è il caso di far casino in piazza. E poi se avevi tutta questa fretta, sarebbe stato meglio che ci avessi convocati qua come testimoni sin da ieri. Non ti fare illusioni, oggi nessuno di noi organizzerà la corsa per strada, col rischio di farsi prendere per pazzo furioso e di farsi perciò lapidare dalla folla.

*Agorastocle:* Ma se vi avessi comunicato un invito per il banchetto pubblico nel tempio, sareste stati capaci di battere nella corsa il cervo e nel passo chi fa la pavana sui trampoli. Ora invece, siccome vi ho detto che vi chiamavo a farmi da testimoni e assistenti, siete divenuti podagrosi e vi siete messi a battere in lentezza la lumaca.

*I testimoni:* Ma scusa, non vale la pena di correre a perdifiato quando c'è da bere e da mangiare a spese altrui e a iosa, quanto ti pare e piace, senza neanche il dovere di restituire l'invito all'anfitrione da cui ti sei saziato? Ma con tutto questo e con tutto il cavolo che puoi rinfacciarci tu, anche se siamo poveracci, a casa ce l'abbiamo di che mettere sotto i denti; perciò non è il caso che tu ci prenda a calci in culo. Quel pochettino che abbiamo in casa è tutto roba nostra, sì che noi non chiediamo niente a nessuno e nessuno ne chiede a noi. Nessuno di noi ha voglia di farsi scoppiare le arterie per i tuoi begli occhi.

*Agorastocle:* Ih, ma quanto siete incazzosi! Ma io quello che vi ho detto ve l'ho detto per ischerzo.

*I testimoni:* E allora tienti detto per ischerzo quello che ti abbiamo risposto.

- Agorastocle:* Ma io, porca miseria, vi scongiuro di darmi aiuto con un brigantino, non con un mercantile pesante. Avvicinatevi almeno quatti quatti a passo sbilenco; non vi chiedo neppure di affrettarvi.
- I testimoni:* Se vuoi fare le cose con calma e a sangue freddo, siamo con te; ma se ti piglia la furia è meglio che arruoli dei corridori come testimoni.
- Agorastocle:* La faccenda la conoscete, vi ho spiegato di che servizio ho bisogno da voi riguardo a 'sto ruffiano che da un secolo mi sta prendendo per il culo per il fatto che sono innamorato, e che gli abbiamo preparato una grossa fregatura con l'oro e col mio schiavo.
- I testimoni:* Queste cose le sappiamo già tutte quante: l'importante è che lo sappiano anche gli spettatori. Del resto 'sta commedia si rappresenta nell'interesse del colto pubblico qui presente; l'importante per te è istruire i signori spettatori perché, quando ti dai da fare, sappiano che cosa stai facendo. Riguardo a noi non ti preoccupare; la questione la conosciamo a fondo perché ce la siamo studiata in gruppo con te per poterti dare ogni volta la risposta opportuna.
- Agorastocle:* È proprio così. Ma su, ora risonetemi la faccenda per farmi sapere che la sapete, riditemi tutto quello che vi ho detto poco fa.
- I testimoni:* Ah, la metti in questa maniera? Ci vuoi mettere alla prova? Pensi che non ci ricordiamo come hai consegnato trecento filippi al fattore Collibisco perché li sganciasse al ruffiano nemico tuo, facendogli credere d'essere un forestiero venuto da fuori, da un'altra città? Quando il tuo schiavo avrà scucito la grana, ti presenterai tu a reclamarla insieme con lui.
- Agorastocle:* Ah, avete una memoria meravigliosa; siete la mia salvezza!
- I testimoni:* Lui dirà di no, credendo che tu stai cercando il tuo inseparabile Milfione. Ciò lo esporrà ad essere incriminato di un duplice furto; il lenone ti sarà consegnato in giudizio. E per questo che tu ci chiami a testimoni.
- Agorastocle:* La faccenda la maneggiate a puntino.
- I testimoni:* Eh, cacchio, appena con la punta delle dita, perché è tale una sciocchezzuola!».

Qui Agorastocle parla a un gruppo di persone, ma, in realtà, si rivolge a un singolo testimone, per poi continuare a rivolgersi a molti:

- Agorastocle:* Ma il fatto è che bisogna agire presto, di corsa. [***Rivolgendosi a uno dei testimoni***] Mettici tutta la fretta di cui sei capace.

- I testimoni:* Ah, ci risiamo! Allora, ciao, arrivederci. È meglio che ingaggi testimoni corridori, te l'ho detto; noi siamo dei polentoni.
- Agorastocle:* Ma no, per carità, voi camminate ch'è una meraviglia; il guaio è, canchero, che non sapete quello che dite; vorrei che le cosce vi calassero sui talloni.
- I testimoni:* E noi, canchero, vorremmo che la lingua ti calasse in culo e gli occhi ti sgusciassero addirittura a terra.
- Agorastocle:* E che diavolo! Sempre pronti a incazzarsi per quello che vi dico per ischerzo!
- I testimoni:* Ma anche tu per il gusto di scherzare non dovresti bistrattare gli amici.
- Agorastocle:* Ma su, piantiamola. Quello che voglio da voi lo sapete.
- I testimoni:* Noi ci abbiamo fatto il callo. Fregare quel mancatore di parola del ruffiano, questa è la tua aspirazione.
- Agorastocle:* È inutile, la faccenda la maneggiate proprio a puntino. Bene, benissimo! Stanno uscendo a tempo Milfione e Collibisco a braccetto. Ma quello lì ti vien fuori equipaggiato come un re, proprio come ci vuole per mandare avanti l'inghippo.

In realtà però gli *Advocati* sono presenti e continuano a dialogare con gli altri personaggi fino al v. 604. Quello che è notevole è che viene suggerita la possibilità che un bel gruppo di *Advocati* sia in scena. In un ipotetico allestimento contemporaneo e sotto un regista moderno, si possono legittimamente affidare le battute ora all'uno ora all'altro del gruppo, a creare dinamica e movimento anche più vivaci.

Nel *Miles gloriosus* alla fine del I atto, al v. 78, Pirgopolinice ordina ai *satellites* di seguirlo: *Sequimini, satellites*, che, tradotto, significa: «Guardie, seguitemi».<sup>2</sup> In scena possono stare sicuramente un buon numero di armati muti, come nel finale dell'*Agamennone* di Eschilo, dove Egisto chiama i suoi *satellites* contro i vecchi del coro. Poi nel V atto al v. 1404 Periplectomeno, rivolgendosi a non meglio qualificati *lorarii*, chiede: *Quid cessatis?*, cioè «Perché vi fermate?», e ancora al v. 1407, rispondendo a Carione (il capo dei *lorarii*) che gli aveva chiesto alludendo a Pirgopolinice, *Quam mox seco?* («Posso cominciare a squartarlo?»), sempre Periplectomeno dice: «Come ti piace; tenetelo disteso e divaricato, tirategli le braccia». Poi la scena continua tra i lamenti disperati di Pirgopolinice e le minacce di Carione dal v. 1414 fino al

<sup>2</sup> Plauto, *Il soldato fanfarone*, trad. di F. Bertini, introd. di G. Paduano, Genova 2003, p. 25.

v. 1437, cioè fino alla fine. Vediamola per intero nella mia traduzione:<sup>3</sup>

- Pirgopolinice:* Giuro per Giove e per Marte che non darò fastidio a nessuno per essere stato fustigato oggi, e anzi credo che sia stato un giusto castigo; e, se non me ne vado via di qui senza testi...moni, mi è andata bene, rispetto alla mia colpa.
- Periplectomeno:* E se infrangi il giuramento?
- Pirgopolinice:* Possa io vivere sempre senza i miei testi... moni!
- Carione:* Dàtegli un'altra ripassata e poi possiamo lasciarlo andare, credo.
- Pirgopolinice:* Gli dèi ti proteggano sempre, mio buon difensore!
- Carione:* E allora dacci una mina d'oro.
- Pirgopolinice:* Perché mai?
- Carione:* Perché oggi, caro nipotino di Venere, ti lasciamo andare coi testi...moni sani. Altrimenti di qui non te ne andrai: non illuderti.
- Pirgopolinice:* D'accordo, ve la darò.
- Carione:* Sei già più ragionevole. Quanto alla tunica, all'abito da viaggio e alla spada, non ci contare, non te li restituiamo. Devo bastonarlo ancora, oppure lo mollo?
- Aguzzino:* Vi scongiuro: mollo io lo sono già, a forza di legnate.
- Pirgopolinice:* Vi scongiuro: mollo io lo sono già, a forza di legnate.
- Periplectomeno:* Liberatelo.
- Pirgopolinice:* Ti ringrazio.
- Peniplectomeno:* Se in avvenire ti sorprenderò ancora, di' pure addio ai tuoi testi...moni.
- Pirgopolinice:* Non ho nulla da obiettare.
- Periplectomeno:* Rientriamo, Carione.
- Pirgopolinice:* Ecco i miei schiavi! [*A Sceledro*] Filocomasia è già partita? Rispondimi.
- Sceledro:* Da un pezzo ormai
- Pirgopolinice:* Povero me!
- Sceledro:* Imprecheresti a maggior ragione, se sapessi quello che so io: l'individuo con la benda su un occhio, non era un marinaio.
- Pirgopolinice:* E chi allora?
- Sceledro:* L'innamorato di Filocomasia.
- Pirgopolinice:* E tu come fai a saperlo?
- Sceledro:* Lo so: appena usciti dalla porta della città, non smettevano più di baciarsi e abbracciarsi.
- Pirgopolinice:* O me infelice! Mi hanno gabbato! Maledetto Palestrione! È stato lui ad attirarmi in questa trappola. Però, ben mi sta. Se questo capitasse ad altri adulteri, in giro ce ne sarebbero di

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 123-125.



meno: avrebbero maggior paura e minor interesse per questo genere di attività. Rientriamo in casa.

Tutta la scena acquista i ritmi e i movimenti di un vero gran finale se si suppone che non solo due, ma un bel gruppo di guardie minacci e via via si avvicini a mimare torture contro Pirgopolinice.

Nei *Captivi*, anche se tra i nomi dei personaggi ricorre il plurale *lorarii*, in realtà il «fustigatore» o «aguzzino» è uno solo, come risulta chiaramente dal v. 110, dove il vecchio Egione, rivolgendosi al *lorarius*, gli ordina: *Advorte animum sis tu*, cioè: «Tu sta' con gli occhi bene aperti» e così di seguito. Vediamo il brano ancora nella traduzione di Paratore:<sup>4</sup>

- Egione:* Tu a questi due prigionieri, che ieri ho comprati dai questori scegliendoli nel bottino, pensa a mettere a ciascuno una catena particolare, e levagli quelle più grosse con cui sono stretti insieme. Lasciali camminare o fuori o dentro, come vogliono; ma bada a sorvegliarli a occhi spalancati. Un prigioniero ch'è riuscito a liberarsi è come un uccello non addomesticato; se gli capita di poter prendere il volo, è finita: col cavolo che lo puoi riacciuffare.
- Aguzzino:* Be', caspita, tutti quanti preferiamo la libertà alla schiavitù.
- Egione:* Ma tu non mi sembri essere fatto allo stesso modo.
- Aguzzino:* E che, se non ci ho niente da darti per procurarmi il riscatto, vuoi che pensi da me a darmela ... a gambe?
- Egione:* Se te la darai, so ben io come dartele e subito.
- Aguzzino:* Ma io penserei a volare come un uccello non addomesticato, tale e quale come hai detto tu.
- Egione:* Di' pure quello che ti pare; io per me, se ci provi a farlo, ti chiudo in gabbia. Ma abbiamo cioccolato abbastanza. Ora datti da fare per quello che ti ho detto e vattene [*L'aguzzino esce*].

Troviamo ancora un solo *lorarius* nell'atto II ai vv. 195-215 che si rivolge a Filocrate e a Tindaro, entrambi prigionieri:<sup>5</sup>

- Aguzzino:* Se agli dèi è venuto in testa di farvi ciucciare 'sta disgrazia, be', dovete sciropparvela con la debita rassegnazione; se saprete comportarvi così, la naia sarà meno noiosa. A casa certo, se non erro, eravate liberi; se ora v'è capitata addosso la schiavitù, il meglio è assuefarvici e renderla più

<sup>4</sup> Plauto, *Tutte le commedie...*, vol. II, pp. 25-27.

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 35-37.

- sopportabile mostrandovi solleciti e capaci di obbedire ai comandi del padrone. Tutto quello che vi fa il padrone, anche se sono cazzotti, dovete prenderli per carezze.
- I due prigionieri*  
*Aguzzino:* [singhiozzando]: Uh, uh, uh!
- Tindaro:* Non è il caso di stare a pigolare. Già con gli occhi lo mostrate abbastanza quello che ci avete dentro. Nella disgrazia se sai farti coraggio è già un guadagno.
- Aguzzino:* Ma a noi fa vergogna stare incatenati.
- Tindaro:* Ma potrebbe essere una bella rognà poi per il nostro padrone se vi sciogliesse dalle catene e vi lasciasse andare a spasso franchi e liberi dopo avervi pagati fior di quattrini.
- Tindaro:* E di che deve temere da noi? Lo sappiamo bene noi qual'è il nostro dovere, anche se ci lascia andare sciolti.
- Aguzzino:* Altro che, state escogitando di scappare, lo sento che tramate una trappola del genere.
- Tindaro:* Noi fuggire? E dove potremmo fuggire?
- Aguzzino:* Al vostro paese.
- Tindaro:* Ma che schifo! E dovremmo abbassarci a imitare gli schiavi fuggitivi?
- Aguzzino:* Sì, cribbio, se si presentasse l'occasione, che sarei tanto pazzo da sconsigliarvi?
- Tindaro:* Lasciateci solo scongiurarvi di una cosa!
- Aguzzino:* E di che cosa?
- Tindaro:* Di darci la possibilità di parlare, senza avere addosso tutti questi testimoni [*indica gli schiavi che occupano il fondo della scena*] e neppure voi [*indica l'aguzzino e i suoi compagni*].
- Aguzzino:* E va bene. [*Agli schiavi*] Voi filate via; e noi [*ai suoi colleghi*] ritiriamoci da questa parte. [*A Tindaro*] Ma intendiamoci, solo quattro parole.
- Tindaro:* Ma è proprio la mia intenzione. [*A Filocrate*] Ora vieni qua.
- Aguzzino*  
 [*ancora ai suoi colleghi*]: Allontaniamoci da questi due.
- Tindaro:* Obbligatissimi vi siamo tutti e due per questo favore di averci lasciato fare quello che volevamo; sì, ce ne concedete proprio il comodo. [*Schiavi e aguzzini si ritirano da parte*].

A personaggi immaginari, che in realtà non sono presenti in scena, alludono poi i *servi currentes* quando fingono di farsi largo tra la folla che impedisce loro di portare al più presto una notizia

che deve essere comunicata con la massima urgenza agli *adulescentes* loro padroni.

Emblematico è il caso di *Curculio*, il parassita che svolge nel II atto dell'omonima commedia la parte di *servus currens* e che, a partire dal v. 280, ritorna trafelato dal suo padrone, Fédromo, per riferire l'esito di una importante missione che gli era stata affidata.

A giudicare dalle parole di Gorgoglione sembrerebbe che la scena fosse piena di gente; ma, come abbiamo detto, il *populus* non compare mai sulla scena della *palliata*. Il parassita continua a gridare di fargli largo non esitando a insultare e minacciare, anche perché è ancora viva in lui l'impressione della vera e propria lotta che, a quanto pare, ha dovuto sostenere lungo il suo precedente cammino per farsi strada. Sulla scena romana non è improbabile che queste parti di *servi currentes* fossero recitate tra la folla che circondava in piedi lo spazio delle rappresentazioni di fine III inizio II secolo a. C., e in seguito poi frontalmente, rivolgendosi verso gli spettatori. Quello che è certo è che una folla se pur da immaginare esiste, viene evocata e concorre a creare un effetto momentaneo di popolo assiepato intorno al *servus*.

Naturalmente è questo un espediente al quale ricorrono frequentemente sia Plauto come Terenzio per rendere più interessante e spettacolare l'entrata del personaggio.

Vediamo questo episodio del II atto del *Curculio* a partire dal v. 280 ancora una volta nella traduzione di Paratore:<sup>6</sup>

*Gorgoglione*: Fatemi largo, gente che mi conoscete, gente che non mi conoscete, lasciatemi compiere il mio dovere. Via tutti, andatevene, mettetevi di fianco, evitate che io urti qualcuno di voi con la testa o col gomito o col petto o col ginocchio. Ho da sbrigare in tutta fretta un affare urgente che m'è piombato fra capo e collo all'improvviso: nessuno osi sbarrarmi il passo, fosse pure un gran signore, un generale, un dittatore, il capo dei vigili urbani, il consigliere provinciale, il sindaco, un personaggio glorioso, nessuno, dico, potrà evitare un capitombolo a testa in giù dal marciapiede sulla strada. E questi Greci che vanno camminando intabarrati con la testa tutta ravvolta nel mantello e vengono avanti carichi di libri e di sporte, e si fermano e attaccano discorso (pezzi di schiavi fuggitivi) e ti stanno fra i piedi e non ti lasciano camminare, e fanno la ruota per istrada coi loro paroloni, e li vedi sgarrozzare al bar a tutte l'ore, e quando ti hanno sgraffignato qualche centesimo, vanno col capaccino coperto, a pren-

---

<sup>6</sup> Plauto, *Tutte le commedie...*, vol. II, pp. 333-335.

dersi la loro bibita calda, e poi ricominciano a camminare, ingrugnati e sbronzi ... questi qua, se me ne trovo uno muso a muso, gli faccio uscire dalla pancia un peto con tutta la forza della polenta che s'è mangiata! E questi servi dei bellimbusti che giocano in istrada a lanciarsi e a restituirsi la palla, e quelli che la lanciano e quelli che la rimandano me li schiaccerò tutti sotto le soole. Perciò se ne stiano tutti a casa, ché uomo avvisato è mezzo salvato.

Gente che si mette di fianco, capo dei vigili e sindaco, generale e dittatore, Greci nascosti nel mantello e servi che giocano a palla costituiscono il variopinto ed inesistente popolo della scena plautina, a somiglianza di quel variopinto mondo che preme e sta intorno al barbiere Figaro e che consente, anzi impone, a chi lo interpreta una varietà e una gestualità evocativa al massimo grado. Le figure evocate devono prender corpo, farsi carne e sangue attraverso il virtuosismo di chi recita piuttosto che attraverso un naturalistico ricorso a figure materiali o, come si vede sulla scena degli ultimi decenni, a video che scorrono alle spalle. Le variopinte folle del *servus currens* sono i video del teatro plautino.

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 Pircopolinice, 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.



LUCIANO CANFORA  
CESARE CAPO CARISMATICO

*Abstract*

The reconsideration of the *De bello civili*, chapters 6-7, where are described the occasions immediately preceding Iulius Caesar's invasion of Italy, is significant to understand the strong influence of the Roman army leader on the military crowds.

This particular, personal tie between Caesar and his troops, that will be fundamental to obtain and maintain the power and will continue also after his death, offers the possibility to make some considerations about the personality's role and the concept of charismatic leader in all ages' history, from the Ancient Greece to the first half of the 20<sup>th</sup> century.

Il titolo nasce dall'interesse che da tempo mi accompagna per il problema, potremmo dire con un celebre titolo, del ruolo della personalità nella storia – mi riferisco al famoso dibattito Plechanov, Martov, Lenin. La scena di partenza è il gennaio del 49 a.C., mese cruciale nella storia della repubblica romana. È il momento in cui, ai primissimi giorni di gennaio, Cesare pretende di candidarsi *in absentia* al consolato. Mentre egli si esercita questa pressione, a Roma c'è la seduta decisiva del senato nella quale la 'fazione', il gruppo di potere ostile a Cesare prevale e porta a decisioni irreparabili, che fanno precipitare la situazione verso la guerra civile. È il celebre capitolo VII del *De bello civili*, preceduto dalla descrizione artisticamente perfetta che Cesare fa del modo in cui il senato prende quelle decisioni.

Ho pensato che fosse utile leggere, nella traduzione particolarmente felice di Antonio La Penna, una parte di questi due capitoli, il 6 e il 7, per entrare nel clima in cui poi si svolge l'incontro tra Cesare e i suoi soldati:

Nei giorni seguenti il Senato viene riunito fuori di Roma. Pompeo sostiene la stessa linea che ha indicato prima per mezzo di Scipione: loda il coraggio e la costanza del senato, fa la rassegna delle sue forze, delle legioni di cui egli può disporre, ha pronte dieci legioni. D'altra parte ritiene per accertato che i soldati di Cesare siano pieni di risentimento contro il loro capo, che non li si può persuadere a difenderlo e nemmeno a seguirlo.

Non è una invenzione narrativa: Cesare sa da suoi informatori interni al senato quello che effettivamente Pompeo ha detto in quella circostanza. È interessante che Cesare metta in rilievo proprio questo punto, del discorso sicuramente un po' più lungo di Pompeo: «Cesare non può contare sulle sue truppe» e dunque la situazione è favorevole alla fazione senatoria che respinge le richieste cesariane, fazione che Pompeo appoggia e di cui diventa *leader* in quel momento.

Dopo di che c'è una serie di provvedimenti presi in maniera tumultuaria, tra cui la suddivisione delle province tra i vari pro-magistrati o addirittura, come Cesare mette in rilievo, privati. «Accade – dice Cesare – l'impossibile», che cioè non si rispetti la norma per cui diventa pro-magistrato in provincia uno che ha ricoperto la carica di cui la pro-magistratura è la prosecuzione.

Privati cittadini sono nominati al governo di province. [...] I consoli, atto sino ad allora inaudito, lasciano la città.

(*Consules – quod ante id tempus accidit nunquam – [...] ex urbe profiscuntur*).

L'esposizione che Cesare fa degli immediati precedenti dell'invasione dell'Italia da parte delle sue truppe è tutta finalizzata a elencare le illegalità che si stanno commettendo, che lui mette in abile evidenza, talvolta addirittura attraverso le parole stesse dei deliberati senatorii.

Si fa leva in tutt'Italia, si ordinano armi, si riscuote denaro dai municipi, lo si strappa dai templi. Tutte le leggi divine e umane sono sconvolte.

C'è un crescendo in questa descrizione raffinatamente costruita da Cesare: si parte da una considerazione personale e si arriva a una definizione generale. La considerazione personale è: «Cesare non ha il polso della situazione, non controlla le sue truppe». Poi c'è una serie di provvedimenti che vengono descritti con abilità. La

conclusione è: «Si sconvolge l'universo, vengono sconvolte tutte le leggi divine e umane».

Cambia la scena.

Ricevute queste notizie, Cesare tiene un discorso ai soldati.

Pochissimi giorni erano sufficienti a portare queste notizie da Roma a Rimini, al proconsole delle Gallie che incombe sul confine dell'Italia.

Ricevute queste notizie, Cesare tiene un discorso ai soldati. Ricorda le ingiustizie continuamente inflitagli dal nemico, si lamenta che nell'invidioso tentativo di oscurare la sua gloria essi hanno traviato e corrotto Pompeo.

Degno di nota è come la prima formulazione non è: «La Repubblica in pericolo», è «Le ingiustizie contro di me», e subito dopo: «Pompeo è un amico, ma mi sta tradendo, è stato corrotto, è stato traviato, è stato portato dall'altra parte», mentre egli, Cesare, lo ha sempre favorito e appoggiato. Il problema è impostato rigorosamente in termini di rapporti tra persone: in primo piano sono non soltanto i torti fatti a Cesare da nemici personali, ma i favori fatti da lui a colui che sta per diventare il suo nemico e che lo ha sempre appoggiato nella sua ascesa politica.

Lamenta anche la novità introdotta nello Stato di condannare e schiacciare con le armi il diritto di veto tribunizio.

I tribuni della plebe hanno il diritto di veto, un gesto radicale, naturalmente estremo, ma che la Costituzione repubblicana prevede che lo si possa esercitare nei confronti di deliberazioni del senato che vengono in tal modo sospese. Il veto tribunizio è stato travolto in quest'occasione, è stato tentato questo passo per fermare la corsa precipitosa verso la guerra civile, ma i diritti dei tribuni sono stati calpestati. Cesare ha gioco facile nel dire: «Neanche Silla era arrivato a questo punto». Silla ha ripristinato dopo una tremenda guerra civile, di non molti altri anni prima peraltro, il predominio dell'aristocrazia, della *nobilitas*, ma soprattutto dell'aristocrazia senatoria, «ma non ha tolto ai tribuni il diritto di veto». Di fatto ora si sta togliendo ai tribuni il diritto di veto, il che costituisce il massimo della violazione della costituzione.

Pompeo si faceva passare come colui che aveva restituito loro le prerogative,

e infatti il primo consolato di Pompeo e Crasso nel 70 a.C. è segnato dalla demolizione della costituzione sillana, dopo il ritiro di Silla a vita privata e la sua morte; e *in primis* aveva restituito ai tribuni quei poteri che Silla aveva ridimensionato. Proprio Pompeo, che nel 70 è stato con opportunismo e tempismo straordinario il restauratore della legalità contro la costituzione sillana, ora avalla che si calpestino i diritti dei tribuni.

Il decreto che ordinava ai magistrati di provvedere a che lo Stato non subisca alcun danno, quel senatoconsulto, cioè, che chiamava il popolo romano alle armi,

(la celebre formula del *senatusconsultum ultimum*, in passato emanato in situazioni di pericolo per la repubblica, ora invece viene emanato contro una persona, cioè contro Cesare medesimo). E ricorda gli esempi dei Gracchi e Saturnino – è curioso questo, ma è molto interessante; ci serve anche a completare il profilo cesariano il fatto che nel parlare ai soldati, Cesare prenda le distanze da una tradizione cosiddetta *popularis* –; dice apertamente che il *senatusconsultum ultimum* è stato in passato saggiamente emanato perché la repubblica era in pericolo, come si è visto nella repressione antigraecana o nella repressione contro Saturnino; quindi il capo *popularis*, che è Cesare, o almeno come tale appare ai suoi avversari e come tale si è comportato durante il suo consolato nell'anno 59, butta a mare una tradizione che non è la sua.

Esorta infine i soldati che difendano dai nemici,

(questo è il *clou* del suo discorso)

la fama e l'onore di quel generale,

cioè di lui,

sotto la cui guida per nove anni hanno con tanto successo combattuto nell'interesse della repubblica, vinto tante battaglie, pacificato tutta la Gallia e la Germania.



La frase è un po' esagerata, perché la Germania lo fu solo in minima parte. Il rapporto personale tra il capo e le legioni ora viene al pettine, viene messo alla prova, viene chiamato in causa e quindi Cesare non chiede: «Ripristiniamo i diritti e i tribuni della plebe»; non chiede: «Cancelliamo deliberazioni illegali del Senato»; chiede: «Venite in soccorso del vostro generale, col quale avete condiviso nove anni di guerra».

A questo punto dà notizia delle reazioni dei soldati, i soldati della XIII legione, che è quella presente a questo comizio, la più fedele delle sue legioni. Gliene avevano tolte due dicendo che servivano a Pompeo e lui le aveva cedute; in questo momento ha dunque una inferiorità numerica spaventosa rispetto alle dieci legioni che Pompeo ha annunciato al senato di avere con sé.

I soldati della XIII legione rispondono con un grido unanime, sono pronti a vendicare le ingiustizie inflitte al loro generale e ai tribuni della plebe.

Arrivano ora i tribuni della plebe malmenati a Roma. È una grande scena: fanno vedere il danno fisico che hanno subito e la situazione precipita fino alla decisione, per Cesare a quel punto unica possibile, di uscire dalla legalità. E questo il rapporto carismatico con la massa militare: il *focus* di tutta l'azione che Cesare sta preparando e per la quale addestra psicologicamente i suoi è il rapporto fra le legioni e il generale.

Su questo tema la tradizione antica forniva anche aneddoti interessanti e sintomatici. Più celebre di tutti è l'episodio che si verifica durante la terribile campagna di Munda che avverrà anni dopo, nel 45, nella quale Cesare ha rischiato tutto, anche di morire, in una campagna militare terribile su un territorio sfavorevolissimo come la Spagna (uno dei paesi più insicuri per la repubblica romana), contro i figli di Pompeo che vi hanno messo in moto una ribellione: per sferzare i soldati che non rispondono alla maniera che egli si attende, li apostrofa *Quirites*, non li chiama "soldati", li chiama "cittadini" e questo li umilia, è la sferzata più dura che potrebbe infliggere ai suoi uomini.

La fedeltà personale dura nel tempo. Quando Cesare viene ucciso e si apre il suo testamento e si constata che il figlio adottivo ed erede è Ottaviano, che a quel punto diventa Caio Giulio Cesare Ottaviano, le legioni automaticamente passano alla fedeltà personale verso Ottaviano.

A due celebri legioni, la Marzia e la IV inneggia anche Cicerone nella sua erronea valutazione dei rapporti di forza. Quando appoggerà Ottaviano contro Antonio all'indomani dell'uccisione di Cesare, scioglie inni di elogio alla Marzia e alla IV, definendole «eroiche legioni», espressione sconcertante in bocca all'ex console difensore della repubblica. Esse in realtà hanno disertato rispetto al comando del console in carica, che è Antonio, e sono passate direttamente, illegalmente (*privata impensa et privato consilio*, dice Ottaviano medesimo nel primo libro delle *Res gestae*), agli ordini di un personaggio fuori della legalità, che arruola truppe contro il console in carica. Perché agiscono così? Perché Ottaviano è il figlio ed erede di Cesare e il rapporto si trasmette in maniera assoluta, senza incrinature.

La questione del nesso personale che supera il rapporto politico, che supera la cornice politica, fra un capo militare e le sue truppe e le sue legioni, è forse il fatto più ingombrante e imbarazzante dinanzi al quale si trovano gli storici quando riflettono sulla fine della repubblica. È curioso che la tradizione filo-repubblicana, non soltanto quella del secolo XX ma sin dai tempi di Pier Paolo Boscagli («Cavatemi dalla testa questo Bruto»), abbia indicato nei cesaricidi i restauratori della legalità repubblicana, e quindi i propugnatori della democrazia romana, mentre al tempo stesso l'apparire sulla scena delle grandi masse militari ha segnato la fine della repubblica aristocratica. È una contraddizione notevole dinanzi alla quale l'interpretazione degli storici si affanna e si divide.

È curioso osservare come l'interpretazione del principato al suo sorgere – ma con Cesare non si può neanche dire che sia un vero e proprio principato – concepito come un passo in avanti rispetto alla repubblica aristocratica e al suo anacronismo, ponga l'accento sul fatto che i nuovi protagonisti di massa della storia romana repubblicana sono le legioni. Ma Cesare è stato capace non soltanto di costruire questo rapporto con le sue truppe nel corso di ben nove anni, come rivendica in quel discorso alla XIII legione, grazie al protrarsi all'infinito di una guerra che poteva essere assai più breve. È una guerra, quella gallica, esasperata ad arte per costruire una base politica e le masse militari sono l'unica base politica mentre la repubblica va a pezzi. Ma Cesare è stato capace anche di serbare il più a lungo possibile un rapporto positivo – la sua vecchia *facies* di capo *popularis* – con la plebe urbana. Sono due le masse, dunque, rispetto alle quali Cesare si rapporta: quella decisiva, che sono appunto le legioni, e quella politicamente pesante,

politicamente ingombrante, che è costituita dalla plebe urbana, soggetto parassitario, ormai, della repubblica e che comunque è la base della agitazione dei *leader* che si impegnano nella lotta politica.

Nel momento in cui Cesare, per gli accordi presi dal cosiddetto primo triumvirato, diventa console, la sua massa elettorale è quella urbana. Cesare sa benissimo cosa sia la plebe urbana: un ceto parassitario che è privilegiato, che usufruisce della ricchezza derivante dal dominio imperiale, e che però è anche un soggetto politicamente importantissimo per vincere le elezioni. Ma, una volta vinte le elezioni, le masse che gli interessano diventano le masse militari. Infatti, quando si troverà, rivestendo la dittatura, in assenza dei poteri costituiti, a governare l'Italia attraverso il suo *magister equitum*, non esiterà a reprimere agitazioni di carattere popolare quali le richieste di annullamenti o cassazioni di debiti.

Il capo carismatico – formula weberiana su cui torneremo – vuol dire anche fascinazione che un capo carismatico esercita. Noi sappiamo quante volte Cicerone ha scritto su Cesare: il caso limite è la *Pro Marcello*, cioè un'orazione nella quale l'immagine di Cesare è presentata in maniera talmente imbarazzante, positiva, servile, da determinare, come è accaduto, un giudizio duro, da parte dei moderni, nei confronti di Cicerone. E poi c'è il *corpus* delle sue lettere, quando scrive ad Attico nei mesi della guerra civile, quando la guerra civile è appena incominciata e Cicerone non sa cosa fare. Cesare gli scrive una lettera di straordinaria abilità – che è conservata grazie al fatto che Cicerone la mette in copia in calce ad una lettera ad Attico –, nella quale Cesare, *imperator* perché vincitore di campagne, si rivolge a Cicerone *imperator*, perché Cicerone ha vinto i Pindenissiti (!) durante il suo governo della Cilicia: *Caesar imperator Ciceroni imperatori salutem dicit*. Già questa *inscriptio* della lettera è un colpo di genio dal punto di vista, come dire, dell'ironia e dell'abilità, ma la lettera è abilissima anche nel contenuto: Cesare simula la necessità di avere consiglio da Cicerone su come comportarsi («non farmi mancare il tuo consiglio»), ma al tempo stesso gliene dà uno lui, e cioè quello di non impegnarsi assolutamente, di rimanere a Roma: «Non seguire» – Cicerone lo ha fatto dopo mesi – «i fuggiaschi che sono andati a Brindisi e poi a Durazzo».

E Cicerone tante volte parla di questo personaggio, che per lui è un'ossessione e un continuo punto di riferimento. E parla anche di Pompeo: c'è la famosa definizione di Pompeo *non melior, sed oc-*

*cultior*, che rende benissimo la vera valutazione che Cicerone dà dei due antagonisti. Ma anche quando Cesare ormai è stato ucciso ed è nell'aria una nuova guerra civile, in cui Cicerone si è tuffato forte della scelta che a lui parve abile di strumentalizzare l'*adulescens* Ottaviano (ma ben presto fu egli stesso manovrato e strumentalizzato), Cicerone, quasi alla conclusione della mai pronunciata *Seconda Filippica* (feroce *pamphlet* antiantoniano), sente il bisogno di raffrontare Antonio, vivente e nemico, con Cesare, defunto e inevitabilmente ex nemico, e traccia un profilo di Cesare che vorrebbe essere demolitorio, ma che è un monumento:

Aveva ingegno, spirito critico, memoria, cultura, applicazione, previdenza, diligenza. Aveva compiuto imprese di guerra, quantunque calamitose per la repubblica, tuttavia grandi.

(È la nota questione se la campagna gallica fosse stata veramente necessaria e se fosse stato vantaggioso per la repubblica prostrarla tanto a lungo)

Da anni ed anni puntava al regno. Alla fine con uno sforzo immane e a costo di grandi rischi, realizzò il suo proposito,

(accusa gravissima perché il *regnum* nel linguaggio politico romano è un crimine di per sé)

con donativi, monumenti, distribuzioni di ricchezze e pasti pubblici aveva conquistato l'animo della massa inesperta,

e questo si riferisce alla fase della politica cesariana di seduzione della massa di manovra della plebe urbana, che è un meccanismo notorio, non soltanto della repubblica romana.

Aveva legato a sé i suoi con i premi che concedeva loro, gli avversari assumendo la maschera della clemenza,

(maschera della clemenza, che si identifica con la clemenza, inevitabilmente; la maschera della clemenza produce clemenza e di quella clemenza Cesare fu vittima, come Napoleone nel suo opuscolo sulle guerre di Cesare pesantemente ricorda).

Che dire di più: un po' con il terrore, un po' contando sulla rassegnazione aveva introdotto in un popolo libero l'assuefazione all'asservimento.

È un giudizio complesso, non demonizzante, pieno di riconoscimenti tutt'altro che settoriali o parziali. Insomma, la fascinazione cesariana su Cicerone è fortissima ed è un tassello di un fenomeno più generale: quello del fascino di figure egemoniche, si potrebbe dire demoniche, sugli intellettuali che di quelle figure hanno parlato.

Una lista potrebbe partire dal Pericle di Tucidide. Tucidide è sì uno storico, ma è innanzi tutto un politico, che detesta il sistema politico della sua città, che lo trova inconcepibile per il fatto stesso che è affidato alla massa incolta che può dominare. Pericle è la figura positiva dell'affresco che egli traccia, perché è capace di guidare piuttosto che essere guidato – οὐκ ἦγετο μᾶλλον ἢ αὐτὸς ἦγε. Donde nasceva questa sua capacità per cui poteva parlare contro corrente, rimproverando la massa che credeva in lui? Risponde Tucidide – perché era incorruttibile (ἀδωρότατος). Tucidide alla fine approda all'idea che il governo di Pericle a parole era una democrazia, ma di fatto era un principato. Come Eschilo ha creato il nesso δήμου κρατοῦσα χεῖρ, “la mano dominante”, “potente” del demo, dove δήμου κρατοῦσα sono i due elementi di δημοκρατία, nel caso del Pericle tucidideo la parola coniata è ἐκ τοῦ πρώτου ἀνδρὸς ἀρχή, la ἀρχή del πρώτος ἀνὴρ, cioè del *princeps*. Cicerone nel *De re publica* si riferisce proprio a questo passo quando dice «Pericle fu *princeps* ad Atene», là dove cerca di tratteggiare la sua idea di *princeps*, che forse è una delle ragioni per cui Cesare lo affascina tanto.

Analoga considerazione si può fare sulla fascinazione che esercita su Teopompo, cioè sul più grande storico del IV a.C., Filippo di Macedonia, il quale esercita una fascinazione anche su Demostene, cioè sul suo principale nemico. Ci sono tanti passi nelle *Filippiche* in cui Demostene invidia a Filippo la possibilità di decidere; lui è costretto a convincere l'assemblea, che è riottosa e tale che, dopo la fine della seduta, è come se non si fosse detto nulla. Filippo invece può agire subito. Teopompo tratteggiava la figura di Filippo in un lungo frammento conservato nel IX libro di Polibio: «Teopompo sostiene che Filippo è l'uomo più grande che l'Europa abbia mai generato, e dopo aver detto questo», incalza Polibio, «lo descrive come spergiuro, donnaiolo, traditore, criminale». E Polibio obietta: «Ma come può essere il più grande uomo che l'Europa abbia prodotto uno le cui caratteristiche tu, Teopompo, descrivi in questa maniera?». Polibio era un grande storico, ma non aveva la capacità di Teopompo di cogliere questo elemento della ‘demoni-

cità' del potere. Egli, per parte sua, era caduto nell'analogo fascinazione nei confronti degli Scipioni, come si capisce dalla sua stessa opera.

E si potrebbe proseguire con Ibn Kahldoun, un grande storico tunisino del XIV secolo. Incontra finalmente Tamerlano, che ha sconfitto la parte per la quale Ibn Kahldoun va ambasciatore da lui e scrive il racconto dell'incontro nella sua straordinaria opera storica. Tamerlano, che sta sdraiato su un divano e lo accoglie in maniera abbastanza scostumata, potremmo dire, rispetto all'*urbanitas* che uno si aspetterebbe da un sovrano nella situazione di un incontro diplomatico ufficiale, gli chiede: «Perché sei venuto qui?» e Ibn Kahldoun, l'ambasciatore che dovrebbe contestare, nei limiti del possibile, a Tamerlano ciò che Tamerlano sta per fare, risponde: «Per vedere te».

E si potrebbe seguitare pensando a Machiavelli di fronte al Valentino. Il duca Valentino è l'eroe del *Principe*, con qualche tratto in comune con Filippo di Macedonia, se dobbiamo credere alla documentazione disponibile su di lui. E si potrebbe seguitare ancora.

Tanto tempo addietro mi venne sott'occhio un testo molto interessante rimasto a lungo inedito, l'intervista che Romain Rolland nel 1933-34 fece a Stalin. Ebbe la possibilità di fare un lungo viaggio in Unione Sovietica e, come accadeva alle personalità eminenti dell'Occidente, specie se letterati, artisti, ecc., ebbe udienza presso Stalin. Romain Rolland racconta in una lunga prosa l'intervista che non fu mai pubblicata sulla «Pravda», cui era destinata, per volere di Stalin (fu pubblicata integralmente più di dieci anni fa da Vittorio Strada). È un testo straordinario. Romain Rolland sembra quasi subire il fascino e l'impostazione stessa dell'interlocutore. Chiede dei processi, per esempio: ormai si è scatenata una repressione sotto forma di processi, che sono processi politici. Stalin gli risponde che sono parte di un risanamento della giustizia, che si tratta di criminali comuni, e Romain Rolland si fa propugnatore di questa idea attraverso questa intervista. È fuor di dubbio che si è determinato un corto circuito analogo a quello prodottosi tra Filippo e Teopompo o tra Tamerlano e Ibn Kahldoun.

La nozione di capo carismatico è uno degli aspetti della riflessione politologica e sociologica di Max Weber. Weber è una meteora, per così dire, nella storia della prima metà del Novecento. Muore giovanissimo poco dopo avere dato lampi di genio nelle sue opere, molte delle quali rimaste inedite, come *Economia e Società*. Egli ha intrapreso l'avventura intellettuale della guerra, la terribile

guerra del '14 che segnò la fine dell'Europa e forse di tutta un'epoca storica, su una posizione rigorosamente adesiva ai propositi di guerra dell'impero tedesco.

Come è noto, tutto il ceto intellettuale tedesco, tranne una infima minoranza, si schierò con l'impero. Solo che ben presto gli intellettuali si dividono tra quelli che vogliono una pace di compromesso e quelli che vogliono comunque le annessioni. Weber, come Delbrück e altri, si sposta man mano su posizioni 'moderate', e intuisce che il sistema politico guglielmino non regge. Come sappiamo, la vicenda si è protratta fino alla vigilia della sconfitta. Fu addirittura il presidente americano Wilson il vero vincitore, in un certo senso, della prima guerra mondiale, che impose il cambiamento dei sistemi elettorali, della formazione stessa del governo del *Reich*, come condizione per l'armistizio.

A questo punto nasce la repubblica; la repubblica produce un risultato elettorale imprevisto; i socialisti più i socialisti autonomi sono la maggioranza del primo parlamento repubblicano che è la Costituente. E Weber si chiede, e questa è la sua intuizione principale che lo porta alla definizione del capo carismatico, se abbia senso un sistema politico in cui non ci sia la centralità di un capo. E formula al tempo stesso quella discussa nozione, pericolosa, se vogliamo, ma vibrante, di democrazia plebiscitaria, e si arrovela intorno alla definizione di quali debbano essere le caratteristiche del capo carismatico, che ha un'origine religiosa (le fonti sue sono religiose, sono nel pensiero luterano). La sua definizione – era anche un grande prosatore – la troviamo alla fine del suo discorso, la celebre conferenza *La politica come professione* (gennaio 1919):

La politica consiste in un lento e tenace superamento di dure difficoltà da compiersi con passione e discernimento. È certo del tutto esatto e confermato dall'esperienza storica che non si realizzerebbe ciò che è possibile, se nel mondo non si aspirasse sempre all'impossibile, ma colui che può farlo deve essere un capo e non solo questo, ma anche, in un senso assai poco enfatico della parola, un eroe. Pure coloro che non sono né l'uno né l'altro devono altresì armarsi di quella fermezza interiore che permette di resistere al naufragio di tutte le speranze già adesso, altrimenti non saranno in grado di realizzare anche solo ciò che oggi è possibile. Soltanto chi è sicuro di non cedere anche se il mondo, considerato dal suo punto di vista, è troppo stupido e volgare per ciò che egli vuole offrirgli, soltanto chi è sicuro di poter dire di fronte a tutto questo: "Non importa, andiamo avanti", soltanto quest'uomo ha la vocazione della politica.

È il clima del tempo. Quando muore Lenin, Gramsci scrive sull'*Ordine Nuovo* (marzo del '24) un articolo di una estrema durezza, intitolato *Capo*, il cui concetto centrale è che senza la figura di un capo un sistema politico non funziona. Durissimo è l'esordio:

Ogni stato è una dittatura, ogni stato non può non avere un governo costituito da un ristretto numero di uomini che a loro volta si organizzano intorno a uno dotato di maggiore capacità e chiarezza. Finché sarà necessario uno stato, finché sarà storicamente necessario governare uomini, qualunque sia la classe dominante, si porrà il problema di avere dei capi, di avere un capo.



GIUSEPPE GILBERTO BIONDI

*VOX POPULI ... IN SENECA TRAGICO.*  
PER UNA SEMIOLOGIA DEL CORO NEL TEATRO SENECA

*Abstract*

In Seneca's theatre the only place where groups and people act is the Chorus. Through the exam of *Phaedra* and *Thyestes*, this paper analyzes the communicative and the semeiological function of the Chorus and especially the relationship of the Chorus with the *fabula* and with the 'veritas' of Seneca's thought.

Mentre ringrazio gli organizzatori del convegno per aver accettato lo scarno abbozzo, scritto, della mia relazione orale, chiedo scusa all'eventuale lettore della sua (di abbozzo) vistosa approssimazione e schematizzazione. Nella 'tenzone' tra il tacere e lo scrivere è prevalso lo scrivere non perché sia convinto di dire cose degne di interesse, ma perché chi mi ha sollecitato lo ha fatto evocando la memoria dell'amico Ferruccio Bertini. L'affetto ha vinto la reticenza.

"*Vox populi ... in Seneca tragico*": con questo titolo un po' sornione intendevo chiedermi se nelle *fabulae* di Seneca sia possibile individuare una 'voce del popolo' e, soprattutto (questo il senso dell'aposiopesi), se tale 'voce' possa intendersi in qualche modo come *vox veritatis*, secondo appunto l'antico adagio *vox populi, vox veritatis*.

Inutile dire che il teatro di Seneca mal si presta all'argomento del convegno, almeno nella sua formulazione letterale, non solo perché esposto ancora a pregiudizi negativi circa la sua rappresentabilità (non dimentichiamo la sua assenza nel classico *The Roman Stage* di Beare), ma soprattutto perché, anche nelle, diciamo così, 'sceneggiature' non abbiamo momenti di folle o assemblee sulla

‘scena’, se non in contesti-limite di contiguità col coro, come nel caso delle *Troades* (per cui vedi l’intervento di Gabriella Moretti<sup>1</sup>).

Si aggiunga che, fra le tante incertezze che adombrano la rappresentabilità del teatro senecano, una quasi certezza è data dall’ipotesi che i suoi destinatari fossero rappresentati da una *élite* di corte e non dal *vulgus*. E, come ultima premessa, si dovrà non dimenticare che l’oggetto del nostro lavoro non è la semantica di *populus* in Seneca tragico (semantica che rimane spesso negativa nel filosofo come nel poeta), ma la sua funzione dinamico/comunicativa attraverso i canti del coro.

Trascendendo sicuramente la prospettiva che gli ideatori hanno voluto dare al convegno, ho inteso che esso volesse indagare, all’interno della scena/realtà, il punto di vista non su un insieme, ma da un insieme, quello cioè non di un singolo ‘-agonista’ (proto o deuterio, poco importa), ma di ‘pluralità’ (gruppi) che possono essere ‘molti’ (folle), che a loro volta possono diventare ‘i più’ se non addirittura ‘tutti’ (popolo). Un punto di vista più ‘basso’ rispetto alle *personae*, ma anche di gran lunga più ‘esteso’, e dunque diverso, ma anche inglobante le *personae* stesse.

Per semplificare le cose, la domanda è, anzi le domande sono: 1) i gruppi, che nel teatro di Seneca ‘parlano’ solo attraverso il coro, esprimono una *vox populi*? 2) Possiamo immaginare che Seneca voglia instaurare una sorta di rapporto *vox populi* = *vox veritatis*? 3) Il Coro esprime la voce (vale a dire il pensiero, il punto di vista) di Seneca? 4) Se il Coro (e i cori) non fossero ‘voce’ né di popolo, né di verità, né di Seneca, che funzione possono avere o non avere con la dinamica della *fabula*? Unificando in una queste domande, potremmo chiederci: quale è la funzione ‘semiologica’ del coro in Seneca tragico?

La questione è vecchia (non solo per Seneca, ma in generale per tutto il teatro antico) e la sola sistemazione del problema richiederebbe sedi e spazi ben diversi da questo breve ‘abstract’, che non potrà avere se non la *species* di vaga approssimazione o di semplice *specimen* (e dunque, anche per questo, scandalosamente spoglio della vasta e qualificatissima bibliografia, a partire, in Italia, da quella, per esempio, di Giancarlo Mazzoli).

Prendiamo le mosse da un coro famoso e criticamente tanto frequentato quanto vessato: il primo della *Phaedra*, vv. 274-357 (nei vv. 358-359 il coro muta funzione divenendo attore e passando al

---

<sup>1</sup> Cfr. in questo stesso volume le pp. 83-95.

trimetro giambico dei *deverbia*). Il coro, metricamente diviso in due parti (saffici minori sono i vv. 274-324, anapesti i vv. 325-357), può essere interpretato come canto sulla potenza (v. 276 *impotens*; v. 331 *nimumque potens*) che Cupido esercita su uomini, dèi, animali e, in qualche modo, su tutto il vivente (v. 353 *nihil immune est*), perfino sulle *saevae novercae* (cfr. v. 357), vale a dire su Fedra innamorata di Ippolito.

La questione è semplice: questo coro, che (come tanti altri della tragedia e commedia antiche, *in primis* l'*Ippolito* di Euripide ai vv. 525ss.) celebra la potenza di Eros, è espressione del pensiero di Seneca? E in caso affermativo, poiché il coro afferma che Eros è forza tanto cosmico-universale quanto irresistibile, dobbiamo rappresentarci un Seneca, avvocato difensore di Fedra in quanto vittima – come tanti eroi ed eroine della tragedia greca e come si giustificherà la stessa Fedra senecana – della irrazionale e irruenta potenza di un dio? In tal caso, saremmo di fronte a un Seneca che, da poeta affabulatore di tragedie, nega quanto, da prosatore e filosofo, afferma, o, viceversa, afferma da poeta quanto da filosofo nega?

Nonostante il pateticissimo *credite laesis* del v. 330 che, secondo alcuni nasconderebbe una confessione dello stesso Seneca (e che di fatto farebbe di Seneca un avvocato difensore di Fedra 'vittima' del dio Cupido), in realtà questo primo coro è 'cantato' dalle ancelle cretesi (il codice E riporta la scritta CRESSAE) di Fedra che ora assistono e condividono le pene d'amore della loro regina. Il lettore/ascoltatore ha dunque gli strumenti per intendere questo 'peana' su Eros 'pantocratore', come canto non solo partigiano ma anche, in qualche modo, mistificatore, dal momento che, dal v. 195s., il pensiero del filosofo Seneca si è espresso per bocca della nutrice che, con poche parole, offre la chiave di lettura della *Phaedra*: *deum esse amorem turpis et vitio favens / finxit libido*. Il lettore è avvisato: Eros pantocratore è una giustificazione di cui si avvale Fedra e che le sue amplificano col canto.

Contrariamente ad altri cori, come per esempio, quello del *Thyestes*, questo della *Phaedra*, rappresentato dalle ancelle cretesi, assiste alla intera dinamica dell'azione e ai movimenti dei protagonisti. Ebbene, ciò che è fondamentale, per quanto stiamo ricercando con questo lavoro, è il fatto che, mentre il coro delle cretesi rimane partigiano di Fedra fino alla 'aperta' confessione a Ippolito e fuga di quest'ultimo (il secondo coro, che incita Ippolito a 'usare' – v. 774 *dum licet utere* – la sua incomparabile ed effimera bel-

lezza fa ancora, in qualche modo, da cassa di risonanza del discorso, subdolo, della nutrice a Ippolito e dunque del desiderio di Fedra), lo stesso coro delle ancelle cambia, anzi inverte letteralmente la rotta a partire dal v. 824, allorché, capovolgendo il proprio atteggiamento nei confronti della regina, esprime tutta la propria indignazione contro l'*inausum* e i *nefanda crimina* che la *femina iuveni insonti apparat*.

Due cose non debbono sfuggirci. La prima è che spostare εἰς τὸ ἐναντίον la disposizione delle ancelle verso la loro *domina* non è un mutamento di giudizio sulla sua **passione**, ma sul suo **comportamento**, vale a dire la messa in scena della violenza subita da Ippolito che la nutrice ha ordito (vv. 720ss.), mentre Fedra era priva di sensi, e che ora, come apprendiamo dal Coro indignato delle ancelle, Fedra sta eseguendo. Il coro, insomma, non condanna la **passione** di Fedra, ma la sua **menzogna** criminosa perché essa porterà la morte di Ippolito innocente.

La seconda cosa che non deve sfuggirci è il fatto che, al repentino mutamento di sentimenti del coro verso Fedra, corrisponde il repentino passaggio dal metro lirico (cantato) al trimetro giambico dei *deverbia* (parlato). Il passaggio dal 'cantato' al 'parlato' da parte del coro – che così diventa Coro, ossia attore – è cosa non rara nelle tragedie di Seneca e trova le sue radici nella tragedia classica: tuttavia nel nostro contesto la cosa acquista un 'peso', una densità di senso perspicua. Nel nostro contesto infatti accade per il coro lo speculare opposto di ciò che accade quando l'attore (spesso protagonista) passa dal trimetro dei *deverbia* a un metro lirico del *canticum*: come, infatti, in quest'ultimo caso assistiamo a un salto del personaggio dalla 'realtà' dell'azione a una sorta di 'scompostezza' psichica, così il coro, dalla dimensione sublime del canto lirico precipita nella realtà più nefanda che la scena rappresenta: il tentativo di ritorsione della colpa da Fedra a Ippolito. In breve nel passaggio da cantore a dicitore il coro lirico da avvocato di Fedra ne diventa il censore.

Il passaggio, col v. 824, dal metro lirico a quello parlato, segna altresì il giro di boa dalla *συμπάθεια* del coro per Fedra alla *indignatio* per la stessa: da questo momento in poi il coro, che finora ha fatto da cassa di risonanza delle pulsioni amorose della regina, farà da cassa di risonanza, prima (vv. 959-988) del *topos* vulgato e, per così dire anti-senecano (basti pensare al *De providentia*), dell'*ἄλογον* della Fortuna e dell'ingiustizia che domina la storia, infine, vale a dire nell'ultima parte lirica (vv. 1123-1153), del

tema, questa volta senecano, della mutevolezza della fortuna e della maggior protezione che le case degli umili hanno rispetto ai potenti. Un'ulteriore cosa non deve sfuggire: quest'ultimo coro riprende esattamente, perfino con riprese verbali, il discorso della nutrice (vv. 195ss.) che, senecanamente, enunciava lo stesso identico motivo:

Quisquis secundis rebus exultat nimis fluitque luxu, semper insolita appetit.	205
Tunc illa magnae dira fortunae comes subit libido: non placent suetae dapes, non texta sani moris aut uilis scyphus.	
Cur in penates rarius tenues subit haec delicatas eligens pestis domos?	210
Cur sancta paruis habitat in tectis Venus mediumque sanos uulgus affectus tenet et se coercent modica, contra diuites regnoque fulti plura quam fas est petunt?	
Quod non potest uult posse qui nimium potest.	215

Notiamo come il tema e le parole che oppongono la superbia e i desideri proibiti dei potenti alla umile ma più sicura casa dei poveri è tema speculare dei 'primi' consigli della nutrice da una parte e del quarto coro dall'altra.

Molte osservazioni si dovrebbero fare, ma una in particolare è necessaria: i primi tre temi del coro ripropongono istanze e posizioni, diciamo così, esistenziali/filosofiche che non solo non corrispondono al pensiero di Seneca filosofo, ma che addirittura costituiscono temi **contro** i quali si esprime il suo pensiero. Solo il tema dell'ultimo coro (esaltazione della moderazione e non affidamento sulla Fortuna) può consonare col 'punto di vista' dell'autore e, in qualche modo, esserne portavoce.

Per il momento soffermiamoci su questa itinerante conclusione: il coro della *Phaedra* non rappresenta in sé il punto di vista di Seneca, ma un 'gruppo' (le ancelle di Fedra) che muta la propria 'visione' del mondo, passando da posizioni 'filosofiche' combattute dal filosofo Seneca fino alla considerazione finale che coincide con quella dell'autore. La μεταβολή, necessaria al genere tragico perché possa prodursi catarsi e dunque palingenesi nell'ascoltatore/lettore, non passa tanto attraverso i protagonisti, quanto attraverso il coro stesso. In termini di pedagogia senecana, potremmo

aggiungere che le ancelle (del coro) hanno acquisito, senecaneamente, i presupposti per iniziare un cammino verso la *sapientia*.

Passiamo al *Thyestes*, che presenta tre momenti lirici ‘cantati’ dal Coro, vale a dire i cittadini di Argo, ‘luogo’ in cui si svolge l’azione/trappola tessuta da Atreo nei confronti di Tieste. Contrariamente alle ancelle di Fedra, il Coro del *Thyestes* non assiste al momento in cui il protagonista passa, per così dire, dalle parole ai fatti. Ed è per questo che Seneca ne fa il portavoce del ‘popolo’ (significativo e ampiamente visitato il famoso anacronismo in cui, al v. 396, i cittadini vengono chiamati *Quirites*) che, credendo a ‘quello che vede’ (vale a dire la finta pace che Atreo propone al fratello), chiede, in una sorta di ‘controcanto’ al dialogo/incontro iniziale tra Tantalo e la Furia e secondo la nota dinamica dell’ironia tragica,

Tandem lassa feros exuat impetus  
sicci progenies impia Tantali. (vv. 136-137)

La non conoscenza da parte del coro di quanto sta tramando Atreo con il suo accolito viene enfatizzato dalla sintassi della rappresentazione: non appena il *satelles* ha finito di dire che terrà nascosti i nefandi propositi del suo re e padrone, comincia un patetico canto che, presupponendo vera l’apparente pace tra i due fratelli (*tandem regia nobilis / antiqui genus Inachi, / fratrum composuit minas*), si dilata nell’esaltazione di un σοφὸς βίος che ha tutte le caratteristiche del *sapiens* stoico, e in particolare senecano («è vero re chi è padrone di sé», «chi non si fa travolgere dall’instabile favore del *vulgus*», «chi va incontro al suo destino e non si lamenta di dover morire», «chi al potere preferisce una buona quiete», «chi si accontenta di morire *in quiete plebeius*» – per cui cfr. *plebeia domus* di *Phaedr.* 1139, esaltata dall’ultimo coro ‘senecano’ della *Phaedra* –, contrariamente al potente: *illi mors gravis incubat / qui, notus nimis omnibus, / ignotus moritur sibi*).

Questo secondo coro del *Thyestes*, se da una parte esprime filosofemi squisitamente senecani – il tutto semiologicamente esaltato dal fatto che il coro si esprime in prima persona singolare (cfr. v. 393 *me dulcis saturet quies*; v. 395 *leni perfruar otio*; vv. 398 ss. *sic cum transierint mei / nullo cum strepitu dies / plebeius moriar senex*), in una specie dunque di ‘assolo’ corale che, anziché sottrarre, aggiunge, per così dire, *vis* corale al canto –, d’altra parte

chi canta rimane non solo all'oscuro della realtà ma, al pari di Tieste, viene ingannato dalla 'messa in scena' ordita da Atreo.

Contrariamente alle ancelle di Fedra, i cittadini di Argo, che rappresentano il coro del *Thyestes*, non vedono e non sanno (contrariamente anche al lettore/spettatore) dell'inganno atroce e nefando che Atreo ordisce contro il fratello Tieste, sicché, di fronte all'apparente riconciliazione dei due fratelli, possono innalzare un canto (vv. 546-622) che, all'inizio – vv. 546-595 – è un'esaltazione, tragicamente ironica, della pace (improvvisa e inaspettata: *otium tanto subitum e tumultu*) fra i due re, mentre la seconda parte – vv. 596-622 – contiene un'accorata meditazione, squisitamente senecana, sull'instabilità della fortuna e, soprattutto, del potere.

Una cosa ora non deve sfuggirci: se, come dicevamo, la seconda parte esprime la voce genuina del filosofo circa l'atteggiamento da avere nei confronti della fortuna (v. 615ss. *Nemo confidat nimium secundis / nemo desperet meliora lassis*) e, dunque può essere interpretata come *vox veritatis* in quanto 'voce' di Seneca, nella prima parte il coro è portavoce di una cittadinanza ingannata, al pari di Tieste, dal re Atreo: *vox populi*, ma non *vox veritatis*, quanto meno non di verità 'fattuali'. Come Tieste, anche il coro viene non solo distolto dal vero (il *nefas* che Atreo sta per compiere) ma, con un colpo d'ala d'ingegno da parte di Seneca, indotto a credere, con un capovolgimento della narratologia tragica, nel suo speculare contrario: la 'pietosa' pace tra i fratelli.

Solo nell'ultimo coro, quando cioè la verità fattuale viene rivelata, noi possiamo misurare se 'i cittadini' e dunque in senso stretto il *populus* (vv. 875ss. *nos e tanto populo...*) di Argo esprima la voce di Seneca. Ebbene, di fronte alla catastrofe, conseguenza del mostruoso crimine di Atreo, che sta per abbattersi sulla città, il coro – in sintonia col pensiero di Seneca – non solo non cerca di evitare la sorte avversa (v. 878s. *O nos dura / sorte creatos...*), ma accetta di attraversarla, secondo i precetti dello stoicismo 'classico' che, al riguardo, coincidono con quello senecano: vv. 882ss. *Abeant questus, discede, timor: / vitae est avidus quisquis non vult / mundo secum pereunte mori.*

Come nella *Phaedra*, anche nel *Thyestes* il coro volge a sintonizzarsi col pensiero di Seneca filosofo non tanto alla fine degli eventi, quanto alla fine della sua 'funzione' scenica che è quella di canto lirico/corale.

Orbene, senza pretendere di trarre conclusioni affrettate ma, *any way*, osservando che anche in altre *fabulae* di Seneca l'ultimo coro

si fa amplificatore di filosofemi senecani (cfr. *Oed.* 991-994, versi che invitano a non sfuggire, come invece ha fatto Edipo, al proprio destino e che offrono addirittura la chiave interpretativa dell'*Oedipus* senecano, nonché *Herc. f.* 1053ss., la famosa invocazione al sonno, che segna la rinascita, in chiave senecana, della *virtus* di Ercole che, infatti, accetterà di continuare a vivere, come lo stesso Seneca di *epist.* 78, per amore del padre) proverei a ipotizzare che i cori, pur non rappresentando *tout court* la voce 'filosofica' del poeta, esprimono sempre e comunque un pensiero o un 'punto di vista' o un *feeling* 'forte', la cui forza nasce, per così dire, 'statutariamente' proprio per essere *pièces* dense di *pathos* in quanto non solo liriche ma anche plurali, corali per l'appunto.

Come nel melodramma la romanza 'a solo' conferisce, all'attore che la esegue, un'intensità di *pathos* e il canto corale una *vis* lirica superiore perfino a quella della romanza, così, presappoco, mi parrebbero funzionare le cose nelle *fabulae* di Seneca. Se, per esempio, nella *Phaedra* il *canticum*, la monodia di Ippolito serve, proprio perché *pièce* cantata e non semplice *deverbium*, a isolare la personalità del giovane casto in una sorta di delirio, oggi diremmo, nevrotico, così il primo coro delle ancelle cretesi, che, al limite di una mistificazione ideologica, inneggiano alla potenza di Cupido, fa sentire al lettore/spettatore quanto forte, ancorché non condivisa dall'autore, sia la passione che ora sovrasta Fedra.

Tuttavia, ed è questo il punto, mentre altri personaggi, per esempio i *satellites*, che capovolgono spesso il loro ruolo, passando da buoni consiglieri a complici dei loro padroni (pensiamo alla nutrice di Fedra e al consigliere di Atreo), il coro, anche quando voce di parte e perfino contraria alla dottrina senecana, non solo non giunge mai a essere complice del *crimen* o del *nefas* ma semmai 'tende' a dissociarsene fino, ancor più spesso, a giungere a 'punti di vista', dicevamo, squisitamente senecani.

Il coro, insomma, pur non essendo a priori espressione del 'punto di vista' di Seneca (a volte anzi opposto a esso ma, al contrario e non di rado, come nel caso della *Medea*, gli fa costantemente da supporto), rappresenta tuttavia un 'insieme' di persone che, quand'anche esprimessero un'errata *communis opinio* e quindi pur essendo non 'sapienti', sono tuttavia disposte o disponibili alla *sapientia* o al raggiungimento di una visione finale che spesso tradisce quella del poeta/filosofo. In un certo senso il coro o i cori delle tragedie si alternano tra voce del maestro e voce del disce-



polo che, in quanto potenziale *proficiens* verso la *sapientia*, ha diritto a una voce 'forte e chiara'.

Inutile dire come questa lettura implichi la messa a fuoco del problema più vasto del punto di vista dell'autore di teatro che, contrariamente a quello 'fisso' dell'*epos*, diventa inevitabilmente mobile, per non dire volubile, e pertanto così spesso inafferrabile. Se non fosse che, per il caso non dico unico ma certamente raro di Seneca, noi possediamo i 'verbalì' anche del suo pensiero filosofico.

Ma questa non è la sola conclusione del lavoro che avrei voluto portare agli organizzatori del convegno e, ora, alla memoria del nostro comune amico Ferruccio Bertini: essa è solo un tentativo, del tutto provvisorio, di indicare un piano di lavoro che spero tanto di portare avanti, *vita comite*, per onorare più degnamente la memoria di un amico che consideravo anche maestro.



GABRIELLA MORETTI

SENECA TRAGICO E IL POPOLO IN SCENA:  
IL CASO DELLE *TROADES* COME TRAGEDIA COLLETTIVA

*Abstract*

The theatre of Seneca focuses for the most part on large dramatic individualities that concentrate around them the tragic action: Medea, Phaedra, Hercules, Thyestes stand out titanically on the stage, leaving little room for a collective tragedy. However, there is a Senecan tragedy, the *Troades*, which, from this point of view, is an extraordinary exception, and where the tragic action follows the development of a collective destiny, the ensemble drama of a people caught in the moment of its end. The article aims to show how the *Troades* put in scene the ruin of Troy as a tragedy of the people, in which the characters move through a vast landscape of ruin and death – where the community of the dead pervades the action on stage – and in which a protagonist as Hecuba is most of all a living epitome and compendium of the misfortunes of her people. Particularly significant in this perspective is the fourth Chorus: where the crowd of female prisoners is the true protagonist precisely as a crowd, of which we examine the psychology and reactions to pain. An entire people, struck by misfortune, finds comfort in the fact that this misfortune is shared, that everyone, without exception, shares the grief and tears. The tragedy ends then when the crowd, up to that time united, of the female prisoners is separated, and each of the Troades gets on board on the many ships that will scatter them in the different parts of Greece where they will be slaves. It is the latest step of a collective tragedy that is about to become a single individual tragedy, the tragedy of a people that will soon become the lonely drama of each of the women: the final dissolution of the choral component that has given its name and the title itself to the tragedy of Seneca.

1. Il teatro di Seneca è per grandissima parte, come ha detto poc'anzi in modo completamente condivisibile Gilberto Biondi, un teatro energicamente concentrato intorno a grandi individualità drammatiche che agglutinano intorno a sé l'azione tragica: Medea,

Fedra, Ercole, Tieste campeggiano titanicamente sulla scena lasciando ben poco spazio a una tragedia collettiva.

Vi è tuttavia una tragedia senecana, le *Troades*, che rappresenta da questo punto di vista una straordinaria eccezione, e dove l'azione tragica segue lo sviluppo di un destino collettivo, il dramma corale di un popolo colto nel momento stesso della sua fine.

Le *Troades* senecane mettono in scena la rovina di Ilio come tragedia di popolo, e i singoli personaggi che Seneca riprende dalle due tragedie euripidee che vengono rifuse nell'azione del suo dramma – le *Troiane* e l'*Ecuba* – sono funzionali come vedremo, nell'economia della tragedia, a rappresentare la collettività e la folla piuttosto che stagliarsi con individualità solitaria contro uno sfondo indefinito. Proprio la contaminazione fra i due drammi euripidei,<sup>1</sup> anzi, riduce la rilevanza degli originali protagonisti per immergerli in un dramma collettivo dove la loro è solo una parte – o un paradigma – della tragedia di tutti.<sup>2</sup>

2. L'azione delle *Troades* si apre con il personaggio – che fa da Prologo – di Ecuba, e le sue parole descrivono il dramma del popolo troiano evocandone la potenza di un tempo attraverso l'enumerazione dei numerosi alleati venuti in aiuto alla città, e al medesimo tempo ponendo se stessa come *exemplum* universale della rovina che può abbattere la grandezza, presentandosi come una donna-popolo che riassume in sé tutte le sventure della sua gente:

*Quicumque regno fidit et magna potens  
dominatur aula nec leves metuit deos  
animumque rebus credulum laetis dedit,*

<sup>1</sup> Sul tema dei modelli contaminati e rifusi nella tragedia cfr. F. Stok, *Modelli delle Troades di Seneca: Ovidio*, «QCTC», 6-7 (1988-89), pp. 225-41.

<sup>2</sup> I commenti moderni alla tragedia (fra cui ricordo in particolare L. Anneo Seneca, *Le Troiane*, intr., testo, trad. e note a cura di F. Caviglia, Roma 1981; Seneca's *Troades*, A Literary Introduction with Text, Transl. and Comm. by E. Fantham, Princeton, N.J. 1982; Seneca's *Troades*, Intr., Text, Transl. and Comm. by A. J. Boyle, Leeds 1994; L. Annaeus Seneca, *Troades*, Introd., Text and Comm. by A. J. Keulen, Leiden-Boston-Köln 2001; utile e fine anche Lucio Anneo Seneca, *Le Troiane*, introduzione, traduzione e note di F. Stok, Milano 1999) sembrano dedicare in genere un'attenzione relativamente distratta – e forse condizionata dalle caratteristiche della restante produzione tragica di Seneca – alla dimensione collettiva e corale delle *Troades*. Fa eccezione in questo senso F. Amoroso, *Seneca, uomo di teatro? Le 'Troiane' e lo spettacolo*, intr., trad., testo, annotazioni, Palermo 1984.

*me videat et te, Troia: non umquam tulit  
documenta fors maiora, quam fragili loco  
starent superbi, columen eversum occidit  
pollentis Asiae, caelitum egregius labor;  
ad cuius arma venit et qui frigidum  
septena Tanain ora pendentem bibit,  
et quae vagos vicina prospiciens Scythas  
ripam catervis Ponticam viduis ferit,  
et qui renatum primus excipiens diem  
tepidum rubenti Tigrin inniscet freto:  
excisa ferro est, Pergamum incubuit sibi.*<sup>3</sup>

Chiunque confida nel regno e potente comanda  
in una grande corte, e non teme i volubili dèi  
ed affida il suo animo credulo alla prosperità,  
**veda me e te, Troia:** mai offri la Fortuna  
una prova più grande delle fragole basi  
su cui poggiano i superbi. Abbattendosi è crollata  
la colonna della potente Asia, opera insigne degli dèi celesti;  
**ad aiutarla in armi venne il popolo che beve  
dal gelido Tanai diffuso in sette foci,  
e le donne che, avendo come vicini i nomadi Sciti,  
percorrono le rive del Ponto con le loro schiere prive di uomini,  
e il popolo che accogliendo per primo la luce rinata del giorno  
mescola le acque del Tigri al rosso mare:  
la città è stata distrutta dalla spada, Pergamo è crollata su se stessa.**

Le rovine fumanti di Troia che Ecuba offre agli occhi del pubblico sono ciò che resta di una potenza vasta e collettiva, amplificata dalle numerosissime alleanze, e di cui lo sguardo del vincitore può ancora misurare tutta l'estensione anche geografica, mentre la grandezza del popolo troiano si misura anche in un bottino che mille navi non bastano a trasportare:

*stat avidus irae victor et lentum Ilium  
metitur oculis ac decem tandem ferus  
ignoscit annis; horret afflictam quoque,  
victimque quamvis videat, haut credit sibi  
potuisse vinci, spolia populator rapit  
Dardania; praedam mille non capiunt rates.*<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Sen. *Tro.* 1-14. Sul passo cfr. W. M. III Calder, *Originality in Seneca's Troades*, «CPh», 65 (1970), pp. 75-82; sul personaggio di Ecuba nelle *Troades* cfr. A. L. Motto, J. R. Clark, *Seneca's Troades. Hecuba's progress of tribulation*, in L. Gil, R. M. Aguilar (eds.), *Apophoreta Philologica E. Fernández-Galiano a sodalibus oblata*, «Eclás», 26 (1984), pp. 273-81.

Si erge avido d'ira il vincitore e **misura con gli occhi**  
 Ilio troppo lenta a cadere; e finalmente perdona nella sua ferocia  
 i dieci lunghi anni; ancora ne ha timore, benché sia prostrata,  
 e sebbene la veda vinta, ancor non riesce a credere  
 di aver potuto vincerla. **I saccheggiatori portan via le spoglie**  
**della città di Dardano: e mille navi non bastano alla preda.**

Questo sguardo panoramico che afferma la quantità e la grandezza di ciò che è stato abbattuto, misurato attraverso l'enormità delle rovine in un campo lungo che inquadra un vastissimo paesaggio di distruzione,<sup>5</sup> prosegue nelle parole di Ecuba con l'evocazione delle folle dei morti: Priamo, Ettore, e i *meorum liberum magni greges* (v. 32). Ancora una volta il dolore personale di Ecuba riassume in sé quello di tutto un popolo: le schiere dei Troiani uccisi durante i lunghi anni di guerra e nel corso della distruzione finale della città vengono tutte riassunte in epitome dalla schiera dei figli di Ecuba, caduti uno dopo l'altro nelle medesime circostanze. A questa larga schiera di morti, che appartiene ormai ad un recente ma irredimibile passato, si aggiunge però ora una folla di disgrazie presenti e urgenti: le nuore e le figlie di Priamo sono state fatte prigioniere e vengono divise a sorte, numerose quali sono, fra il gran numero dei vincitori.

È a questa folla di prigioniere che Ecuba si rivolge:

*Lamenta cessant? turba captivae mea,  
 ferite palmis pectora et planctus date  
 et iusta Troiae facite. Iamdudum sonet  
 fatalis Ide, iudicis diri domus.*<sup>6</sup>

Cessano i vostri lamenti? **Mia folla, prigioniere,**  
 colpitevi il petto con le palme, levate un lamento funebre,  
 rendete a Troia i dovuti onori. Già riecchegg

<sup>4</sup> Sen. *Tro.* 22-27.

<sup>5</sup> Sull'inedita importanza del paesaggio nelle *Troades* cfr. qualche osservazione in C. W. Marshall, *Location! Location! Location! Choral Absence and Theatrical Space in the Troades*, in G. W. M. Harrison, *Seneca in Performance*, London 2000, pp. 27-51; sulle rappresentazioni moderne della tragedia che prendono in carico anche la sua dimensione collettiva cfr. *ibidem* Fantham, *Production of Seneca's Trojan Women, Ancient? and Modern*, pp. 13-26 e Raby, *Seneca's Trojan Women: Identity and Survival in the Aftermath of War*, pp. 173-95.

<sup>6</sup> Sen. *Tro.* 63-66.

il fatale Ida, dimora del giudice funesto!

Il Coro delle Troiane, così chiamato in causa, risponde con una *parodos* commatica in dimetri anapestici, riaffermando tanto all'inizio quanto alla fine della sezione la propria natura di popolo, ulteriormente unificato, ora, dal pianto e dal lutto comune:

*Non rude vulgus lacrimisque novum  
lugere iubes.*<sup>7</sup>

Ordini a una **gente** non inesperta  
e nuova alle lacrime.

*vulgus dominam vile sequemur:  
non indociles lugere sumus.*<sup>8</sup>

Noi, **popolo senza valore**, seguiremo la nostra signora:  
non siamo inesperte nel piangere.

Nei versi immediatamente successivi Ecuba si unisce, e unisce senza distinzione il proprio lamento, alla *deprecatio* delle *fidae casus nostri comites* (vv. 83-84): la *Troada turba*, la folla di Troiane ora prigioniera ma abituate ormai da lunghi anni alle sofferenze, ai lutti, ai lamenti (vv. 95-100). Solo nel pianto per Ettore il Coro non si accontenterà delle tonalità abituali per le lamentazioni consuete (vv. 115-16: *non sum solito contenta sono: / Hectora flemus*): i lamenti funebri per l'eroe campione di Troia dovranno risuonare per tutta la costa Retéa, ed Eco li dovrà moltiplicare interamente affinché tutto il mare e il cielo li odano:

*Nunc, nunc vires exprime, dolor:  
Rhoetea sonent litora planctu,  
habitansque cavis montibus Echo  
non, ut solita est, extrema brevis  
verba remittat:  
totos reddat Troiae gemitus;  
audiat omnis pontus et aether.*<sup>9</sup>

Ora, ora dispiega la tua forza, dolore:  
la costa Retéa risuoni del lamento funebre

<sup>7</sup> Sen. *Tro.* 67-68.

<sup>8</sup> Sen. *Tro.* 81-82.

<sup>9</sup> Sen. *Tro.* 107-13.

ed Eco che abita nelle cavità montane  
 non riecheggi, come al solito, soltanto  
 le ultime sillabe, ma rimandi  
 tutti interi i gemiti di Troia:  
 e li oda tutto il mare e tutto il cielo.

Ancora una volta il paesaggio del pianto si allarga intorno alla folla di prigioniere in vasti panorami di dolore, in lontani orizzonti che moltiplicano le loro lacrime. Al lamento per Ettore segue infine quello per Priamo, che dopo la folla dei figli uccisi di Ecuba chiude la serie infinita dei *funera*, la folla dei morti evocata sulle rovine della città. La loro sorte tuttavia – quella di essere morti ancora liberi – è ben più felice di quella che attende la folla di prigioniere, che dovranno sfilare in catene seguendo il carro trionfale dei vincitori (vv. 150ss.).

3. Se nel secondo atto delle *Troades* lo scontro fra Pirro e Agamennone evoca la folla delle conquiste di Achille (vv. 229-30: *Haec tanta clades gentium ac tantus pavor, / sparsae tot urbes turbinis vasti modo*), che legittimano il terribile doppio sacrificio richiesto dalla sua ombra per consentire alle mille vele delle navi greche di prendere il largo (v. 370: *tum mille velis impleat classis freta*), ecco che il terzo atto si chiude, dopo che Astianatte è stato strappato dalle braccia della madre per essere condotto alla morte, con un nuovo intervento del Coro (la *maesta Phrygiae turba*, secondo le parole con cui si rivolgeva loro anche Andromaca al v. 409).

Sgomente, ora le prigioniere si domandano quali saranno, una volta trasportate in Grecia, le sedi disparate della loro prigionia. Si disegna così, nella lunga, evocativa serie di toponimi disordinatamente elencati attraverso pochi attributi caratterizzanti (attingendo tanto dai cataloghi omerici quanto da elenchi simili, ma assai più brevi, nell'*Ecuba* e nelle *Troiane* di Euripide) l'ampio e multiforme panorama di un universo greco plurimo e frammentato, in cui si distribuiranno, dividendosi forzatamente fra i vari territori da cui provengono i combattenti greci a Troia che le hanno ridotte in schiavitù, le prigioniere che fino ad ora hanno costituito un Coro compatto e unitario.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Questo può rendere ragione del disordine catalogico notato da tutti i commentatori in questo terzo Coro: l'intento di Seneca è appunto quello di dare



Se il quarto Coro porterà, come vedremo in seguito, alle logiche conseguenze la reazione delle prigioniere al destino che le attende, nel quinto atto il Nunzio, Ecuba e Andromaca ripercorrono insieme lo svolgersi degli assassini di Astianatte e di Polissena: e di nuovo, e con ancora maggiore chiarezza, Ecuba si propone come donna-popolo, epitome delle sventure della sua gente:

*Quoscumque luctus fleveris, flebis meos:  
sua quemque tantum, me omnium clades premit;  
mihī cuncta pereunt: quisquis est Hecubae est miser.*<sup>11</sup>

Qualsiasi siano i lutti che tu piangerai, **saranno i miei**: ciascuno è oppresso solo dalle sue sventure, **io da quelle di tutti**; e tutto quello che muore, è a me che muore: ciò che appartiene ad Ecuba è pieno di sventura.

Il racconto della morte del piccolo Astianatte è ancora una volta una scena di folla, dove il raduno di una vastissima schiera di spettatori fa da teatro allo spettacolo della morte.<sup>12</sup>

*haec nota quondam turris et muri decus,  
nunc saeva cautes, undique adfusa ducum  
plebisque turba cingitur; totum coit  
ratibus relictis vulgus. His collis procul  
aciem patenti liberam praebet loco,  
his alta rupes, cuius in fastigio  
erecta summos turba libravit pedes.  
Hunc pinus, illum laurus, hunc fagus gerit  
et tota populo silva suspensio tremat.  
Extrema montis ille praerupti petit,  
semusta at ille tecta vel saxum imminens  
muri cadentis pressit, atque aliquis (nefas)  
tumulo ferus spectator Hectoreo sedet.  
Per spatia late plena sublimi gradu  
incedit Ithacus parvulum dextra trahens  
Priami nepotem...*<sup>13</sup>

l'impressione di una frammentazione disordinata dei luoghi di prigionia, e mescola quindi i toponimi senza curarsi della coerenza geografica dell'insieme.

<sup>11</sup> Sen. *Tro.* 1060-62.

<sup>12</sup> Sulla morte come spettacolo nelle *Troades* cfr. G. Mader, *Duplex nefas, ferus spectator: spectacle and spectator in act 5 of Seneca's Troades*, in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History VIII*, Bruxelles 1997, pp. 319-51; J.-A. Shelton, *The spectacle of death in Seneca's Troades*, in Harrison, *Seneca in Performance*, pp. 87-118.

Quella torre, famosa un tempo e orgoglio delle mura,  
 oggi una pietra informe, è **circondata da una folla  
 di popolo e di capi; tutti i Greci, abbandonate le navi,  
 vi si sono raccolti**. Ad alcuni un colle, in lontananza  
 offre la vista libera sul piano  
 ad altri un'alta rupe, sulla cui **cima una folla intera**  
 sta sospesa sulla punta dei piedi, in equilibrio,  
 altri sono su allori, faggi, pini:  
**tutta la foresta si piega sotto il peso della gente**.  
 Qualcuno è salito sulla cima di un monte scosceso  
 qualcuno su di un tetto mezzo arso o sulle pietre instabili  
 di un muro che sta per crollare, e qualcun altro (orrore!)  
 siede – spettatore crudele – sopra la tomba di Ettore.  
**Per questo ampio ed affollato spazio**, con passo solenne  
 avanza Ulisse, tenendo per mano un bambino,  
 il nipote di Priamo.....

La morte del bambino è delitto tanto atroce che non solo suscita il dolore inconsolabile dei Troiani, ma provoca alle lacrime la stessa folla degli Achei (v. 1119: *flevitque Achivum turba quod fecit nefas*).

Una volta compiutosi questo primo delitto, la medesima folla si sposta verso la tomba di Achille per assistere al secondo, terribile sacrificio, l'uccisione di Polissena: *idem ille populus aliud ad facinus redit* (v. 1120).

Di nuovo Seneca sottolinea l'impressionante quantità degli spettatori, che come in un teatro affollano tutto il litorale:

*erecta medium vallis includens locum  
 crescit theatri more. Concursus frequens  
 implevit omne litus...*<sup>14</sup>

una valle, sollevandosi a racchiudere lo spazio intermedio  
 s'innalza a poco a poco a guisa di **teatro**. **Una gran folla  
 ha ormai riempito tutto il litorale...**

Gli stessi Troiani partecipano in folla a questo che rappresenta l'ultimo atto della loro stessa distruzione:

---

<sup>13</sup> Sen. *Tro.* 1075-90.

<sup>14</sup> Sen. *Tro.* 1124- 26.

..... *Magna pars vulgi levis  
odit scelus spectatque; nec Troes minus  
suum frequentant funus et pavidu metu  
partem ruentis ultimam Troiae vident.*<sup>15</sup>

..... La maggior parte del volgo incostante depreca il delitto,  
e purttuttavia lo osserva. **Anche i Troiani accorrono in folla  
al proprio funerale** e, tremanti di paura,  
vedono l'ultimo atto della caduta di Troia.

L'avanzare solenne di Polissena verso il sacrificio, come una  
sposa che vada verso le sue nozze, ha qualcosa di numinoso e ter-  
ribile che unisce infine i due popoli, Troiani ed Achei, in una me-  
desima fascinazione, in un medesimo orrore religioso:

..... *terror attonitos tenet  
utrosque populos*.....<sup>16</sup>

.....il terrore rende attoniti  
**entrambi i popoli**.....

La straordinaria bellezza della fanciulla, che rifulge tanto più  
vivida quanto più lei è vicina al tramonto della sua vita, unisce an-  
cora una volta la folla nell'ammirazione e nella lode: *stupet omne  
vulgus* (v. 1143).

Così, quando Pirro, dopo qualche esitazione, affonda la sua  
spada nel corpo di Polissena, ed ella cade a terra colpita a morte,  
entrambi i popoli levano all'unisono un gemito, distinto solo dal  
tono più timoroso o più energico:

*Uterque flevit coetus; at timidum Phryges  
misere gemitum, clarius victor gemit.*<sup>17</sup>

**Piansero entrambi i popoli:** ma levarono i Frigi timido il lamento  
i vincitori gemettero invece con più forte voce.

I versi finali della tragedia sono allora dapprima affidati ad  
Ecuba, nella sua duplice veste non solo di madre di Polissena e di  
nonna di Astianatte, ma anche di colei che piange per tutte le morti

<sup>15</sup> Sen. *Tro.* 1128-31.

<sup>16</sup> Sen. *Tro.* 1136-37.

<sup>17</sup> Sen. *Tro.* 1160-61.

di Troia, colei che appare la sola superstite di tutto un popolo distrutto:

*Ite, ite, Danai, petite iam tuti domos;  
optata velis maria diffusis secet  
secura classis: concidit virgo ac puer;  
bellum peractum est. Quo meas lacrimas feram?  
Ubi hanc anilis expuam leti moram?  
Natam an nepotem, coniugem an patriam fleam?  
An omnia an me? .....*<sup>18</sup>

Andate, andate, Danai, ritornate ormai tranquilli alle vostre dimore  
la flotta solchi sicura il mare desiderato a vele spiegate:  
sono caduti la vergine e il fanciullo  
la guerra si è compiuta. Dove porterò le mie lacrime?  
Dove esalerò la mia vita di vecchia, che si attarda?  
**Piango la figlia o il nipote? Lo sposo o la mia patria?  
Tutto e tutti, o me sola? ...**

Si aggiungono infine, affidati al Nunzio, i due versi conclusivi che esortano le prigioniere a raggiungere, sul litorale, le navi che le trasporteranno in diverse direzioni, verso le terre distanti fra loro dei nuovi padroni cui ormai appartengono:

*Repetite celeri maria, captivae, gradu:  
iam vela puppis laxat et classis movet.*<sup>19</sup>

Prigioniere, affrettatevi a raggiungere la riva:  
già le navi distendono le vele e la flotta è in partenza.

4. Ritorniamo allora al quarto Coro, particolarmente significativo per comprendere la dimensione comunitaria e plurale di questa tragedia.

È proprio la folla delle prigioniere, infatti, ad essere la vera protagonista del Coro, e proprio in quanto folla: e della folla viene presa in esame la psicologia e le reazioni di fronte al dolore. Un popolo intero, colpito dalla sventura, trova infatti conforto nel fatto che tale sventura sia condivisa, che tutti, nessuno escluso, spartiscano insieme il lutto e le lacrime:

<sup>18</sup> Sen. *Tro.* 1165-71.

<sup>19</sup> Sen. *Tro.* 1178-79.

*Dulce maerenti populus dolentum,  
dulce lamentis resonare gentes;  
lenius luctus lacrimaeque mordent,  
turba quas fletu similis frequentat.  
Semper a semper dolor est malignus:  
gaudet in multos sua fata mitti  
seque non solum placuisse poenae.  
Ferre quam sortem patiuntur omnes  
nemo recusat.  
Tolle felices: miserum, licet sit,  
nemo se credet; removete multo  
divites auro, removete centum  
rura qui scindunt opulenta bubus:  
pauperi surgent animi iacentes -  
est miser nemo nisi comparatus.  
Dulce in immensis posito ruinis,  
neminem laetos habuisse vultus:  
ille deplorat queriturque fatum,  
qui secans fluctum rate singulari  
nudus in portus cecidit petitos;  
aequior casum tulit et procellas,  
mille qui ponto pariter carinas  
obruī vidit .....<sup>20</sup>*

**È dolce per chi piange avere intorno un popolo di afflitti  
è dolce che una nazione tutta risuoni di lamenti;**  
il lutto e le lacrime mordono con meno asprezza  
**chi una folla consimile accompagna nel pianto.**  
Sempre, ah sempre, il dolore è maligno:  
**si rallegra che molti condividano la sua sorte**  
e di non essere il solo prescelto dalla pena.  
**Nessuno rifiuta di sopportare una sorte  
che sia di tutti.**  
Se toglì chi è felice, nessuno si crederà infelice,  
benché lo sia; eliminate i ricchi  
di molto oro, eliminate chi ara i campi fertili  
con cento buoi: si rinfrancherà lo spirito afflitto del povero;  
**nessuno è infelice se non paragonandosi ad altri.**  
**È dolce, per chi si trova in un'immensa rovina  
che nessuno abbia un volto lieto:**  
compiange e lamenta il suo destino

<sup>20</sup> Sen. *Tro.* 1009-31. Si veda come le prigioniere troiane si esprimano sul medesimo tema anche in Sen. *Ag.* 664ss.: *Lacrimas lacrimis miscere iuvat: / magis exurunt quos secretae / lacerant curae. / Iuvat in medium deflere suos.* Cfr. in proposito G. Aricò, *Lacrimas lacrimis miscere iuvat. Il chorus Iliadum nell'Agamemnon di Seneca*, Milano 1996, pp. 131-45.

colui che solcando i flutti con una nave solitaria  
 le onde hanno gettato nudo nel porto agognato;  
 sopporta invece con animo più sereno la sventura e le tempeste  
**chi ha visto affondare in mare insieme mille navi...**

Fino ad ora le Troiane prigioniere hanno avuto nel loro dolore, nei loro lutti, nell'immane paesaggio di rovine che le circonda, almeno quest'ultima consolazione degli infelici: quella di condividere la loro sventura con tutte le loro compagne, di patire una sorte riservata collettivamente a tutto il loro popolo.

Ma anche questo sta per finire; si avvicina la partenza della flotta greca, in un ritorno in patria che vedrà ciascuna nave separarsi dalle altre in quella disseminazione dei luoghi di prigionia già prefigurata dal terzo Coro, e dove le prigioniere vivranno in modo isolato e solitario la loro condizione di schiavitù:

*Solvat hunc coetum lacrimasque nostras  
 sparget huc illuc agitata classis,  
 et tuba iussi dare vela nautae  
 cum simul ventis properante remo  
 prenderint altum fugietque litus.*<sup>21</sup>

**Scioglierà la nostra compagnia e disperderà  
 le nostre lacrime la flotta, quando salperà in tutte le direzioni**  
 e quando i marinai, cui la tromba ordinerà di levare le vele,  
 affrettandosi coi remi e profittando insieme del vento,  
 raggiungeranno l'alto mare e la costa si allontanerà.

Sulle navi, le prigioniere fisseranno allora i loro occhi all'indietro, alla terra troiana che si allontana inesorabilmente insieme al modo di vivere che essa rappresentava,<sup>22</sup> insieme alla città che si riconosce ormai solo più per le colonne di fumo che si innalzano sulle sue rovine e che, sole, si riescono ancora a discernere in lontananza. Quel fumo di distruzione sarà ciò che si mostreranno fra loro le donne e i loro figli, quel fumo che rimane l'unico segnale visibile dell'esistenza, un tempo, di una patria comune che aveva reso i Troiani un popolo:

<sup>21</sup> Sen. *Tro.* 1042-46.

<sup>22</sup> Cfr. in proposito J.D. Bishop, *Seneca's Troades: Dissolution of a Way of Life*, «RhM», 115 (1972), pp. 329-37.

*Quis status mentis miseris, ubi omnis  
terra decrescet pelagusque crescet,  
celsa cum longe latitabit Ide?  
Tum puer matri genetrixque nato  
Troia qua iaceat regione monstrans  
dicet et longe digito notabit:  
'Ilium est illic, ubi fumus alte  
serpit in caelum nebulaeque turpes.'  
Troes hoc signo patriam videbunt.<sup>23</sup>*

Cosa proveremo, infelici, quando la terra  
rimpicciolerà all'orizzonte e si farà grande il mare,  
e scomparirà l'alto Ida in lontananza?  
Allora il figlio alla madre e la madre al figlio faran segno  
dicendo e indicando da lontano con il dito  
in che direzione giaccia Troia in rovina:  
**«Ilio è là, dove il fumo serpeggia verso il cielo  
in una nube oscura». Da quel segno  
i Troiani vedranno dov'è la loro patria.**

È l'ultima stazione di una tragedia collettiva che sta per divenire solo una tragedia individuale, del dramma di un popolo che presto si trasformerà nel dramma solitario di ciascuna delle prigioniere avviate alla schiavitù. Non a caso il tema della partenza, nelle parole che abbiamo già citato del Nunzio ai vv. 1178-79, chiude le *Troades* nell'implicito richiamo alla dissoluzione di quella componente corale che ha dato il nome e il titolo stesso alla tragedia senecana.

---

<sup>23</sup> Sen. *Tro.* 1047-55.





SANDRA PIETRINI

EPICA E STORIA NELLA TRAGEDIA MEDIEVALE:  
DALLE DEFINIZIONI DEI GRAMMATICI ALL'*ECERINIS* DI MUSSATO

*Abstract*

Among the commonplaces, misunderstandings and blurred notions of ancient theatre passed on in medieval dictionaries and glossaries, the definition of tragedy occupies a significant place. Two concepts survived the general oblivion of the memory of drama: the opposite development of plot in tragedy and comedy, and the diverse social condition of their respective characters. Throughout much of the Middle Ages, the specificity of dramatic structure was, on the contrary, neglected, so that tragedy tended to be assimilated with epic narration, mostly due to its topic: history. In the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries, this confusion contributed to the spread of some eccentric tragedies, based more on recent historical events than on mythology. Mussato's *Ecerinis*, one of the most original examples of this new kind of tragedy, clearly shifts its attention from exceptional individuals to the masses, introducing a new idea of history in which people suffer for the misdeeds and injustice of tyrants. The rediscovery of the ancient chorus is clearly linked to the representation of all the citizens, spectators and victims of the related facts, but this new view of dramatic genre was made possible by the epic concept of tragedy still widespread in literary sources.

È comunemente noto che la tragedia rinacque durante l'Umanesimo con la riscoperta dei classici e della drammaturgia antica. Come tutti i luoghi comuni, l'affermazione contiene una verità sostanziale ma non rende conto della realtà dei fatti, molto più complessa e difficile da ricostruire anche a causa della penuria delle fonti. D'altra parte, se è vero che una grande quantità di documenti attesta l'esistenza di un fenomeno, non vale in modo altrettanto indiscutibile la reciproca, e non si può semplicemente inferire l'inesistenza delle cose dall'assenza di documenti, che potrebbero essere andati perduti per incuria o in seguito a deliberate

distruzioni. Ciò detto, è evidente che durante il Medioevo la produzione drammatica fu certamente discontinua e modesta. Non subì tuttavia un'interruzione totale: notizie sparse e incomplete di testi drammatici scritti solo per essere letti o declamati, e non propriamente rappresentati, riemergono come un fiume carsico che attraversa i secoli. I componimenti tragici a noi pervenuti sono pochi e molto diversi fra loro. Sia che prendiamo in considerazione una nozione predefinita di genere, sia che cerchiamo di ricavarne una a posteriori, cercare di includere i drammi letterari medievali in una categoria definita sarebbe come pretendere di redigere un bestiario dopo aver incontrato tre animali strani, mai visti prima.

Prima di concentrarmi sulla nozione di tragedia che si afferma nel corso del Medioevo, vale comunque la pena menzionare alcuni componimenti drammatici in qualche modo ascrivibili al genere. Il *Querolus*, un'opera anonima attribuita per tutto il Medioevo a Plauto, appartiene al V secolo e si può quindi ancora riferire a un'epoca tardo-antica, mentre del secolo successivo è una tragedia perduta, *Clytemnestra*.<sup>1</sup> Un manoscritto del IX secolo contiene un astruso componimento intitolato *Orestis, tragoedia*: si tratta di un poema di circa mille versi, che racconta le vicende dell'*Orestea*, inframmezzato da dialoghi.<sup>2</sup> La mescolanza di parti narrative e dialogate non ha impedito all'autore (o all'amanuense) di definire l'opera una tragedia, soprattutto in considerazione del contenuto. Nell'immaginario letterario, sebbene il ricordo della drammaturgia antica sia evanescente e confuso, alcune figure esemplari del mito, come Edipo e Oreste, restano associate all'idea di tragedia, di cui esemplificano la tematica orribile. A partire dal XIV secolo, anche grazie alla riscoperta di Seneca, furono scritti alcuni componimenti ascrivibili al genere tragico, spesso vagamente ispirati alle tragedie antiche e alla storia.<sup>3</sup> Molto diversi fra loro, questi testi differi-

---

<sup>1</sup> Vedi J. Rolland, *Les origines latines du théâtre comique en France* (1926), Genève 1972, pp. 57-58 e A. Chassang, *Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1852, p. 7.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 48-49.

<sup>3</sup> Oltre alle trecentesche *Ecerinis* (1314) di Mussato, *De casu Cesenae* (1377) di Ludovico da Fabriano e *Tragoedia* (1387) di Giovanni Manzini della Motta, si possono ricordare: *Mathematicus sive Patricida* di Bernardo Silvestre, *De Affra et Flavio*, *Due lotrices*, pubblicate in F. Bertini (a cura di), *Tragedie latine del XII e del XIII secolo*, Genova 1994; *Achilleis* di Loschi, *Progne* di Correr, pubblicate in V. Zaccaria e L. Casarsa (a cura di), *Il teatro umanistico veneto: la tragedia*, Ravenna 1981; *Hiensal* di Leonardo Dati, *De*

scono per vari aspetti dal modello di tragedia che finirà per prevalere nel Rinascimento.

Per comprendere appieno il senso e la portata di questa fase particolare della storia del dramma occorre ripercorrere innanzitutto l'evoluzione del concetto di tragedia dalla tarda antichità al Medioevo. Con l'avvento del cristianesimo, il ricordo degli autori drammatici del passato tende a confondersi e anche le nozioni di tragedia e di commedia si trasformano sensibilmente. Sebbene in questo contributo intenda occuparmi in particolare della storia e dell'epica in relazione alla tragedia, occorre menzionare entrambi i generi perché nella trattazione degli eruditi medievali sono quasi sempre affiancati e illustrati mediante una contrapposizione, il cui schematismo semplificativo ha un evidente intento didascalico. A partire dalla tarda antichità, le nozioni relative ai generi drammatici subirono una sorta di congelamento e rimasero immutate per secoli, nonostante la graduale trasformazione della situazione culturale. Nel corso del Medioevo, fra la sfera erudita e la pratica spettacolare si aprì infatti un enorme divario, che fu colmato soltanto a partire dalla fine del Quattrocento. Il ricordo della drammaturgia antica perdurò ovviamente più a lungo di quello delle rappresentazioni teatrali, e non soltanto per la persistenza del testo a fronte della condizione effimera della *performance*, ma anche per l'atteggiamento maggiormente negativo della Chiesa nei confronti dello spettacolo. Per salvare in qualche misura la drammaturgia antica, alla quale attribuivano un valore letterario, gli scrittori cristiani la privarono della sua funzione originaria, astraendola idealmente dall'idea di rappresentazione. D'altra parte, durante la tarda antichità avevano finito per prevalere spettacoli molto volgari e basati su testi sostanzialmente privi di valore letterario, come il mimo e le farse.

L'idea di commedia e di tragedia che si fissa nella memoria letteraria deriva dunque dalla tradizione drammatica di epoca classica, sebbene con molte contaminazioni e ambiguità. Proviamo a ripercorrerne alcune tappe fondamentali, che conducono all'elaborazione di un concetto di tragedia che permane fino al Quattro-

---

*captivitate ducis Jacobi* di Laudivio Zacchia da Vezzano. Su quest'ultima tragedia vedi in particolare F. Doglio, *Il teatro scomparso. Testi e spettacoli fra il X e il XVIII secolo*, Roma 1990, pp. 341-64. Più in generale, sulla riscoperta di Seneca e sulle tragedie del Quattrocento, vedi F. Doglio, *Il teatro in Italia. I. Medioevo e Umanesimo*, Roma 1995, pp. 117-33.

cento, ovvero fino al recupero umanistico della drammaturgia antica.<sup>4</sup> Nel IV secolo, sebbene le tragedie e le commedie siano sostanzialmente scomparse dalla produzione letteraria e dalle scene, la distinzione aristotelica fra i generi drammatici è riproposta da alcuni grammatici come Elio Donato, autore di un commento a Terenzio<sup>5</sup> e di un trattato sulla commedia e la tragedia, di cui restano solo alcuni frammenti. Il trattato fu copiato insieme a quello di un altro letterato, Evanzio, e sarebbe difficile stabilire con precisione l'apporto dell'uno e dell'altro. Donato distingue la tragedia e la commedia in base alla tipologia dei personaggi e all'evoluzione dell'intreccio. Nella tragedia si passa dalla felicità all'infelicità, nella commedia è il contrario; la prima riguarda persone eccezionali per *status* e qualità, la seconda individui comuni e modesti.<sup>6</sup>

La nozione di tragedia come passaggio dalla felicità all'infelicità diverrà un concetto fondamentale della poetica medievale, connesso con l'idea del trascorrere della Fortuna, mentre le caratteristiche strutturali che distinguono le opere drammatiche dalle altre forme letterarie verranno gradualmente dimenticate. Del resto, sono ricordate in modo piuttosto confuso e approssimativo già dai grammatici tardo-antichi. Servio, che fu probabilmente discepolo di Elio Donato, individua tre generi di scrittura: narrativo, nel quale parla il poeta, drammatico (*drammaticum*), nel quale l'autore non parla mai, «come nelle commedie e nelle tragedie», e misto.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Ripartirò in questo contributo da alcune osservazioni già formulate in un capitolo del mio *Spettacoli e immaginario medievale*, Roma 2001, pp. 105-31. L'argomento è stato in seguito affrontato in modo attento e approfondito in G. Cardinali, G. Guastella, *La tragedia nel Medioevo*, in G. Guastella (a cura di), *Le rinascite della tragedia. origini classiche e tradizioni europee*, Roma 2006, pp. 125-66. Ho poi avuto la sconcertante sorpresa di ritrovare intere pagine del mio libro, con poche varianti e ricombinazioni degli ampi stralci copiati, in S. Locati, *La rinascita del genere tragico nel Medioevo: l'Ecerinis di Albertino Mussato*, Firenze 2006, in particolare alle pp. 25-34.

<sup>5</sup> *Aeli Donati Commentum Terentii*, a cura di P. Wessner, 3 voll., Stuttgart 1963.

<sup>6</sup> A. Donati, *Fragmenta De Comoedia et Tragoedia*, in Gronovius, *Thesaurus graecarum Antiquitatum*, VIII, Venezia 1735, IV 2.

<sup>7</sup> Servio, *Epistola XIII*, 10, 29-31: *Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia, per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis [...] Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis [...] Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia, comedia vero remissee et humiliter.*

Queste osservazioni accompagnano le *Egloghe* di Virgilio, che Servio include in parte nella seconda categoria.

Gli scrittori cristiani fecero paradossalmente da tramite nella divulgazione della memoria delle forme spettacolari antiche, gravate perciò da un pesante giudizio morale. Vari riferimenti diretti alla pratica scenica sono contenuti proprio nelle opere di sant'Agostino, che intende dissuadere i buoni cristiani dalle tentazioni del teatro, ma in definitiva lascia trapelare una certa ammirazione per alcuni spettacoli. Poiché Agostino menziona le commedie e le tragedie, se ne potrebbe desumere che questi generi erano ancora rappresentati nei teatri. Tuttavia, proprio dal fatto che nella *Città di Dio* egli senta il bisogno di spiegare cos'erano queste composizioni (*fabulae poetarum agenda in spectaculis*)<sup>8</sup> si potrebbe inferire che non si trattava di rappresentazioni molto comuni. Altri generi, come il mimo e il pantomimo, godevano ormai del favore del pubblico. Anche in altre opere Agostino accenna alle tragedie, ma per lo più in modo generico, come esempi di finzione e assunzione di false sembianze, come nei *Soliloquia*.<sup>9</sup> Assume dunque il concetto di rappresentazione (inteso come 'stare per qualcosa d'altro') come il fondamento stesso del teatro. Ciò può sembrare del tutto ovvio, ma in verità non lo è affatto: nel corso del Medioevo, infatti, questo elemento fondante e caratterizzante verrà quasi completamente dimenticato.

Com'è noto, una delle fonti più autorevoli per la trasmissione al Medioevo della cultura antica sono le *Etymologiae* del vescovo spagnolo Isidoro di Siviglia, vissuto fra la fine del VI secolo e l'inizio del VII.<sup>10</sup> Strutturata come un'enciclopedia, l'opera abbraccia idealmente tutto il sapere ed è fra i testi più copiati e letti del Medioevo, tanto che ne restano circa mille manoscritti. Isidoro cerca di risalire al significato e all'essenza delle cose attraverso i nomi impiegati per designarle; le sue etimologie, però, sono spesso

<sup>8</sup> Agostino, *De Civitate Dei*, ed. it. a cura di L. Alici, Milano 1984, II 8.

<sup>9</sup> Scrive per esempio che «Roscio era volontariamente in scena una falsa Ecuba, ma di natura un uomo vero» (*At vero in scena Roscius voluntate falsa Hecuba erat, natura verus homo; sed illa voluntate etiam verus tragoedus, eo videlicet quo implebat, institutum*): Agostino, *Soliloquia libri duo*, II 10 (PL 32, 893).

<sup>10</sup> Isidoro di Siviglia, *Etymologiarum sive originum libri XX*, a cura di W. M. Lindsay, Oxonii e Typographeo Clarendoniano, 1911, 2 voll. [da ora: *Etymologiae*].

inventate, con curiose sovrapposizioni di reminiscenze antiche e reinterpretazioni della storia secondo la morale cristiana.

Alcuni capitoli delle *Etymologiae* sono dedicati al teatro e alle arti della scena, descritte come qualcosa di remoto. Isidoro rilancia alcune definizioni dei grammatici tardo-antichi e distingue innanzitutto tre generi di componimenti: quello in cui parla il poeta come nelle *Georgiche* di Virgilio, quello drammatico nel quale il poeta non parla mai, come nelle commedie e nelle tragedie, e un terzo misto, come l'*Eneide*, in cui parlano sia il poeta che i personaggi.<sup>11</sup> Nelle nozioni di tragedia e di commedia si mantiene dunque l'idea di una rappresentazione dell'azione mediante personaggi. Nell'elencare i mestieri connessi alla scena (*officia scenica*), Isidoro declina tuttavia i verbi al passato, come per indicare qualcosa di lontano: *Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuosa carmine, spectante populo, concinebant* («i tragici sono coloro che cantavano con tristi versi le antiche gesta e i misfatti di re scellerati davanti al popolo»), mentre *comoedi sunt qui privatorum hominum acta dictis atque gestu cantabant, atque stupra virginum et amores meretricum in suis fabulis exprimebant* («i comici sono coloro che cantavano le azioni di privati cittadini, per mezzo delle parole e del gesto e mostravano nei loro racconti stupri di vergini e amori di meretrici»)<sup>12</sup>.

Della nozione di tragedia come passaggio dalla felicità all'infelicità resta dunque un pallido ricordo nei «tristi versi» che «narrano di re scellerati». L'affermazione della morale cristiana comporta un mutamento profondo nella concezione del tragico, poiché da un'idea fatalista di destino cieco si passa al concetto di responsabilità individuale. Se l'eroe antico è spesso colpito da maledizioni della stirpe, e assurge perciò a figura esemplare del-

<sup>11</sup> Ivi, VIII 7: *Apud poetas autem tres characteres esse dicendi: unum, in quo tantum poeta loquitur, ut est in libris Vergilii Georgicorum: alium dramaticum, in quo nusquam poeta loquitur, ut est in comoediis et tragoediis: tertium mixtum, ut est in Aeneide. Nam poeta illic et introductae personae loquuntur.*

<sup>12</sup> Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XVIII 45-46. Quest'ultima espressione è tratta da Lattanzio: Lattanzio, *Divinarum Institutionum Liber VI*, XX (*De sensibus et eorum voluptatibus brutorum et hominis; atque de oculorum voluptate et spectaculis*): *Nam et comicae fabulae de stupris virginum loquuntur, aut amoribus meretricum* (PL 6, 710). Sul teatro e la tragedia in Isidoro, cfr. J. R. Jones, *Isidore and the Theatre*, in C. Davidson, J. H. Stroupe (eds.), *Drama in the Middle Ages*, second series, New York 1991, pp. 1-23 e Cardinali, Guastella, *La tragedia nel Medioevo*, pp. 126-34.

l'impotenza umana, nobilitata dall'inermità stessa della sua lotta impari contro forze avverse, la prospettiva cristiana tende a ricondurre il destino tragico alla nozione di peccato. A maggior ragione, gli scrittori cristiani sottolineano l'immoralità dei temi delle tragedie, immancabilmente connesse alle tematiche luttuose e ad azioni moralmente riprovevoli. Del resto, fin dal IV secolo erano state semplicemente ricondotte a storie funeste e peccaminose. Lattanzio scrive per esempio che trattano di «incesti e parricidi» (*de incestis et parricidiis*).<sup>13</sup> Semplificando, si potrebbe affermare che Edipo non è considerato la vittima di una tragedia della conoscenza, ma un matricida incestuoso.

Ora, la mia ipotesi è che proprio l'affrancamento dal mito – che viene semmai reinterpretato dalla cultura cristiana secondo l'etica dell'intenzione e il concetto di peccato – abbia permesso agli umanisti trecenteschi e quattrocenteschi di elaborare una concezione di tragedia ispirata per certi aspetti ai modelli antichi ma fondata sulla storia. Se le tragedie continuano ad essere incentrate sulle instabili fortune di individui eccezionali, è anche vero che il parziale venir meno del concetto di fatalità legato al mito comporta una rivisitazione delle vicende secondo nuovi criteri e una nuova etica, che guarda alla storia con un diverso impegno civile. All'immutabilità esemplare del mito si sostituisce l'insegnamento della storia sulla transitorietà del potere. Naturalmente ogni tentativo di generalizzare è reso impossibile dall'estrema eterogeneità delle poche tragedie umanistiche a noi pervenute. Credo tuttavia che proprio la mancata conoscenza dei modelli greci, che sarà colmata solo a partire dai primi del Cinquecento, allorché si cominceranno a pubblicare e a leggere i grandi autori tragici greci, abbia consentito una maggiore libertà e originalità. Svincolata almeno in parte dall'idea forte e fondante del mito, la tragedia può più facilmente attingere alla storia, trasformando il perdurante nesso con l'epica in un più preciso interesse per la cronaca. Di fatto le tragedie umanistiche mostrano un forte interesse per la storia più recente o contemporanea.<sup>14</sup> Alle narrazioni in forma drammatica delle *antiquae gestae*

<sup>13</sup> Lattanzio, *Epitome Divinarum Institutionum*, LXIII (*Spectacula esse potentissima ad corrumpendos animos*): *comoedia de stupris et amoribus, tragoedia de incestis et parricidiis fabulatur* (PL 6, 1075).

<sup>14</sup> Oltre alle trecentesche *Ecerinis* (1314) di Mussato, *De Casu Cesenae* (1377) di Ludovico da Fabriano e *Tragoedia* (1387) di Giovanni Manzini della Motta, in gran parte perduta, fra le tragedie del secolo successivo si possono ricordare la già citata *De captivitate ducis Jacobi*, l'*Historia Baetica* di Carlo

si predilige la rievocazione di fatti recenti, in cui anche le sofferenze patite dalla popolazione assumono dignità tragica. Il numero molto limitato di componimenti impedisce tuttavia di individuare una linea di tendenza definita. Del resto, diversamente dalla commedia, che diverrà un elemento funzionale all'interno delle feste rinascimentali, la tragedia continuerà ad occupare anche successivamente uno spazio minoritario, fra aspettative elevate e impraticabilità scenica.<sup>15</sup>

Ma ripartiamo dal concetto astratto di tragedia, che almeno fino al Trecento, ovvero fino alle riflessioni di Albertino Mussato, continuò ad essere riproposto in modo del tutto autonomo rispetto ai pochi esempi di scrittura drammatica. Occorre innanzitutto precisare che ogni tentativo di risistemazione delle nozioni sparse che definiscono questo concetto è un artificio. Com'è stato giustamente sottolineato, il Medioevo non ha una concezione unitaria di tragedia,<sup>16</sup> ma affastella reminiscenze erudite spesso divergenti e persino contraddittorie. Permangono tuttavia, e vengono riproposti per secoli, i concetti fondamentali che ho già menzionato: l'opposta evoluzione dell'intreccio rispetto alla commedia, l'alta condizione sociale dei personaggi, le tematiche funeste e luttuose.

La distinzione fra narrativa e drammatica finì invece per essere quasi del tutto dimenticata, tanto che commedia e tragedia divennero categorie quasi assolute, applicabili anche ai componimenti epici. Nella concezione medievale, commedia è qualsiasi componimento a carattere comico, con personaggi comuni e linguaggio basso. Tragedia è il rivolgimento del destino individuale, più o meno repentino e sempre fatale; un ribaltamento della sorte spesso associato alla ruota della Fortuna, che pone in basso ciò che prima era in alto e diventa emblema della transitorietà della gloria umana. Com'è stato osservato, alla sua «volubile discrezione la cultura

---

Verardi, il *Fernardus servatus* di Marcellino Verardi, il *De rebus italicis deque triumpho Ludovici XII regis Francorum tragoedia* di Giovanni Armonio Marso.

<sup>15</sup> M. Pieri, *La tragedia in Italia*, in Guastella (a cura di), *Le rinascite della tragedia...*, pp. 167-206, osserva giustamente che «la tragedia si rivela ben presto un mito culturale prestigioso ma indefinito, difficile da attualizzare e potenzialmente destinata a un'utenza sociale e letteraria assai ristretta».

<sup>16</sup> Vedi H. A. Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge 1993.



medievale attribuisce una così grande importanza da farne uno dei suoi principali “miti”». <sup>17</sup>

Le due nozioni di commedia e di tragedia escono quindi dall’ambito propriamente drammatico per investire tutte le composizioni che hanno un certo sviluppo: non qualificano più un genere letterario specifico ma la *fabula* e lo stile. D’altra parte, a conferma dell’indeterminatezza delle categorie relative ai generi, durante l’alto Medioevo alcune opere che non hanno niente a che vedere con la scena vengono attratte nella sfera nebulosa del teatro. Intorno alla fine del VII secolo, per esempio, Beda il Venerabile include il *Cantico dei Cantici* fra i testi drammatici di ispirazione cristiana, che implicitamente contrappone ai riprovevoli drammi profani. <sup>18</sup> Beda attribuisce un senso allegorico al dialogo fra lo sposo e la sposa, neutralizzandone le possibili suggestioni poco edificanti. Senza tenere conto della totale mancanza di azione, include dunque il testo fra i componimenti drammatici in considerazione della sua struttura dialogica. Sebbene alla sensibilità moderna ciò possa sembrare ovvio, si tratta invece sostanzialmente di un’eccezione, perché di solito gli eruditi e gli esegeti medievali tendono a rimuovere l’idea del dialogo come struttura costitutiva dell’arte drammatica. Del resto, l’immagine del teatro era divenuta ambigua e multiforme, fino a includere cose molto diverse, dalla danza alla declamazione.

Anche in questo caso, l’indeterminatezza dell’idea di rappresentazione drammatica si afferma in modo determinante grazie alle *Etymologiae*. In verità Isidoro allude al dialogo nel descrivere la struttura della scena, *ubi saltator agere posset, aut duo inter se disputare* («dove poteva agire il danzatore o potevano disputare fra loro due personaggi»). <sup>19</sup> Ma in altri passi delle *Etymologiae* propone definizioni che vanno in tutt’altra direzione, ancora più ambigue ed estensive. All’epoca in cui scrive Isidoro, il mondo della scena a cui le opere erano originariamente destinate è ormai lontano e questo divario fra drammaturgia e rappresentazione tende ad aumentare nel corso del Medioevo. Il riferimento di Isidoro a

<sup>17</sup> Cardinali, Guastella, *La tragedia nel Medioevo*, p. 134.

<sup>18</sup> L’interpretazione mistico-allegorica del *Cantico dei Cantici* trae probabilmente origine da un passo delle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, in cui il componimento è definito un canto nuziale sull’unione fra Cristo e la Chiesa: Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, VI 2: *Canticum canticorum, ubi per epithalamium carmen coniunctionem Christi et Ecclesiae mystice canit.*

<sup>19</sup> Ivi, XVIII 43.

una disputa fra due personaggi, per esempio, è stato addirittura interpretato come un indice della stretta connessione fra la retorica forense e il teatro medievale.<sup>20</sup> Del resto, l'attore è stato associato all'oratore fin dall'antichità, ovvero prima che la nozione di teatro si ampliasse a dismisura, fino ad includere forme espressive di vario genere.

La memoria degli spettacoli antichi si cristallizzò comunque attorno ad alcuni concetti fondamentali ripetuti per secoli, fino a diventare una sorta di archeologia frammentaria del passato. Nonostante la prevalenza di definizioni astratte, due oggetti concreti entrarono tuttavia a far parte dell'immaginario medievale, il socco e il coturno, che proprio durante il Medioevo assunsero la valenza simbolica che tuttora conservano. In un commento dell'XI secolo all'*Ars poetica* di Orazio, nel glossare il lemma *soccus* l'autore ripropone la distinzione fra i due generi drammatici in base alla condizione sociale dei personaggi e allo stile: tipica della tragedia, che tratta di *magnae personae*, è l'*alta oratio*, mentre caratteristica della commedia è l'*humilitas* (*humilis oratio et de humilibus personis*).<sup>21</sup> Perciò alla seconda si addice il socco, una calzatura volgare, e alla prima il coturno, *grande et altum calceamentum*.

La descrizione sintetica del coturno proposta dal commentatore di Orazio assume dunque il senso metaforico di un'allusione alla grandezza altisonante della tragedia. Finì tuttavia per essere interpretata in senso letterale, tanto che nei secoli successivi il coturno sarà descritto come una calzatura molto alta: un'idea del tutto infondata in relazione alla tragedia greca, ma credibile se riferita al teatro romano. I coturni degli attori greci erano delle specie di stivaletti bassi dalla punta ricurva, come dimostrano alcuni documenti figurativi,<sup>22</sup> mentre le calzature molto alte degli attori comin-

<sup>20</sup> J. Enders, *Rhetoric and the Origins of Medieval Drama*, New York 1992, p. 87.

<sup>21</sup> *Scholia in Horatium*, a cura di H. J. Botschuyver, Amsterdam 1942, p. 461.

<sup>22</sup> Per esempio un vaso a figure rosse del V secolo a.C. (Boston, Art Museum), in cui è raffigurato un attore nell'atto di calzare i coturni, e un frammento di vaso a figure rosse, del IV secolo a.C. (Würzburg, Martin von Wagner Museum), entrambi provenienti dall'Italia meridionale. In un affresco di Pompei, ora al Museo Nazionale di Napoli, databile dal I secolo a.C. al I d.C., sono invece raffigurati due attori che indossano delle calzature dalla zeppa piuttosto alta.

ciarono a diffondersi a partire dall'epoca ellenistica e romana.<sup>23</sup> L'immagine dei coturni come delle zeppe elevate, comune nel Medioevo, si potrebbe far risalire alla descrizione dell'attore tragico del greco Luciano di Samosata, autore nel II secolo di un breve trattato sulla danza, forse concepito come risposta polemica all'invettiva contro la pantomima del retore Elio Aristide.<sup>24</sup> Luciano tesse un elogio dell'elegante pantomimo, che contrappone all'immagine del trageda urlante, «kissato su alti zatteroni, sovrastato da una maschera che si estende sopra la testa con un'enorme bocca spalancata come se volesse divorare gli spettatori!».<sup>25</sup> Proprio a causa di queste scomode calzature, l'attore può compiere soltanto dei movimenti ondeggianti. Luciano si riferisce all'epoca in cui l'attore tragico era stato soppiantato dal pantomimo, ma l'icastica descrizione si fissò nell'immaginario medievale relativo alla tragedia. E così il ricordo travisato di un accessorio concreto, il coturno, divenne un simbolo del genere tragico.

Anche il testo si prestava perfettamente ad essere raffigurato come un oggetto concreto, ma nell'iconografia medievale compare piuttosto raramente, mentre prevalgono altre metafore figurative per alludere al teatro antico, come la danza e la musica. Nelle miniature bassomedievali che raffigurano l'origine dei ludi scenici nei manoscritti della *Città di Dio*<sup>26</sup> ciò è abbastanza ovvio, poiché il riferimento è una forma spettacolare che precede la fioritura drammatica. In alcune miniature è tuttavia presente un testo, posato su un leggio e declamato da un lettore talvolta denominato Calliopius, mentre alcuni pantomimi rappresentano l'azione danzando, come in un manoscritto della *Cité de Dieu* del 1420 ca.<sup>27</sup> Una scena analoga si ritrova in due famosi frontespizi terenziani, il *Térence du Duc de Berry* e il *Térence des Duces*, rispettivamente

<sup>23</sup> C. Molinari, *Introduzione a Il teatro greco nell'età di Pericle*, Bologna 1994, pp. 9-62, a p. 38.

<sup>24</sup> Luciano di Samosata, *Perì orcheseos*, trad. it. di M. Nordera, *La danza*, a cura di S. Beta, Venezia 1992.

<sup>25</sup> Ivi, 27.

<sup>26</sup> Il trattato di sant'Agostino fu copiato e illustrato per tutto il Medioevo e divenne oggetto di alcune traduzioni e commenti, fra cui quello di Raoul de Presles, che si accinse all'impresa intorno al 1370 su richiesta del re di Francia Carlo V. Nei manoscritti illustrati della *Cité de Dieu*, i miniatori raffigurarono i mitici *ludi scenici* ricorrendo ad alcune analogie con gli spettacoli contemporanei descritti da Raoul de Presles: vedi S. Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, Roma 2001, pp. 122ss. e *passim*.

<sup>27</sup> *La cité de Dieu*. Philadelphia, Museum of Art, ms. 45-65-1, f. 26.

del 1407 ca. e del 1415.<sup>28</sup> Di più difficile interpretazione è una miniatura del 1390 ca., in cui è raffigurata un'alta piattaforma poligonale, che probabilmente rappresenta il palcoscenico, mentre a sinistra due poeti leggono da una pergamena, controllati da due censori.<sup>29</sup> Rappresentano forse, nell'intenzione dell'artista, il poeta tragico e il poeta comico. In tal caso, e diversamente dalle miniature già citate, sarebbero un'allusione puramente emblematica al teatro antico, che mal si combina con la dinamica scenica (peraltro di difficile decifrazione, poiché lo spettacolo sembra essere costituito soprattutto dagli amori dei romani in primo piano, come se l'artista avesse voluto raffigurare gli effetti funesti del teatro piuttosto che una scena drammatica).

Un riferimento al testo, o più in particolare ai due generi drammatici principali, la commedia e la tragedia, si ritrova anche in alcune immagini in cui i ludi scenici sono raffigurati con una bizzarra metafora iconografica: il duello di due cavalieri in campo chiuso. In un manoscritto della *Cité de Dieu* del 1466, in uno spazio esiguo circoscritto da una palizzata si affrontano due combattenti, mentre all'esterno alcuni spettatori assistono allo scontro:<sup>30</sup> due uomini con in mano una pergamena, due gendarmi muniti di bastoni, due trombettieri e altri due personaggi, che probabilmente rappresentano i censori Cassio e Messala. Un'iconografia molto simile, sebbene semplificata, è raffigurata in un codice della *Cité de Dieu* dell'anno precedente.<sup>31</sup> Si tratta di una miniatura monocroma di stile elegante, con i cavalieri che sembrano compiere una sorta di schermaglia danzata, comunque piuttosto violenta, tanto che uno ha afferrato l'avversario per l'apertura dell'elmo. I due uomini sulla sinistra sembrano dialogare fra loro: soltanto uno ha in mano la pergamena, mentre l'altro indica il combattimento che si svolge all'interno della staccionata. La struttura delle due mi-

<sup>28</sup> *Térence du Duc de Berry*. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 7907a; *Térence des Ducs*. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. Lat. 664. Vedi Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, pp. 231-37.

<sup>29</sup> *La cité de Dieu*. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 5060, f. 27. Sull'interpretazione della bizzarra iconografia della miniatura, vedi S. Pietrini, *La memoria dell'iconografia tardomedievale*, in F. Mosetti Casaretto (a cura di), *La scena assente: realtà e leggenda sul teatro nel Medioevo*, Atti del convegno Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 13-16 giugno 2004), Alessandria 2006, pp. 193-227, a p. 208.

<sup>30</sup> *La cité de Dieu*. Torino, Biblioteca Nazionale, ms. L.I.6, f. 44v.

<sup>31</sup> *La cité de Dieu*. London, British Library, ms. Royal 14.D.I, f. 41v.

niature è comunque la stessa: infatti gli illustratori si sono probabilmente ispirati allo stesso modello, un codice del 1410 ca., di cui hanno riproposto gli elementi che consideravano essenziali.<sup>32</sup> Nel manoscritto che è servito da prototipo, le coppie di personaggi sono le stesse individuate nel codice del 1466, ma invece delle pergamene sono raffigurate due banderuole, sulle quali si legge: *comédie et tragédie*. I miniatori successivi hanno omesso queste due parole indicative del significato della scena, probabilmente perché la situazione sarebbe stata comunque comprensibile ai contemporanei.

Le pergamene sono quindi un'allusione alla drammaturgia, che richiama alla mente un riferimento di Isidoro alla gara fra i poeti tragici e comici (*Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant*).<sup>33</sup> Paradossalmente, però, la rappresentazione della tragedia e della commedia consiste in una *performance* tipicamente medievale, che non ha niente a che vedere con il teatro drammatico: la lotta di due cavalieri armati di spade e corazze, evidentemente ispirata alle giostre medievali.<sup>34</sup> L'allusione al teatro drammatico mediante un riferimento che soltanto i letterati potevano apprezzare si affianca dunque all'immagine più facilmente riconoscibile di uno spettacolo contemporaneo, quasi *vulgata* per gli incolti. Come dimostra questo sintetico *excursus* nell'iconografia, il testo drammatico è abbastanza spesso associato al teatro antico, e per lo più in modo emblematico, ovvero come un elemento considerato essenziale, o di cui si ha una vaga reminiscenza, ma che si combina in modo vago e persino incongruo con l'immagine generica di spettacolo che finisce per prevalere.

Se le definizioni del genere alto per eccellenza sono fondate soprattutto sullo stile, anche il contenuto è considerato fortemente caratterizzante. La tragedia viene costantemente connessa, com'è ovvio, con le tematiche funeste, che in molti casi diventano l'unico segno distintivo del genere. In un dizionario dell'VIII secolo, il *Glossarium Ansileubi*, sono riportate varie definizioni di tragedia, fra cui *luctuosa relatio* e *luctuosum carmen*.<sup>35</sup> Ciò che si perde

<sup>32</sup> *La cité de Dieu*. Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. fr. 9005, f. 32v.

<sup>33</sup> Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XVIII 43.

<sup>34</sup> Per un approfondimento dell'iconografia di queste miniature vedi Pietrini, *Spettacoli e immaginario teatrale nel Medioevo*, pp. 255-60.

<sup>35</sup> *Glossarium Ansileubi*, in *Glossaria Latina*, a cura di W.-M. Lindsay, Paris 1926, 5 voll., I.

completamente, ancora una volta, è il concetto di struttura drammatica, fondato sul dialogo e l'azione: fra *relatio* e *carmen*, l'ambito attribuito alla tragedia spazia dall'epica alla lirica. E anche in questo caso si tratta di una reminiscenza isidoriana, e più precisamente del capitolo relativo alle tragedie nelle *Etymologiae*.<sup>36</sup>

L'immagine della tragedia come una composizione in versi di argomento triste sarà riproposta per secoli. Intorno alla metà del IX secolo, in un commento a Donato l'irlandese Sedulio Scoto parla di *durum et lamentabile carmen*.<sup>37</sup> Come altri eruditi, egli menziona Oreste, figlio di Agamennone e Clitemnestra: il concetto di genere diventa vago, ma il ricordo della drammaturgia antica riecheggia almeno nei nomi dei protagonisti. Secondo le *Derivationes* del monaco Osberno di Gloucester, del XII secolo, la tragedia è *carmen luctuosum, quia incipit a letitia et finit in tristitiam, cui contrarium est comedia, quia incipit a tristitia, et finit in letitiam* («un componimento luttuoso, perché comincia con la letizia e termina nella tristezza, il cui contrario è la commedia, che comincia con la tristezza e termina in letizia».<sup>38</sup>

Questo concetto, come abbiamo visto, divenne un vero e proprio *topos* letterario, mentre fu spesso dimenticato il concetto di struttura drammatica dialogica, fondata sull'azione di personaggi e non sul racconto.<sup>39</sup> Ma soffermiamoci sulle tematiche attribuite al genere tragico, che, insieme all'indeterminatezza dei generi letterari, sono alla base della frequente assimilazione fra tragedia ed epica. Un'allusione alle *antiqua gesta* si trova già nelle *Etymologiae* di Isidoro, con un'estensione dei temi epici al genere tragico: *Tragedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuoso carmine spectante populo concinebant*.<sup>40</sup> Anche in questo caso, la memoria del teatro antico finisce per essere avvolta in una suggestiva nebulosa, che le successive precisazioni renderanno persino più densa. Nel XII secolo il teologo Onorio di Autun afferma per esempio, in un trattato sulle arti, che i libri dei poeti antichi sono

<sup>36</sup> Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XVIII 45.

<sup>37</sup> Sedulio Scoto, *In Donati artem maiorem*, II (CM 40B, p. 117).

<sup>38</sup> Osberno, *Derivazioni*, a cura di F. Bertini, V. Ussani jr., 2 voll., Spoleto 1996, II, p. 715.

<sup>39</sup> Questa nozione, che com'è noto si ritrova nella definizione di tragedia nella *Poetica* di Aristotele, tende a cadere in un oblio quasi totale, con alcune rare riemergenze (come quelle già citate).

<sup>40</sup> Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, XVIII 45.

divisi in tragedie, commedie, satire e liriche.<sup>41</sup> Per spiegare cosa siano i primi due tipi di composizioni ricorre poi a due definizioni sintetiche e molto vaghe: *Tragoediae sunt quae bella tractant, ut Lucanus. Comaediae sunt, quae nuptialia cantant, ut Terentius* («le tragedie sono quelle che trattano di guerre, come Lucano. Le commedie sono quelle che cantano le nozze, come Terenzio»)<sup>42</sup> I temi propri alla tragedia sarebbero dunque narrazioni di gesta eroiche e vicende pubbliche. Un'interpretazione certo riduttiva e parziale, ma tutto sommato in linea con quanto tramandato dalla tradizione. Poiché le guerre fanno parte della storia, la definizione di Onorio di Autun richiama la differenza sostanziale fra i due generi drammatici formulata da Evanzio: mentre i temi della commedia sono pure invenzioni, la tragedia attinge spesso alla storia, proprio come l'epica.<sup>43</sup> Si tratta in definitiva di una ripresa della vecchia distinzione aristotelica fra la storia, che racconta fatti veramente accaduti, e le favole dei poeti, che narrano vicende possibili, scaturite dall'immaginazione.<sup>44</sup> Il concetto sarà talvolta rilanciato anche nei secoli successivi, almeno fino a Boccaccio.

Le *res gestae*, a metà fra la storia e l'epica, sono quindi considerate la tematica propria della tragedia. Albertino Mussato, che fu il primo traduttore di Seneca, a cui si ispirò per scrivere l'*Ecerinis* nel 1313, distingue due tipi di componimento tragico, a seconda dell'argomento: *Dicitur itaque tragedia alte materie stilus, quo dupliciter tragedi utuntur: aut enim de ruinis et casibus magnorum regum et principum [...] aut regum et ducum sublimium aperta et campestria bella et triumphales victorias* («o la rovina e i casi dei grandi re e principi [...] o le guerre in campo aperto e le vittorie trionfanti di sublimi re e condottieri»)<sup>45</sup> Sebbene Mussato abbia un

<sup>41</sup> Onorio di Autun, *De animae exsilio et patria*, 2 (*De prima civitate, grammatica*) (PL 172, 1243).

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Evanthius, *De Fabula*, IV 2: *omnis comoedia de fictis est argumentis, tragedia saepe de historica fide petitur*.

<sup>44</sup> Aristotele, *La poetica*, a cura di D. Pesce, Milano 1981, IX.

<sup>45</sup> A. Mussato, *Seneca vita et mores*, in A. Ch. Megas, *O proumanistikos kuklos tes padouas (Lovato Lovati Albertino Mussato) kai oi tragodies tou L.A. Seneca*, Salonico 1969, pp. 154-61, a p. 160. Cfr. A. Stäuble, *L'idea della tragedia nell'Umanesimo*, in M. Chiabò, F. Doglio (cura di), *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*, Atti del IV Convegno di Studi (Viterbo, 15-17 giugno 1979), Viterbo 1983, pp. 47-70, alle pp. 54-55, a p. 49. Per il testo dell'*Ecerinis* e il *Comentum super Tragoedia Ecerinide* di Guizzardo da Bologna e Castellano di Simone da Bassano, vedi A. Mussato, *Ecerinide*.

modello forte di tragedia nei testi di Seneca,<sup>46</sup> le sue definizioni riecheggiano l'assimilazione medievale con l'epica. Peraltro, nel secondo caso che egli adduce sembra addirittura venir meno la caratteristica fondamentale comunemente attribuita al genere tragico, cioè il finale luttuoso. La definizione di Mussato sembra ispirarsi ai cantori di gesta, ma di certo richiama anche l'antica associazione fra epica e drammatica, che permane, come un fiume carsico, per tutti i secoli medievali. Del resto, non bisogna dimenticare la sedimentazione erudita che caratterizza le definizioni degli umanisti, che procedono per accumulazione e ripropongono spesso centoni di fonti precedenti. Mussato rilancia in particolare la definizione di tragedia che il suo maestro, Lovato Lovati, aveva ricavato dalla trascrizione di un codice senecano, l'*Etruscus*, contenente fra le altre cose la definizione già citata delle *Etymologiae* di Isidoro (*Tragedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuoso carmine spectante populo concinebant*).

L'influenza di Isidoro di Siviglia svolge infatti un ruolo determinante anche nella trasmissione del concetto di tragedia legato all'epica. Nell'elenco dei mestieri connessi al teatro, con una delle sue fantasiose etimologie Isidoro fa derivare il termine *histriones* da *historia*: *Dicti autem histriones sive quod ab Istria id genus sit adductum, sive quod perplexas historiis fabulas exprimerent, quasi historiones* («sono detti istrioni o perché la loro razza proviene dall'Istria, o perché ricavano favole equivoche dai racconti, quasi come dei narratori (*historiones*)»).<sup>47</sup> Forse esistevano nella penisola iberica, già al tempo di Isidoro, dei cantori simili agli *scôps* germanici e agli scaldi nordici? Di certo la prima elementare forma di rappresentazione è proprio la narrazione epica, che solo in un secondo momento approda alla scrittura, come per l'*Odissea* di Omero. Ma probabilmente si tratta di un'interpolazione dell'immaginario piuttosto che di una suggestione proveniente dalla realtà, a conferma della natura composita di questa accumulazione di nozioni relative al teatro antico.

---

*Tragedia*, a cura di L. Padrin, con uno studio di G. Carducci, Bologna 1900 (rist. anast. Bologna 1969).

<sup>46</sup> Vedi anche E. Paratore, *L'influsso dei classici, e particolarmente di Seneca, sul teatro tragico latino del Tre e Quattrocento*, in Chiabò, Doglio (a cura di), *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*, pp. 21-45.

<sup>47</sup> Ivi, XLVIII 48: *Dicti autem 'histriones' sive quod ab Istria id genus sit adductum, sive quod perplexas historiis fabulas exprimerent, quasi 'historiones'*.



La già citata definizione di Isidoro dei tragedi come coloro che «cantavano con tristi versi le antiche gesta e i misfatti di re scellerati davanti al popolo» sembra riferita agli attori piuttosto che ai compositori di tragedie, o meglio a una figura che assommi entrambe le funzioni. La recitazione delle tragedie è comunque assimilata alla declamazione pubblica, mentre un riferimento alla divisione di funzioni, che tanta fortuna avrà nell'immaginario basso-medievale e nell'iconografia, affiora in un'altra definizione di Isidoro, già in parte citata, in cui spiega l'azione drammatica che si svolgeva nell'orchestra: *Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, his que canentibus alii gestus edebant* («Qui infatti i poeti comici e tragici gareggiavano, e con questi che cantavano altri narravano con i gesti»).<sup>48</sup> Al poeta è affidata la nobile declamazione dei versi, mentre l'azione è rappresentata dagli attori, che nel XIV secolo saranno identificati con i mimi e i pantomimi. All'elaborazione di questa nozione della recitazione antica può aver contribuito anche un passo della *Città di Dio*, in cui Agostino afferma: *poetae canunt et histriones agunt*.<sup>49</sup> Se si interpreta il verbo *canere* in riferimento all'azione del declamare, e non del comporre versi, ecco che la figura dell'attore si divide in due funzioni complementari. E comunque, più che a improbabili suggestioni della contemporaneità, Isidoro sembra attingere a una molteplicità di reminiscenze letterarie, rielaborate con qualche incongruenza. L'influenza della pratica spettacolare, e in particolare delle *performances* dei giullari, sarà un fattore determinante soltanto a partire dai secoli successivi. Allo stesso modo, pare improbabile un'influenza di intrattenitori simili a quelli che saranno poi i cantori di gesta bassomedievali, la cui esistenza ai tempi di Isidoro non è in alcun modo documentata. L'associazione fra tragedia e storia proviene probabilmente da altre suggestioni, ovvero da una rielaborazione delle definizioni dei grammatici e degli eruditi.

L'epica continuò comunque ad essere associata alla tragedia ancora molto a lungo, come dimostra l'esempio di Lovato Lovati. Veniamo infine a un caso ancora più illustre. Nell'*Epistola XVII a Cangrande della Scala*, Dante Alighieri ricorre alla distinzione fra i generi drammatici per giustificare il titolo della sua opera: poiché si passa dalla materia *horribilis et fetida* dell'Inferno alla gioia del Paradiso, e poiché il linguaggio è umile e comprensibile a tutti, il

---

<sup>48</sup> Ivi, XVIII 43.

<sup>49</sup> Agostino, *De Civitate Dei*, ed. cit., VI 5.

componimento non può che essere definito “commedia”.<sup>50</sup> Come molti altri eruditi medievali, Dante fa riferimento all’origine della parola tragedia dai lemmi greci *trágos* (capro) e *odós* (canto),<sup>51</sup> riprendendo la sua definizione dei due generi dalla *Poetria* di Giovanni di Garlandia.<sup>52</sup> Come la maggior parte dei letterati medievali, Dante non tiene conto della differenza strutturale dei componimenti epici, lirici e drammatici. La sua definizione di tragedia e di commedia si inserisce dunque nel solco di una tradizione secolare, di cui egli ripropone alcuni *topoi* consolidati. Anche il figlio Pietro Alighieri li ripropone per spiegare il titolo dell’opera paterna, dilungandosi poi a descrivere il modo in cui le commedie e le tragedie venivano rappresentate.<sup>53</sup>

Se l’associazione tematica fra tragedia e storia non è propriamente un’invenzione medievale, poiché trae origine dall’associazione con l’epica, è anche vero che si tratta di un’idea che tende ad affermarsi invece che ad affievolirsi. E poiché mette implicitamente in discussione la prevalenza assoluta del mito, apre la strada a nuove elaborazioni del concetto stesso di tragedia, non avulse dalla tradizione né radicalmente innovative ma orientate verso un diverso atteggiamento nei confronti della materia tragica.

Prendiamo appunto l’*Ecerinis* di Mussato, che è stata genericamente definita “la prima tragedia moderna”. Com’è noto, si ispira a un personaggio storico reale, il tiranno veronese Ezzelino da Romano, di cui si racconta la sanguinosa rovina. La tragedia comprende un coro, che non prende attivamente parte all’azione, men-

---

<sup>50</sup> Dante Alighieri, *Epistola a Cangrande*, a cura di E. Cecchini, Firenze 1995, X. Dante aveva già enunciato la distinzione fra tragedia e commedia del *De vulgari eloquentia*. La paternità dell’*Epistola* è stata tuttavia messa in discussione: vedi in particolare H. A. Kelly, *Tragedy and Comedy from Dante to Pseudo-Dante*, Berkeley-Los Angeles-London 1989.

<sup>51</sup> Scrive infatti che la tragedia «trae il suo nome da ‘tragos’, che è il capro, e ‘oda’, quasi ‘canto di capro’, cioè fetido come il capro; come si vede da Seneca nelle sue tragedie»: Dante Alighieri, *Epistola a Cangrande*, X. È un luogo comune che si trova già nelle *Etymologiae* ed è rilanciato durante tutto il Medioevo: Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, VIII 7: *Tragoedi dicti, quod initio canentibus praemium erat hircus, quem Graeci ‘tragos’ vocant*. Così già in Orazio, *Ars Poetica*, v. 220: *Carminum qui tragico vilem certavit ob hircum* (ed. a cura di N. Sanacori, A. Di Bella, Seregno 1995).

<sup>52</sup> Vedi C. Paolazzi, *Dante e la “Comedia” nel Trecento*, Milano 1989, pp. 86-87.

<sup>53</sup> *Il ‘Commentarium’ di Pietro Alighieri nelle redazioni ashburnhamiana e ottoboniana*, a cura di R. Della Vedova, M. T. Silvotti, Firenze 1978, pp. 8-9.

tre i personaggi che dialogano non sono mai più di tre. La conformità con i modelli antichi è dunque evidente.<sup>54</sup> L'intento moralistico-patriottico di Mussato si sposa tuttavia perfettamente con l'assunzione della storia a soggetto della propria opera e la scelta di rappresentare le vicende di individui eccezionali non esclude una nuova attenzione al destino di un intero popolo. E giustamente è stato affermato che l'*Ecerinis* «è il dramma di un popolo e dei suoi tiranni, che si svolge lungo tutto un arco di tempo. Naturalmente la storia non diviene azione scenica, ma ne è il substrato immediato e i personaggi che agiscono in scena ne sono il simbolo episodico e i commentatori».<sup>55</sup> D'altra parte, la figura titanica di Ezzelino lascia intravedere velate allusioni alla contemporaneità, e in particolare a Cangrande.<sup>56</sup> La riflessione sulla storia, insomma, apre un confronto intriso di impegno civile con la contemporaneità.

Estranei alla logica prosaica della dimensione psicologica, gli eroi dell'*Ecerinis* assurgono a una dimensione metafisica che non esclude l'idea della storia ma la proietta su una scala più ampia, conferendo una valenza universale ed esemplare ai fatti. Abbiamo già accennato al mito della ruota della Fortuna. Connesso all'idea del tragico e apparentemente immutato fino all'Umanesimo, questo mito viene tuttavia implicitamente rivisitato alla luce della concezione cristiana sull'esistenza terrena, assumendo una funzione di monito legata al concetto di responsabilità individuale. È vero, come ha scritto Ezio Raimondi, che la concezione della storia che si ritrova sia nella *Commedia* dantesca sia nell'*Ecerinis* prevede un eroe che «non plasma ma subisce il suo destino, e dove il male irrompe con la sua forza corruttrice, con la sua ambiguità minacciosa di colpa e di pena».<sup>57</sup> E tuttavia, com'è noto, l'imperscrutabilità del disegno divino è altra cosa rispetto all'idea dell'ineluttabilità del fato e credo si possa intuire, nella pur profonda tragicità

---

<sup>54</sup> Le analogie e le differenze fra il linguaggio seneciano e quello del Mussato sono state sapientemente analizzate da E. Raimondi, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino 1970, pp. 158-60. Vedi anche A. Grisafi, *Influenze senecane nei cori dell'Ecerinis di Albertino Mussato*, «Schede medievali», 41 (2003), pp. 59-68.

<sup>55</sup> M. Dazzi, *Il Mussato preumanista (1261-1329)*, in *Estratto dalle Memorie della Accademia Patavina di SS.LL.AA.*, LXXIV, 1961-62, Padova 1963, pp. 18-19.

<sup>56</sup> Vedi per esempio Locati, *La rinascita del genere tragico nel Medioevo...*, pp. 108-15.

<sup>57</sup> Raimondi, *Metafora e storia...*, p. 148.

del dolore collettivo dell'*Ecerinis*, un diverso esito della meditazione sull'orrore della storia. Come osserva ancora Raimondi, queste riflessioni sono affidate al coro, ovvero alla comunità che subisce gli avvenimenti e in cui il lettore-spettatore si identifica.<sup>58</sup> Si traducono perciò in un appello etico al rinnovamento e alla pace, in una nuova idea di responsabilità individuale e collettiva.

La riflessione sulla storia e l'assunzione del punto di vista del popolo sofferente induce addirittura Albertino Mussato a ribaltare il luogo comune connesso all'opposta evoluzione dell'intreccio di commedia e tragedia, e più precisamente la definizione contenuta nell'*Epistola XVII a Cangrande della Scala* di Dante. Negli *Argumenta tragediarum Seneca*, infatti, Mussato vede nel riscatto delle masse dalla tirannide un percorso inverso, dall'orrore dell'inferno a una condizione di prosperità (*nam si ad materia respiciamus, a principio horribilis et fetida est, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus*).<sup>59</sup> Un ribaltamento di prospettiva reso possibile dal forte impegno civile di Mussato, che pur riecheggiando le definizioni erudite tramandate dalla tradizione, le ricompone in base a una nuova visione della tragicità della storia patria.

La domanda fondamentale rimasta fin qui in gran parte implicita, e alla quale è difficile dare una risposta se non in relazione alle singole opere, è come entra il popolo nell'immaginario della tragedia. Senza alcuna pretesa di generalizzare, credo si possa affermare che il popolo, inteso come aggregazione di soggetti appartenenti a una collettività determinata, si insinua nell'immaginario tragico trecentesco attraverso l'idea della storia ancor più che attraverso il recupero del coro. In verità le due cose vanno di pari passo, poiché i cori rappresentano di per sé una collettività con caratteristiche specifiche e svolgono una funzione determinante proprio in relazione alla storia. In altri termini, possono assumere un significato politico, nel senso etimologico del termine, anche grazie alla coscienza storico-patriottica, com'è evidente nell'*Ecerinis*. Qui il coro, come spesso accade, è vittima e spettatore consapevole dei crudeli meccanismi della politica. Si tratta di un'idea di storia

---

<sup>58</sup> Ivi, p. 149, n. 1.

<sup>59</sup> A. Mussato, *Argumenta tragediarum Seneca*, a cura di A. Ch. Megaw, Salonicco 1969, pp. 157-62. Cfr. Locati, *La rinascita del genere tragico nel Medioevo...*, p. 71.

che si affranca gradualmente dal concetto più estensivo di epica e si colora di un'attenzione particolare alle vicende della propria epoca. Mentre la codificazione delle tre unità aristoteliche è ancora lontana, al racconto è ancora assegnato un grande spazio, e proprio fra le pieghe della narrazione si insinua l'immagine 'irrappresentabile' della massa e del popolo, come nell'*Ecerinis* e nel *De casu Cesenae* di Ludovico da Fabriano, che rievoca lo strazio fatto dai lanzichenecci contro la popolazione di Cesena. Ancora oggetto passivo di una storia scritta dai grandi, il popolo diventa il fulcro della tragedia e del senso drammatico della storia.



FEDERICO DOGLIO

TRAGEDIA DI POPOLI PRIGIONIERI

*Abstract*

This paper considers two historical dramas, both written in Italy during the 16<sup>th</sup> and performed by the “Centro di Studi sul Teatro medievale e rinascimentale” in Rome, where people have an important dramaturgical function: Gian Giorgio Trissino’s *Sofonisba* (1514-1515) and the little known Valerio Fuligni’s *Bragadino* (1587).

The first, of which are examined vv. 185-223, 606-609, 622-661, 1903-1917 and 1938-1945, is inspired by the famous episode of the work *Ab urbe condita* written by the Latin historian Livius, resumed in the 14<sup>th</sup> in Francesco Petrarca’s *Africa*, which deals with the sad story of Hasdrubal’s daughter Sofonisba. The People described are those of Cirta, an African town thronged round by the Roman army, whose dramatic vicissitudes recall the conflicts that afflicted the north of Italy in the first ten years of 16<sup>th</sup> century.

Fuligni’s *Bragadino*, dedicated from its author to the duke of Urbino Francesco Maria II della Rovere, evokes the carnage, done by the Turkish general Mustafà Bassà, of the Christian soldiers guided by Marcantonio Bragadino, that from May to August 1571 defended the town of Famagosta from the Turkish danger. The considered scenes belong to the third and the fifth acts.

Il titolo di questo convegno mi ha indotto a compiere una riflessione su quale contributo specifico il nostro Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, con la sua programmazione più che trentennale del repertorio ignorato o dimenticato della drammaturgia medievale, umanistica e rinascimentale, avrebbe potuto offrire alla tematica propria di questo incontro.

Come è ben noto, gruppi in scena erano attivi fin dalle origini della produzione drammatica religiosa nei secoli X-XIII, nelle liturgie drammatizzate dai Benedettini, così come, successivamente, nelle animazioni sceniche delle Confraternite nei secoli XIII-XV e

pure nelle creazioni collettive delle tradizioni popolari vivacissime che si consolidano negli stessi secoli.

C'era dunque l'imbarazzo della scelta. Ho pensato, tuttavia, che in un convegno dove illustri colleghi avrebbero analizzato esempi tratti da testi d'autore classici, sarebbe stato opportuno presentare, utilizzando momenti degli spettacoli realizzati dal nostro Centro e opportunamente registrati per costituire, incredibile a dirsi, l'unica videoteca degli spettacoli medievali e rinascimentali esistenti in Europa, alcune scene di due opere significative anche sul piano letterario, in cui il popolo ha una rilevante funzione.

Di qui la scelta della *Sofonisba* del Trissino, che come è noto, il Maffei definì: «la prima vera tragedia italiana» e il Voltaire: «la prima tragedia regolare d'Europa» e che scegliemmo come la più idonea ad illustrare il nostro XIV convegno *Nascita della Tragedia di poesia nei paesi europei*, che si svolse a Vicenza nel 1990 e che venne rappresentata nel suggestivo spazio scenico del Teatro Olimpico dalla cooperativa Teatro Studio di Verona diretta da Ezio Maria Caserta.

Non devo certo ricordare al colto pubblico presente la figura del Trissino, quel vicentino di nobile famiglia educato a Milano dal Calcondila, animoso nel sostenere l'indipendenza di Vicenza dalla Repubblica Veneta e per questo addirittura condannato a morte e costretto all'esilio. Un esilio che lo portò, venticinquenne, a Firenze, nel 1513, a frequentare le famose riunioni d'artisti e scrittori agli Orti Oricellai, dove seguì con interesse le sperimentazioni drammaturgiche sulla tragedia d'autori come l'Alamanni e il Pazzi e, in seguito, a Roma, presso la corte di Leone X cui dedicherà nel 1515, la sua tragedia ispirata all'*Ab urbe condita* di Livio e all'*Africa* del Petrarca.

È ben nota la trama dell'opera che prende nome dalla protagonista, Sofonisba, figlia di Asdrubale, sposata a Siface, re dei Numidi, nonostante fosse stata promessa a Massinissa. Questi, per vendicare l'offesa subita, alleatosi con i Romani durante la seconda guerra punica, ha vinto i Numidi e pone assedio alla città di Cirta.

Sono luoghi ritornati d'attualità in questi mesi (la Numidia infatti è l'odierna Algeria e Cirta era vicina al confine con la Tunisia), infatti quel litorale africano è stato turbato da rivolte sanguinose suscitate da sempre più diffusa esigenza di libertà nel clima della così detta "Primavera Araba".

La tragedia inizia con il lungo dialogo tra Sofonisba e l'amica Erminia, con il racconto del sogno angoscioso della regina, cui se-



gue l'intervento del Coro delle fanciulle di Cirta, guidato da un'anziana corifea, che si domandano se debbono avvertire Sofonisba che la città è ormai assediata e riflettono sulla sua triste sorte. Corifea era ormai la vegliarda ma sempre ammirevole Paola Borboni:

## CORO

Che farò io? Debbo chiamar di fuore  
qualcuna de le serve,  
che alla nostra regina entro rapporte  
come la terra è tutta in gran terrore  
perché molte caterve  
nimiche giunte son presso a le porte?  
O pur debbio aspettar che qualche sorte,  
qualc'altro caso a lei nel manifesti?  
Acciò ch'io non molesti  
il suo riposo o turbi la sua pace.  
Ché quel che ti dispiace  
non fu sí lungamente mai sospeso  
ch'a te nol paia aver per tempo inteso.  
O meglio è non aver tanto rispetto?  
Ché 'l non sapere il male,  
nol fa minore, anzi 'l consiglio intrica  
e benché alor non sturbi alcun diletto  
c'induce a caso tale,  
che 'l soccorso impedisce e 'l mal nutrica.  
Sí come l'ozio arrega al fin fatica  
così simil diletto apporta noia.  
O fuggitiva gioia,  
o speme, sogno de la gente desta  
quanto, quanto molesta  
pare a' mortali vostra dipartenza  
quanto meglio saría viverne senza.  
Ché senza voi la nuova mia regina  
forse nel nido suo paterno ancora  
si farebbe dimora,  
sprezzando in tutto la regale altezza,  
onde saría di tanti affanni fuora,  
che tosto arà d'intorno. Ahi poverina,  
quanta grazia divina,  
quanta modestia è 'n lei, quanta bellezza.  
È ora, lassa, al dominare avvezza,  
la servitù le parería sí amara,  
ch'assai più tosto elegería 'l morire.

Non far, Signor del ciel, non far servire  
a gente iniqua una beltà sí rara.<sup>1</sup>

Improvvisamente entrano in scena gli invasori e a capo di questi Massinissa al quale si rivolge Sofonisba, dapprima con tono modesto poi, facendosi coraggio, puntando sul suo fascino e sul ricordo, ben presente alla memoria di entrambi, della vicendevole attrazione giovanile, suscita in Massinissa il progetto di realizzare ora quelle nozze un tempo impedito dalla ragion di stato. La regina lo accoglie trepidante nella reggia. Il Coro incerto sull'esito dell'imprevisto avvenimento, spera nel suo buon esito ma al tempo stesso teme e il timore rievoca il ricordo delle molte sofferenze patite dal popolo, gli innumerevoli caduti nelle guerre e le violenze subite dalle donne: evidente allusione del Trissino alle tragiche conseguenze dei conflitti che travagliarono il Nord Italia nel primo decennio del 1500:

CORO

Almo celeste raggio,  
della cui santa luce  
s'adorna il cielo e si ristora il mondo  
[...]  
Tu sai con qual dolore  
d'un mal ne l'altro varco,  
e già comincio a trapassarvi gli anni.  
Ben come i primi danni  
si pose a far Siface  
al buon figliuol di Gala,  
dissi: «Quest'opra mala  
ci sturberà la nostra antica pace».  
Ahi troppo il divinai,  
che pace ferma poi non ci fu mai.  
Lassa, da indi in qua quante rapine  
quant'ire, quanti torti,  
quante ferite e morti  
si son vedute in quest'almo paese.  
I piú leggiadri giovani e i piú forti  
quasi son giunti al fine.  
Da queste aspre ruine  
tutte siàn state lungamente offese:  
chi per soverchie spese  
ha visto il caro albergo impoverito;

---

<sup>1</sup> *Sofonisba*, vv. 185-223.

chi ne le rotte squadre,  
 lassa, v'ha perso il padre,  
 chi 'l figlio, chi 'l fratello e chi 'l marito;  
 chi s'ha visto di braccio  
 tôr la figliuola e farne le sue voglie;  
 chi parve al sol di ghiaccio  
 vedendo ir carco altrui de le sue spoglie.  
 Se con ragion mi doglio,  
 dical Muluca e Tusca,  
 che vider l'acque lor di sangue tinte.  
 Non è deserto scoglio,  
 né valle o selva offusca,  
 che non sian state a lacrimar sospinte,  
 per vedersi dipinte  
 di sangue i rami e 'l dorso,  
 e per udir sospiri  
 e lacrime e martiri  
 di chi fornìa de la sua vita il corso,  
 lasciando i corpi loro  
 preda di cane e pasto d'avoltoro.<sup>2</sup>

La notizia delle nozze clandestine, nonostante le cautele d'entrambi, è trapelata e ha immediatamente suscitato le reazioni negative dei generali romani e un vivace scontro fra Massinissa e Lelio autorevole comandante, scontro che porterà i due contendenti davanti al comandante in capo Scipione e al suo giudizio inappellabile: Sofonisba è preda dei romani e deve essere loro consegnata. Massinissa tenta di giustificare la sua condotta, ma Scipione, pur riconoscendo i suoi meriti di prode combattente, non transige. Massinissa, angosciato, non ha altra soluzione che rispettare la promessa che aveva fatto a Sofonisba durante il loro incontro: non l'avrebbe mai consegnata ai suoi nemici. Straziato le fa recapitare una coppa di veleno. Lei dopo aver pregato ed invocato gli dei, pianto sulla misera sorte del figlioletto, lo affida alle cure amorevoli della fedele Erminia e, infine, beve il veleno. Questi i suoi ultimi momenti, la rapida agonia, l'angoscia di Erminia e il lamento disperato del Coro:

SOFONISBA Accostatevi a me, voglio appoggiarmi;  
 ch'io mi sento mancare, e già la notte  
 tenebrosa ne vien negl'occhi miei.

ERMINIA Appoggiatevi pur sopra 'l mio petto.

---

<sup>2</sup> *Sofonisba*, vv. 606-609, 622-61.

- SOFONISBA O figlio mio, tu non arai più madre;  
ella già se ne va; state con dio.
- ERMINIA Ohimé, che cosa dolorosa ascolto.  
Non ci lasciate ancor, non ci lasciate.
- SOFONISBA I' non posso far altro, e son in via.
- ERMINIA Alzate il viso a questo che vi bacia.  
CORO Riguardatelo un poco.
- SOFONISBA Ahimé, non posso.
- CORO Dio vi raccolga in pace.
- SOFONISBA Io vado, adio.
- ERMINIA Ohimei, ch'io son distrutta
- CORO Ell'è passata con soave morte.  
[...]  
Ohimé, signora, o sola mia speranza,  
che per voler fuggire  
la servitù, ci avete morte tutte.  
Nessun altro soccorso più n'avanza.  
Megli'è cert' il morire,  
che 'l viver troppo. A che siam or condutte?  
Ohimé voi siete gita  
e io qui sono. Oh misera mia vita.<sup>3</sup>

Nella rappresentazione vicentina diretta da Caserta, Sofonisba era interpretata da Jana Balkan ed Erminia era Sonia Grandis.

Il secondo esempio di tragedia in cui il popolo ha un ruolo significativo è tratto da un testo ignorato dalla storiografia ufficiale ed è frutto delle riscoperte effettuate dal nostro Centro Studi, un testo che grazie alla pubblicazione ed alla rappresentazione allestita nel 2005, ebbe una momentanea notorietà. Dico momentanea perché, nonostante sia stato, dopo la pubblicazione e lo spettacolo, accolto con vivo interesse dal pubblico e dalla critica, è ripiombato nell'oblio generalizzato seguendo la sorte comune a molte nostre proposte, trascurate da una programmazione teatrale che oggi non

---

<sup>3</sup> *Sofonisba*, vv. 1903-17, 1938-45.

osa rischiare, presentando testi classici che non siano quei pochi ossessivamente e talora arbitrariamente interpretati, o le provocatorie proposte di mediocri copioni presentati come nuovissime sperimentazioni drammaturgiche.

Il testo in questione è il *Bragadino*, tragedia scritta da don Valerio Fuligni nel 1587 a Venezia. Il Fuligni, anch'egli vicentino, divenuto poi canonico regolare lateranense, la pubblicò a Pesaro nel 1589 con una lettera di dedica al duca di Urbino Francesco Maria II della Rovere.

La tragedia evoca la carneficina perpetrata da Mustafà Bassà, generale dell'esercito turco sui soldati cristiani che, al comando di Marcantonio Bragadino, difesero, dal maggio all'agosto del 1571, la città di Famagosta nell'isola di Cipro dall'assedio di una moltitudine di nemici. Infatti la contrapposizione delle forze era insostenibile per i cristiani: in quattromila erano stati assaliti da ottantamila turchi; pertanto, dopo quattro mesi di combattimenti, Bragadino aveva chiesto la resa a Mustafà che aveva promesso un salvandotto ai duemila superstiti cristiani e ai loro comandanti. In realtà egli aveva programmato la strage degli infedeli e lo strazio di Bragadino che venne scorticato vivo nella piazza di Famagosta. L'evento commosse l'Europa cristiana che, come è noto, costituì una grande flotta che, dopo pochi mesi, il 7 ottobre del 1571, sbaragliò la flotta turca a Lepanto e pose fine al predominio ottomano nel Mediterraneo.

La carneficina subita dai cristiani aveva indotto alcuni autori a commemorare l'avvenimento: l'udinese Vincenzo Giusti aveva pubblicato a Venezia, nel 1579, l'*Irene*, e il veronese Francesco Mondella l'*Isifile*, stampata a Verona nel 1582. Come appare già dai titoli, entrambe queste opere avevano trasposto i fatti avvenuti in una dimensione romanzesca e atemporale.

La novità del *Bragadino*, dichiarata dal Fuligni nella dedicatoria al della Rovere, che aveva partecipato all'impresa di Lepanto, era la sua intenzione di reagire al fatto che:

... molti belli ingegni, lasciate le historie e la azioni veramente avvenute, s'inganno nomi di persone e fatti non mai accaduti ... e che fra tanti eccellenti poeti niuno ponevan mano a trar dalle tenebre, alla chiara luce d'un nobil poema tragico, quel non meno spaventevole che compassionevole caso accaduto ai di nostri nell'infelice isola di Cipro ... io mi risolsi ... tragicamente stenderlo in carte.

Si tratta in realtà di una 'stesura' assai originale; attenendosi fedelmente alle cronache e ai racconti dei pochi superstiti, Fuligni compose una serie di dialoghi fra i protagonisti, i militari cristiani e gli abitanti della città, che svolgono le funzioni del coro, dialoghi che ci appaiono come 'ripresi dal vivo', in una drammatica radio-cronaca, sperimentando una struttura e un linguaggio assolutamente innovativo nei confronti non solo delle opere precedenti, ispirate vagamente all'evento, ma pure rispetto alle tradizionali forme tragiche del primo '500.

Naturalmente, privilegiando i racconti dei messi, i concitati dialoghi, gli interventi del coro dei ciprioti, che temono di essere coinvolti nella strage dei cristiani ma che, tuttavia, osano offrire ad alcuni di loro ospitalità e rifugio, il testo sostanzialmente deve essere interpretato con intensità e viva partecipazione drammatica dagli attori. La rappresentazione che il nostro Centro commissionò al regista Rocca, docente all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma e ai suoi allievi-attori del secondo e terzo anno di corso, rispose a queste aspettative. Lo spettacolo venne realizzato nel teatro Politecnico di Roma (uno spazio scenico originale animato dalla creatività dell'autore e regista Mario Prospero fin dal 1973 e oggi miseramente chiuso per far posto a un supermarket) in occasione del nostro XXIX convegno *Guerre di religione sulle scene del Cinque-Seicento*, che si svolse dal 6 al 9 ottobre 2005 e, come ho già ricordato, fu accolto con vivo interesse dal pubblico incuriosito del tema e recensito con favore dai critici presenti ma, come altri nostri spettacoli, non poté essere replicato altrove, non esistendo un circuito (neppure quello universitario, ancora attivo fino agli anni Settanta, dei CUT).

Come tutti i nostri spettacoli anche il *Bragadino* venne videoregistrato ed ebbe l'onore di essere proiettato a Parigi, in occasione di una giornata che, eccezionalmente, tre università parigine, il 4 aprile del 2009, vollero dedicare all'attività del centro nell'ambito di un colloquio *Corps souffrant et violence théâtrale*. Un privilegio che ci confortò a continuare la nostra attività per altri anni, nonostante le crescenti difficoltà economiche che ora ci hanno costretto a sospenderla.

Il *Bragadino*, tragedia in cinque atti e in endecasillabi, si sviluppa dunque in una serie di scene prive di movimenti ma animate da frequenti arrivi di messaggeri, che riferiscono ai capi cristiani le vicende che avvengono sul campo e sul litorale, dove navi cristiane stanno per riportare in patria, secondo i patti sottoscritti da Mu-

stafà, i soldati superstiti, oppure nelle tende dove costui riceve gli ufficiali e Bragadino per il previsto congedo.

Questi messaggi provocano dapprima speranze, poi ansie crescenti, alternate da riflessioni su quale strategia adottare, infine sconforto, indignazione, angoscia.

Un ruolo notevole hanno nel testo, oltre a Bragadino, Mustafà e i diversi messaggeri, i rappresentanti dei cittadini greci di Famagosta che, in forma corale, commentano le notizie ed esprimono l'incessante tumulto dei loro sentimenti.

Qui possiamo solo offrire, come esempio, la scena del terzo atto, nella quale, dopo l'incontro fra Mustafà, Bragadino e i capi cristiani, un soldato reca al conte Nestore Martinengo, capitano nella rocca assediata, notizia del proditorio agguato, ed è il momento in cui i famagostani, pur sconvolti, offrono il loro aiuto per salvare dalla strage i pochi superstiti, aiuto che il Martinengo, superato l'orgoglio militare, accetterà. I generosi cittadini, ricordando la recente distruzione di Nicosia ad opera dei turchi, invocano l'aiuto divino:

- Sol.* Ritrianci, ò mio Signor. dentro à la Rocca,  
nè la diamo al fellon, s'egli più chiari patti  
non fà de la salute nostra.
- Nes.* Tardo consiglio, et non men vano: come  
forte Rocca giamai sarebbe in terra;  
ancorche 'n aspro, et erto monte fosse  
fondata, ò in piano, et d' alte; et grosse mura  
vallata; et di profondo fosso cinta;  
priva di gente esperta, et valorosa,  
che ne gli assalti sanguinosi, et fieri  
con intrepido cor la difendesse?  
Ma chi lontan da questa: ch'è spogliata  
d'armi, di difensor, di vettovaglie,  
et d'ogni altro presidio affatto priva:  
un'essercito tal, quasi infinito  
d'ostinato nemico mai terrebbe?  
Forse color, che presi son nel porto,  
ò quei, ch'estinti giacciono nel campo;  
ò per salvarsi fuggono tremanti?
- Cho.* Se creder puoi, che noi pace, et salvezza  
acquistiam'hoggi, ò Conte, dal nemico;  
poi ch'alcun Greco non è ancora offeso:  
pur di tè spera la fortuna stessa.  
Perche fra noi sotto i medesmi tetti,  
fin, che passi il furor t'occulteremo.

*Nes.* Di sì pietoso affetto quelle gratie  
 quai maggior posso, di buon cor vi rendo,  
 nè sia, che m'esca di memoria, mentre  
 ch'io viva, mai così cortese, ufficio  
 che 'n questi dubbii casi i certi amici  
 sono chiari da i finti conosciuti.  
 Ma non vorrei però, che mia salute  
 fosse cagione à voi di grave danno.  
 Ch'usciran bandi minacciosi, et fieri  
 di pene horrende sì, ch'ogn'uno tema  
 et con ragione havrà di se medesimo,  
 contra chi occulta alcun di nostra gente.

*Cho.* Deh non ci render gratie, che noi troppo  
 s'uscirà bando quel consiglio eletto  
 fia alhor, che ci parrà miglior per tutti  
 [...]  
 Lasso, quand'io credea veder 'fine,  
 dopò sì lunghi affanni,  
 di lagrimosi incendi, di ruine  
 ch'à molti riportar gli estremi danni:  
 d'oltraggi, et d'altri torti:  
 altra i feriti, et morti  
 che in pochi mesi (non dirò in molt'anni)  
 vedut'hà il nostro sventurato regno,  
 veggio misero, à più d'un chiaro segno.  
 Che pur comencian'hora:  
 ch'i mali son vicini,  
 c'hanno patito, et patano i Latini;  
 di peggio, oimè, di peggio temo ancora.  
 Non m'è del core uscita Nicosia,  
 troppo vicino esempio,  
 quanto stratio hà patito, et come stia  
 ridotta dal furor barbaro, et empio;  
 nulla del suo valore,  
 et antico splendore  
 pare avanzato da sì duro scempio,  
 rimasa quasi un monticel di sassi.  
 Ma ne l'honor, che non patiro, ahi lassi,  
 di lor donne, et donzelle,  
 privi di figli, et moglie;  
 furo i tesori le più vili spoglie:  
 che questi servi san, serve san quelle.  
 Chi lo stato odiò basso, et servile,  
 s'ellesse stratio, et morte;  
 che morte sprezza ogn'animo gentile:  
 di lor le sozze voglie havendo scorte  
 màtrona generosa,  
 fuggendole sdegnosa



a l'alma, ahi lassa, apri le dure porte,  
 di gir pensando à piú tranquilla vita.  
 Co 'l foca, oimé, ch'è pur cosa inaudita;  
 il legno ardendo uccise  
 se stessa, e gli altri tutti;  
 che, chi il foco fuggi, sorbiro i flutti.  
 Non mi posso allegrar, perche non habbia  
 offeso alcun de' nostri  
 che pur nascose sua ferina rabbia  
 à miseri Latini: onde, che mostri  
 di non esser turbato  
 ver noi; non è anco entrato  
 con la sua gente dentro a questi chiostri;  
 che noi meno di lor adii non credo.  
 Nè la cagion, c'habbia d'arnarcì vedo,  
 che siam pur noi Christiani,  
 né lor men nemici;  
 né maggior mai gli femmo benefici  
 di quel, che fecer pria gli Italiani,  
 dunque tù Pio Signor, tu Rè del Cielo,  
 non spregi offeriti con ardente zelo,  
 tieni da noi lontani i tanti mali  
 [...]<sup>4</sup>

In seguito il Coro, dissimulando il proprio terrore, fingerà rispetto verso Mustafà entrato nella rocca, poi, intuendo che il turco crudele infierirà sul Bragadino, si sente colpevole di non aver osato intercedere per lui, infine, dopo le stragi perpetrate sui cristiani e il martirio del Bragadino, medita sul castigo immancabile che Dio infliggerà sui peccatori impenitenti:

Scenderà dunque l'alta sua vendetta  
 sopra l'infida e ostinata gente.<sup>5</sup>

Così don Fuligni conclude il suo dramma sul martirio dei soldati cristiani e del loro eroico condottiero, consapevole che la 'vendetta' di Dio è già stata compiuta con la memorabile sconfitta subita dalla flotta ottomana a Lepanto.

---

<sup>4</sup> *Bragadino*, Scena III, Atto III.

<sup>5</sup> *Bragadino*, Coro finale del V Atto.



ALESSANDRO SERPIERI

LOTTE DI POTERE: I CAPI E LA PLEBE IN DUE ‘DRAMMI ROMANI’  
DI SHAKESPEARE

*Abstract*

Alessandro Serpieri's paper deals with the conflicts between leaders and common people in two of the so called Roman plays by Shakespeare, namely *Julius Caesar* and *Coriolanus*.

In the first play the plebs is subtly manoeuvred by at first the tribunes of the people and then – after the death of Caesar at the hands of the conspirators – by Mark Antony's sensational funeral oration.

In *Coriolanus* the struggle between the proud and disdainful leader and the people runs through the entire action, and finally brings to *Coriolanus*'s death at the hands of the Volscians under the instigation of Aufidius, his one time epical opponent and now treacherous ally.

Se la politica è un'arte e una pratica mirata idealmente al bene comune attraverso l'amministrazione del potere, la conquista e poi la gestione di quel potere è sempre in qualche modo caratterizzata dallo scontro di capi e fazioni che si contendono i favori del popolo con ogni mezzo, alto o meschino. Tale scontro, sia dialettico e retorico sia fisico e sanguinario, attraversa molti drammi del teatro shakespeariano, in particolare quelli basati sulla storia cruenta dell'Inghilterra nel corso del Quattrocento e quelli ispirati alla storia dell'antica Roma.

Capi e popolo: scena la piazza, le strade, o il foro. Le opzioni politiche, che variamente vi si dibattono nel gioco sottile del potere, vengono espresse da strategie argomentative e modalità retoriche intese a spostare da una parte o dall'altra una massa confusa e contraddittoria. In tutti questi drammi l'agone politico ha quindi come dominante il paradigma della persuasione, che può essere esercitata tramite l'argomentazione razionale, ma il più delle volte

si avvale di simulazioni o dissimulazioni. In tale gran ‘teatro’ del potere la massima rilevanza assumono le voci e i corpi. Le voci dei capi dialogano strumentalmente con le voci del popolo per conquistarlo alle rispettive parti. Il corpo nobile dei capi orienta e dirige la massa, la cui ‘bassa’ corporeità emerge soprattutto nel disprezzo con cui viene riguardata e nella violenza a cui viene indirizzata. Su questo vario concerto di *voci*, e sulla funzionale pregnanza di *un corpo* nobile, eletto a simbolo e strumento di una crisi politica, si rifletterà qui in riferimento al *Giulio Cesare* e al *Coriolano*, drammi in cui Shakespeare teatralizza svolte storiche di importanza capitale lavorando appunto su scene di capi e di masse, di parole e di corpi.

Alla storia di Roma il giovane Shakespeare viene introdotto dalla lettura dell'*Ab urbe condita* di Tito Livio e dei *Fasti* di Ovidio, dove incontra la vicenda tragica di Sesto Tarquinio – figlio di Tarquinio il Superbo, l'ultimo re di Roma –, il quale viene preso da una passione sconsiderata per Lucrezia, la cui castità gli è stata magnificata dal marito Collatino, e si reca furtivamente nella sua camera dove crudelmente la stupra. Shakespeare intesse su questa storia il secondo dei suoi poemetti giovanili, *Lo stupro di Lucrezia* (1594), soffermandosi soprattutto sulla disperazione della donna che, sopraffatta dalla vergogna per l'onta subita, si suicida pugnalandosi. È un giovane patrizio, Iunio Bruto, a estrarre il pugnale dal suo petto, mentre la voce narrante mette in forte rilievo il valore simbolico di quel corpo sanguinante che chiede vendetta: «[...] And from the purple fountain Brutus drew / The murd'rous knife; and, as it left the place, / Her blood *in poor revenge* held it in chase»<sup>1</sup> (vv. 1734-36). Nella chiusa, viene quindi condensato l'effetto storico determinante di quel crimine compiuto dal figlio di un re tiranno:

They did conclude to bear dead Lucrece thence,  
To show her *bleeding body* thorough Rome,  
And so to publish Tarquin's foul offence;  
Which being done with speedy diligence,  
The Romans plausibly did give consent  
To Tarquin's everlasting banishment<sup>2</sup> (vv. 1850-55).

---

<sup>1</sup> «E dalla purpurea fontana Bruto estrasse il coltello assassino; e, come quello uscì fuori, il suo sangue lo inseguì in misera vendetta».

<sup>2</sup> «Decisero di portar via di lì la morta Lucrezia per mostrare il suo corpo sanguinante in tutta Roma e rendere, così, pubblica l'infame offesa di Tarqui-

La monarchia viene travolta a furor di popolo (509 a.C.) e a Roma si instaura la repubblica, che durerà per quasi cinque secoli. Nel suo poemetto Shakespeare dà per scontato l'effetto scenico di quel corpo e non drammatizza il testo di Tito Livio, che invece insiste sulla spettacolare retorica persuasiva con cui Iunio Bruto scatenò il popolo contro i Tarquinii.<sup>3</sup> La scena pubblica avrà invece grande importanza nei drammi successivi, dove il corpo – il corpo morto di Cesare e poi il corpo ferito, ma *non* osteso al popolo, di Coriolano – sarà al centro di altre svolte capitali della storia romana.

Nel *Giulio Cesare* (1599) è su uno spazio opportunamente scenico e sulla retorica della persuasione che Shakespeare imposta un dramma tutto pubblico e politico. Ha incontrato le *Vite dei nobili Greci e Romani* di Plutarco e viene colpito dalla crisi di quella repubblica che aveva visto nascere alla fine del poemetto. Si concentra sulla *Vita di Cesare* e la confronta con la *Vita* di un altro Bruto, Decio Marco Bruto,<sup>4</sup> sollecitato da Cassio a prendere la guida della rivolta anticesarea in difesa della plurisecolare repubblica. Ma ecco che, in entrambe le *Vite*, trova un importante riferimento alla parte che giocherà Antonio nella crisi politica determinata dall'uccisione di Cesare, e legge anche la *Vita di Antonio*, usandone per il momento le pagine relative al crollo del cesarismo.<sup>5</sup>

---

nio; e, quando ciò fu fatto con pronta accuratezza, i romani ragionevolmente diedero il consenso al definitivo esilio di Tarquinio».

<sup>3</sup> «Levano la salma di Lucrezia, la portano al Foro e iniziano a *eccitare* gli animi con lo spettacolo dell'ultima orrenda novità [...] ma è Bruto, nemico del pianto e degli inutili lamenti, è *lui a muoverli*, ad esortare a cosa degna di uomini, degna dei Romani di prender le armi contro chi osò simili atti [...] quindi nel Foro] Bruto fece un discorso uscito non da quella mente e da quell'indole che aveva simulato fino a quel giorno; ma parlò della violenza di Sesto Tarquinio, e della tragica morte di Lucrezia».

<sup>4</sup> Il quale, come trova in Plutarco, riteneva di discendere da quel lontanissimo antenato, Lucio Iunio Bruto.

<sup>5</sup> La triplice fonte – le tre *Vite* di Plutarco, consultate nella traduzione di Thomas North (1579 e poi 1595) – rende particolarmente avvincente la costruzione drammaturgica del *Giulio Cesare*, che è stata oggetto di un mio studio strutturale e microstrutturale apparso nel quarto e ultimo volume, *I drammi romani*, di una vasta ricerca collettiva intitolata *Nel laboratorio di Shakespeare, Dalle fonti ai drammi*, 4 voll., Parma 1988. In quel quarto volume sono com-

Nel *Giulio Cesare*, all'antico Iunio Bruto vincente dello *Stupro di Lucrezia* subentra il Marco Bruto perdente nella drammatica svolta che porterà al cesarismo imperiale, cosicché un intero ciclo storico si chiude sul nome di un Bruto. Rispetto al poemetto giovanile, l'azione è ora concepita per il teatro, dove scene di massa possono trovare un forte risalto drammatico nella interazione con le carismatiche presenze dei capi che si contendono il potere. Il dramma ha inizio proprio con una scena di popolo che è sceso nelle strade e nelle piazze di Roma per celebrare il trionfo di Cesare reduce dalla sua ultima vittoria contro i figli di Pompeo a Munda (45 a.C.). Il grande condottiero e politico ambisce verosimilmente alla corona, e a tale pericolo si oppongono i tribuni Flavio e Marullo che intervengono a rampognare la folla e a scacciarla dalle strade. Sono i lontanissimi eredi di quel Iunio Bruto che era stato decisivo nel crollo della monarchia e, insieme a Sicinio, aveva assunto il primo titolo di tribuno della plebe<sup>6</sup> a garanzia della nuova costituzione democratica.

Flavio e Marullo arringano il popolo per un nobile fine politico, e tuttavia lo fanno col disprezzo che non può non meritarsi questa massa ignorante. Così esordisce Flavio: «Hence! Home, you idle creatures, get you home! / Is this a holiday? What, know you not, / Being mechanical, you ought not walk / Upon a labouring day without the sign / Of your profession?»<sup>7</sup> (vv. 1-5: i corsivi sono miei, come in tutte le successive citazioni<sup>8</sup>). Soltanto un ciabattino cerca di tener loro testa con battute argute, ma alla fine la folla rampognata si disperde. Il popolo è massa grezza da proteggere, ma anche da utilizzare ai fini del potere tribunizio. Alla fine della scena, Flavio invita il collega Marullo a provvedere con lui a un'operazione di forte rilievo simbolico: se Cesare ambisce a un potere incontrastato, la repubblica è in pericolo, e quindi è opportuno spogliare le statue di Cesare, erette nelle strade, che sono state adornate di segni cerimoniali miranti ad adescare il popolo al suo

---

presi gli studi di Keir Elam su *Antonio e Cleopatra* e di Claudia Corti su *Coriolano*.

<sup>6</sup> Ma, secondo Tito Livio, Iunio Bruto sarebbe stato il primo console di Roma insieme a Lucio Tarquinio Collatino, il vedovo di Lucrezia.

<sup>7</sup> «Via di qui! A casa, fannulloni, andatevene a casa! È festa oggi? Come? Non sapete che, essendo artigiani, non dovrete andare in giro nei giorni di lavoro senza i contrassegni dei vostri mestieri?».

<sup>8</sup> L'edizione di riferimento è *Julius Caesar*, Edited by T. S. Dorsch, The Arden Shakespeare, London 1973.

progetto di regalità: «Go you down that way towards the Capitol; / This way will I. *Disrobe the images, / If you do find them decked with ceremonies.* [...] *Let no images / Be hung with Caesar's trophies*»<sup>9</sup> (vv. 64ss.).

Il progetto monarchico di Cesare si avvalora della Festa dei Lupercali, cui egli partecipa e in cui Antonio gli offre per ben tre volte una simbolica corona d'alloro. La festa è messa strategicamente *fuori scena*, ma in modo che *sulla scena* arrivino le acclamazioni del popolo a quanto il grande capo sta compiendo nei riti della fertilità. Sulla scena c'è Cassio che cerca di convincere Bruto a farsi capo di una rivolta contro Cesare, appellandosi anche a quel Iunio Bruto che era stato determinante per l'avvento del regime repubblicano. Le acclamazioni che giungono ai loro orecchi sembrerebbero confermare il trionfo di Cesare e l'imminente glorificazione di un nuovo re a interrompere la secolare costituzione repubblicana, e in tal modo vengono rese pressanti le argomentazioni politiche, ma anche livorosamente personali, di Cassio affinché l'incerto Bruto aderisca a una congiura anticesarea. Ma, di fatto, Cesare ha per ben tre volte rifiutato la corona di alloro che Antonio gli ha offerto con evidente valore simbolico. Dell'intero avvenimento Bruto e Cassio vengono poi informati da Casca, all'uscita dallo stadio in cui si era svolta la festa. La sua è una cronaca di parte che tratteggia acrimoniosamente<sup>10</sup> quanto è appena avvenuto nello stadio:

It was *mere foolery*; I did not mark it. I saw Mark Antony offer him a crown - yet 'twas not a crown neither, 'twas one of these coronets - and, as I told you, he put it by once; but for all that, to my thinking, he would fain have had it. [...] And then he offered it the third time; he put it the third time by; and still as he refused it *the rabblement* hooted, and clapped their *chopped hands*, and threw up their *sweaty nightcaps*, and uttered such a deal of *stinking breath* because Caesar refused the crown that it had almost choked Caesar, for he swooned and fell down at it. And for mine own part, I durst not laugh, *for fear*

---

<sup>9</sup> «Tu va' da quella parte verso il Campidoglio; io andrò da quest'altra. Spoglia le statue, se le trovi ornate di segni di cerimonia». Le *ceremonies* stanno qui per i diademi di cui parla Plutarco nella *Vita di Cesare*, apposti sulle sue statue a suggerire una consacrazione monarchica. Nella seconda scena si apprenderà da Casca che «Marullus and Flavius, for pulling *scarfs* off Caesar's images, are put to silence» («Marullo e Flavio, per aver tolto addobbi dalle statue di Cesare, sono stati messi a tacere», I.2.282).

<sup>10</sup> Non a caso Casca aderirà ben presto alla congiura e sarà il primo a pugnare Cesare.

*of opening my lips and receiving the bad air.* [...] I am sure Caesar fell down. If *the tag-rag people* did not clap him and hiss him, according as he pleased and displeased them, as they use to do the players in the theatre, I am no true man. [...] Marry, before he fell down, when he perceived *the common herd* was glad he refused the crown, he plucked me ope his doublet and offered them his throat to cut. An I had been a man of any occupation, if I would not have taken him at a word, I would I might go to hell among the rogues. And so he fell. When he came to himself again, he said, if he had done or said anything amiss, he desired *their worships* to think it was his infirmity.<sup>11</sup> (I.2.232ss.).

Il gioco del potere, come raccontato da Casca con sostenuto disprezzo, è tutto teatro, da una parte e dall'altra. La marmaglia dalle mani tagliuzzate o screpolate dal lavoro operaio ha applaudito al rifiuto di Cesare, ha sventolato berrette sudate, ha esalato fiato puzzolente al punto di soffocare Cesare con la sua bassa fisicità, e Cesare è svenuto: non ha retto al rapido avvicinarsi di appalusi e fischi di una massa confusa che reagisce come fa il pubblico a teatro con attori che ora piacciono e ora non piacciono. Cesare sviene e, quando si riprende, spera di non essersi tradito in quel deliquio e cerca di riconquistarsi il popolo adulandolo con un appellativo da accorto manipolatore dei favori plebei («*their worships*» – «le loro signorie» li chiama). Questo rendiconto di Casca rappresenta una vivissima rappresentazione dei rapporti di potere nel gioco delle simulazioni e delle passioni incontrollate. La politica non merita sconti da nessuna parte, non è che una buffonata («*mere foolery*»), cui concorrono capi e plebe, rispettivamente con azioni di mera pa-

<sup>11</sup> «È stata una vera buffonata; non ci ho fatto attenzione. Ho visto Marc'Antonio offrirgli la corona – e però non era nemmeno una corona, era una di quelle coroncine – e come vi dicevo, lui l'ha rifiutata una volta; ma, ciononostante, a mio parere, se la sarebbe tenuta volentieri. [...] E allora quello gliel'ha offerta una terza volta. Lui l'ha rifiutata per la terza volta; e ogni volta che la respingeva la marmaglia strepitava e batteva le mani ruvide e gettava per aria le berrette sudate ed emetteva una tale quantità di fiato puzzolente, perché Cesare rifiutava la corona, da soffocarlo, quasi, Cesare, perché svenne e cadde per terra a tutto questo. E, per parte mia, non osavo ridere per la paura di aprire le labbra e ricevere quell'aria cattiva. [...] sono sicuro che Cesare è caduto per terra. Se tutti quegli straccioni non l'hanno applaudito e fischiato, a seconda di come lui gli piaceva e non gli piaceva, come fanno con gli attori a teatro, io sono un bugiardo. [...] Perdio, prima di cadere, quando s'è accorto che il vile gregge era contento che rifiutava la corona, lui si apre il corpetto e offre loro la gola da tagliare. E se io fossi stato uno di quegli artigiani, l'avrei preso in parola, che possa altrimenti andare all'inferno tra le canaglie. E così cadde. Quando ritornò in sé, disse che se aveva fatto o detto qualcosa di sbagliato considerava che le loro signorie pensassero che era per la sua infermità».



rata e con reazioni contraddittorie che alternano applausi e fischi. Lo scettico osservatore esterno di tale spettacolo pretende di non averci nemmeno prestato troppa attenzione («I did not mark it»), mentre è proprio il suo acuto e dettagliato rendiconto, una sorta di cronaca giornalistica *ante litteram*, a mettere in prospettiva, e quasi in cornice, le ambiguità e le contraddizioni di una arena politica in cui tutto è teatro, ma tutto è anche realtà, visto che così viene determinato il corso della storia.

La svolta decisiva si avrà nel terzo atto tramite una serie di scene che si succedono con un ritmo incalzante ed esiti che si propongono e poi si capovolgono. I repubblicani, di cui si è messo a capo Marco Bruto, hanno decretato la morte di Cesare e preparato la 'scena' in cui egli dovrà recitare secondo quanto gli è stato assegnato da una predisposta regia. Sembra che non possa darsi evento politico senza gioco delle parti, come Bruto aveva amaramente compreso nel congedare i congiurati nella notte che precede l'evento: «Good gentlemen, look fresh and merrily. / Let not our looks put on our purposes, / But bear it *as our Roman actors do*, / With untired spirits and formal constancy»<sup>12</sup> (II.1.224-27). Tutti i grandi personaggi sono inevitabilmente *attori della storia*.

Riuniti in Campidoglio, i congiurati devono far fare a Cesare la parte del tiranno, cosicché la sua uccisione venga giustificata dalla 'scena' che la rappresenta per i senatori, e quindi per il popolo. Fanno cerchio intorno allo scranno di Cesare e Metello Cinna lo implora affinché revochi la messa al bando di suo fratello Publio. Al diniego del Capo, il quale non può tornare sulla sua parola, lui che si autoproclama «the northern star» («la stella polare», III.1.60) della grande Roma, anche Bruto, Cassio, Cinna, e Decio avanzano a incalzarlo. È un crescendo di suppliche respinte che culmina nel primo colpo di pugnale sferrato da Casca, cui segue quello di Bruto, e Cesare cede coprendosi il volto con la toga.

Ma ben presto subentra Antonio a cambiare radicalmente la scena. Imposterà tutta la sua strategia politica sul corpo macellato di Cesare, e l'intera storia di Roma ruoterà su se stessa. Al funerale di Cesare nel Foro è Bruto a parlare per primo al popolo in subbuglio. La sua è un'orazione asciutta, tutta razionale: hanno dovuto uccidere Cesare per salvare la repubblica dalla sua ambizione mo-

---

<sup>12</sup> «Cari signori, mostratevi sereni e allegri. Il nostro aspetto non si vesta del nostro proposito, ma si presenti alla maniera dei nostri attori romani, con animo saldo e dignitosa fermezza».

narchica. Il popolo, che si era riversato nelle strade per festeggiare il trionfo di Cesare, ora si sposta tutto dalla parte dei congiurati: «ALL Live, Brutus! Live! Live! FIRST PLEBEIAN Bring him with *triumph* home unto his house. FOURTH PLEBEIAN Give him *a statue* with his ancestors. THIRD PLEBEIAN Let him be *Caesar*. FIFTH PLEBEIAN Caesar's better parts / Shall be *crowned* in Brutus. FIRST PLEBEIAN We'll bring him to his house with shouts and clamours»<sup>13</sup> (III.2.49ss.). Tali acclamazioni rivelano la natura mutevole e contraddittoria di una massa che sarebbe padrona e arbitra del potere e tuttavia è pronta a passare da una parte all'altra nel suo bisogno quasi archetipico di riferimenti simbolici: mentre è responsabile dell'uccisione dell'amato Cesare, Bruto dovrà essere portato in trionfo come un *nuovo Cesare*, e gli sarà dedicata una statua, perché lui saprà incarnare al meglio le qualità del sacrificato Cesare!

Ma ecco che subentra Antonio a commemorare la morte del grande capo. La sua celebre orazione ruota tutta intorno a quel corpo ancora sanguinante che aveva ben altro valore e meritava un diverso destino a sostegno e vantaggio di questo popolo confuso.<sup>14</sup> Ben presto il popolo si scatena contro i congiurati: «FIRST PLEBEIAN O piteous spectacle! FOURTH PLEBEIAN O noble Caesar! THIRD PLEBEIAN O woeful day! FIFTH PLEBEIAN O traitors! Villains! FIRST PLEBEIAN O most bloody sight! FOURTH PLEBEIAN We will be revenged. ALL Revenge! About! Seek! Burn! Fire! Kill! Slay! Let not a traitor live!»<sup>15</sup> (III.2.200ss.). Una furia incontrollata metterà ben presto a ferro e fuoco Roma per stanare tutti i congiurati, e i tragici arbitri della guerra civile scatenata culmineranno nella breve scena successiva

<sup>13</sup> PRIMO PLEBLEO Portatelo in trionfo a casa sua. QUARTO PLEBEO Fategli una statua in mezzo ai suoi antenati. TERZO PLEBEO Che sia lui Cesare. QUINTO PLEBEO Le migliori qualità di Cesare saranno incoronate in Bruto. PRIMO PLEBLEO Lo porteremo a casa sua con evviva e grida di gioia.

<sup>14</sup> Per una analisi dettagliata dell'orazione di Antonio rimando alla mia edizione del dramma (*Giulio Cesare*, Milano 1991) e al mio articolo *Body and History in the Political Rhetoric of Julius Caesar*, in M. Del Sapio Garbero, N. Isenberg, M. Pennacchia (eds.), *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, Göttingen 2010, pp. 219-238.

PRIMO PLEBEO Oh, spettacolo pietoso! QUARTO PLEBEO Oh, nobile Cesare! TERZO PLEBEO Oh, tristissimo giorno! QUINTO PLEBEO Traditori! Canaglie! PRIMO PLEBEO Oh, vista sanguinosa! QUARTO PLEBEO Avremo vendetta. TUTTI Vendetta! Cominciamo! Cercate! Bruciate! Incendiate! Uccidete! Ammazzate! Neanche un traditore deve sopravvivere.

(III.3), dove, nei tumulti per le strade, una folla fuori di senno lancia il povero poeta Cinna che ha il solo torto di portare lo stesso nome di Cinna il cospiratore.

Tralascio qui l'*Antonio e Cleopatra*, il secondo dramma romano, il meno pubblico in quanto non mette a confronto capi e popolo, ma, non per questo, il meno politico. Nella *Vita di Antonio*, consultata per il *Giulio Cesare*, Shakespeare aveva incontrato, come si è visto, questo personaggio dalla grande capacità strategica e retorica, passionale ed eccessivo, ma infine limitato proprio dalla sua esuberanza. Andando avanti nel racconto di Plutarco, concepisce ora per la scena un doppio agone, sia sentimentale che politico, in cui risultano a contrasto le ragioni di stato (Roma) e la forza dell'eros (l'Egitto). Dal triumvirato, che ha preso il potere dopo la vittoria di Filippi contro i repubblicani capitanati da Bruto e Cassio, è stato espulso Lepido, cosicché ora Antonio e Ottaviano se la devono vedere tra di loro per il dominio assoluto. E Antonio perderà a causa e per colpa di Cleopatra, che ha voce e corpo di straordinaria carica erotica. La storia ora ruota non più intorno a un corpo morto – come nello *Stupro di Lucrezia* e nel *Giulio Cesare* – ma intorno a un *corpo* desiderato e desiderante, che a suo modo determina la vittoria di Ottaviano. L'intero arco storico di Roma è così coperto: dalla monarchia alla repubblica, nel poemetto; dalla repubblica al triumvirato oligarchico nel *Giulio Cesare*; e infine dalla oligarchia al dominio imperiale di Ottaviano Augusto che sarà tramandato per altri cinque secoli.

Ma Shakespeare ancora non chiude con gli eventi determinanti dell'antica Roma. Nel 1607-1608, poco dopo la composizione dell'*Antonio e Cleopatra*, concepisce il suo ultimo dramma romano, il *Coriolano*. Qui torna indietro, a quei primi vagiti della repubblica che avevano visto il ruolo decisivo di Iunio Bruto, sul quale aveva in parte modellato il Marco Bruto della caduta di Cesare. Lo ritrova in un'altra *Vita* di Plutarco, quella di Coriolano, dove ha parte importante, ora come tribuno della plebe a difendere la nuova istituzione democratica volta a controbilanciare il potere del senato e dei consoli. In tale funzione, Iunio Bruto e il suo collega Sicinio Veluto devono fare i conti, in primo luogo, con l'aristocratico, superbo e sprezzante patrizio Caio Marzio, poi soprannominato Coriolano per l'eroica vittoria che otterrà contro i Volsci a Corioli.

*Coriolano* è il dramma shakespeariano più denso di scene di popolo e i tribuni della plebe vi hanno parti ben più determinanti dei loro corrispettivi nel *Giulio Cesare*. Non solo, il popolo è anche qui, in alcuni momenti critici, una massa confusa e violenta, ma, a differenza del precedente dramma, in varie scene risultano individualizzate le opinioni, le voci e le argomentazioni di singoli cittadini o di gruppi. Nella ancora fragile democrazia il potere del Senato e dei consoli non può non scontrarsi con i bisogni delle masse, ma il vero grande avversario del popolo è fin dall'inizio Caio Marzio, un personaggio pubblico tanto più inedito in quanto non interessato alla conquista di un potere politico personale e assoluto. È un eroe enigmatico, alla ricerca di una propria segreta identità, che si delinea ben più per opposizione che per affermazione: opposizione a una massa percepita con enorme disprezzo come bestiale e vigliacca; opposizione ai trucchi della retorica politica; e infine, opposizione a qualsiasi forma di esibizione o segnatura cerimoniale o recita di parte intesa ad acquistare consenso, celebrazione e successo.

Assorbito in un sogno di grandezza eroica conquistata nell'azione guerresca, Caio Marzio si confina nell'*essere* e nel *fare*, rifiutando quasi con orrore ogni forma dell'*apparire* e del *rappresentare*. L'unico personaggio in cui può e vuole rispecchiarsi è il suo grande nemico Aufidio, capo dei Volsci, cui lo lega un reciproco odio mortale, messo molte volte alla prova in battaglia. Alla guerra, e al trionfo eroico, è stato forgiato fin da ragazzo dalla madre Volumnia, e con lei intrattiene, come presto si vedrà, un segreto rapporto ambivalente di obbedienza e autonomia, accettazione e rifiuto. È un eroe che è stato destinato, ma ancora insegue e interroga il senso e il fine di quel destino.

Anche in questo 'dramma romano' è in scena, quasi dall'inizio alla fine, la teatralità della politica, enfatizzata da ricorrenti notazioni metateatrali che scandiscono i confronti e gli scontri pubblici; ma Coriolano interpreta quella teatralità solo come disprezzo e rampogna della plebe mentre respinge qualsiasi forma di simulazione e di cerimonialità.<sup>16</sup> Altrimenti è chiuso in una irrisolta domanda di identificazione che ne fa un personaggio tragico in

---

<sup>16</sup> Sul suo rifiuto di ogni rituale segnico preteso dal gioco del potere si veda il denso paragrafo '*Nothing*' e il nome: *Coriolano fra modello e antimodello*, in S. Bigliuzzi, *Nel prisma del nulla. L'esperienza del non-essere nella drammaturgia shakespeariana*, Napoli 2005, pp. 63-67.

quanto chiuso in un mistero che non sa risolvere: tragico, dunque, in un modo singolare, perché a differenza di eroi come Amleto o Macbeth non gli è dato di interrogarsi nello spazio privato del soliloquio dove emergono le domande fondamentali sull'essere e sul fare, nonché sul sapere, sul potere e sul volere. Solo tre, brevi e non di inquieta auto-indagine, sono i monologhi che gli vengono riservati,<sup>17</sup> ma ciò, a mio parere, non significa che egli abbia ben poco da scoprire in se stesso,<sup>18</sup> perché anzi molto dovrà sperimentare, patire e riconoscere nel corso di eventi di cui è protagonista e vittima allo stesso tempo.

Il dramma si apre con il popolo in rivolta, la carestia li ha affamati e il Senato non ha ancora concesso loro il grano promesso. Ma l'avversario più odiato è appunto Caio Marzio, chiuso in una superbia più che aristocratica, quasi ontologicamente sovrumana, come di un dio terreno cui ripugna allo stesso tempo l'animalità della massa e la vanità della politica dei grandi che se ne disputano il controllo. Nella prima scena, il popolo vorrebbe metterlo a morte,<sup>19</sup> ma interviene Menenio Agrippa con il noto apologo sulla vana guerra tra le membra (i lavoratori) e lo stomaco (la nobiltà), e riesce quasi ad acquietare la folla, quand'ecco che sopraggiunge Caio Marzio a rampognarla con straordinaria violenza:

---

<sup>17</sup> In II.3.109-20, dove medita sulla vergogna del dover mendicare i voti del popolo; in IV.4.1-6, quando si avvicina da esiliato alla già nemica città di Anzio, e nei successivi vv. 12-26, dove riflette sui capovolgimenti della sorte: amici che diventano nemici e, come si accinge a sperimentare, acerrimi nemici che si ritrovano cari amici.

<sup>18</sup> Tale è invece la valutazione di Manfred Pfister in chiusura di un interessante saggio sulla proliferazione di immagini animalesche in questo dramma: «[Coriolanus] is never given a soliloquy of any substance or importance – in contrast to Shakespeare's other great Roman heroes, in contrast to a Brutus, a Julius Caesar or an Antony, there is just not enough inside him for deeper introspection to disclose!» (*'Rome and her rats': Coriolanus and the Early Modern Crisis of Distinction between Man, Beast and Monster*, in Del Sapio Garbero, Isenberg, Pennacchia [eds.], *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, p. 257).

<sup>19</sup> FIRST CITIZEN First, you know Caius Marcius is chief enemy to the people. ALL We know't, we know't. FIRST CITIZEN Let us kill him, and we'll have corn at our own price. Is't a verdict? ALL No more talking on't; let it be done: away, away! - I.1.6-12 (I CITTADINO Per prima cosa, voi sapete che Caio Marzio è il principale nemico del popolo. TUTTI Lo sappiamo, lo sappiamo. I CITTADINO Uccidiamolo e avremo il grano al nostro prezzo. È deciso? TUTTI Basta parlarne. Che sia fatto. Andiamo, andiamo!). L'edizione di riferimento è *Coriolanus*, Edited by R. B. Parker, Oxford 1994.

He that will give good words to thee will *flatter*  
 Beneath abhorring. What would you have, you *curs*,  
 That like nor peace nor war? The one affrights you,  
 The other makes you proud. He that trusts to you,  
 Where he should find you lions, finds you *hares*;  
 Where foxes, *geese* [...] *Who deserves greatness*  
*Deserves your hate* [...] Hang ye! Trust ye?  
*With every minute you do change a mind*,  
 And call him noble that was now your hate,  
 Him vile that was your garland. What's the matter,  
 That in these several places of the city  
 You cry against *the noble senate*, who,  
 Under the gods, *keep you in awe*, which else  
*Would feed on one another?*<sup>20</sup> (vv. 164-85)

Non ricorrerà mai all'adulazione per ingraziarsi il popolo. Il suo degno confronto è solo con l'uomo che ha eletto a specchio di se stesso, il capo dei Volsci, da affrontare e infrangere come un prezioso, ma indebito doppio:

They have a leader,  
 Tullus Aufidius, that will put you to 't.  
 I sin in envying his nobility,  
 And were I any thing but *what I am*,  
 I would wish me *only he*<sup>21</sup> (vv. 227-29).

Solo in Aufidio può trovare un riscontro della propria identità in un sempre rinnovato duello che va ben oltre l'appartenenza e l'identificazione con il *suo* popolo e oltre il senso stesso dello scontro *tra due popoli*. Nella guerra che segue, si sviluppano frenetiche scene (le 4-9 del primo atto) di assalti, ritirate e contrattac-

---

<sup>20</sup> «Chi ti darà buone parole vorrà adularli nel modo più detestabile. Che cosa vorreste, cani bastardi, che non vi va bene né pace né guerra. L'una vi terrorizza, l'altra vi fa alzare la cresta. Chi si affida a voi, quando dovrebbe trovarvi leoni, vi trova lepri, quando volpi oche. [...] Chi si merita grandezza si merita il vostro odio [...] Alla forza! Fidarsi di voi? Ogni minuto cambiate idea e chiamate nobile chi era appena ora il vostro odio, vile chi era la vostra ghirlanda. Che vi prende che qui, in posti diversi della città, urlate contro il nobile Senato che nel nome degli dèi vi tiene in soggezione perché altrimenti vi mangereste l'un l'altro?».

<sup>21</sup> «Hanno un capo, Tullo Aufidio, che vi metterà alla prova. Io pecco nell'invidiare la sua nobiltà, e se fossi qualsiasi altra cosa che quello che sono, vorrei essere lui soltanto».

chi dei romani nell'assedio di Corioli. Marzio irrompe da solo nella cittadina fortificata e poi, pur ferito e sanguinante, rinnova il suo attacco fino a trovarsi finalmente di fronte ad Aufidio in uno scambio di reciproco odio:

MARTIUS I'll fight none but thee, for I do hate thee  
Worse than a promise-breaker.  
AUFIDIUS We hate alike.  
Not Afric owns a serpent I abhor  
More than thy fame and envy.<sup>22</sup> (I.9.1-4).

Li lega l'odio e la morte, nonché il sangue che ne è la rappresentazione visiva, maschera di valore e di terrore, di cui Marzio è fiero di vestirsi. Sanguinava dopo essersi battuto da solo contro tutti e, quando il generale Larzio lo invita a prendersi una tregua, gli risponde che il sangue è per lui come una medicina («The blood I drop is rather physical / Than dangerous to me») («Il sangue che verso è per me più una medicina che un pericolo», I.6.18-9); e non solo, ricoperto di sangue intende presentarsi al suo arcinemico («To Aufidius *thus* / I will appear and fight») («Così apparirò a Aufidio e lo combatterò», I.6.18-20). E che lo seguano nella battaglia solo coloro «that love this *painting* / Wherein you see me smeared») («che amano questa pittura di cui mi vedete imbrattato», I.6.69-70). Il sangue è l'insegna dello scontro e del valore, ed è necessariamente un misto di quello versato e di quello ricevuto dal corpo del nemico: una maschera di cui Marzio millanta la provenienza altrui nell'ennesimo duello con Aufidio («Tis *not my* blood / Wherein thou seest me *masked*») («Non è mio il sangue di cui mi vedi mascherato», I.9.9-10). A ben vedere, è proprio la *maschera* di sangue a unire i duellanti in uno scambio d'identità dell'uno nello specchio dell'altro, legati come sono dall'indifferenziata pittura di un medesimo odio. E si vedrà, nel finale del dramma, come questo legame possa rivelare, nelle parole di Aufidio, una segreta matrice erotica.

Nella scena successiva (I.10) il generale Cominio passa a esaltare il trionfo di Caio Marzio che per l'ennesima volta ha costretto Aufidio a ritirarsi e ha conquistato Corioli: «If I should tell thee o'er this thy day's work, / Thou'ldst not believe thy deeds: but I'll

---

<sup>22</sup> MARZIO Non mi batterò con altri che con te, perché io ti odio più che uno spregiuro. AUFIDIO Siamo pari nell'odio. Neanche l'Africa possiede un serpente che io aborrisca più della tua fama e gelosia.

*report it / Where senators shall mingle tears with smiles, / Where great patricians shall attend and shrug, / I'th'end admire...»*<sup>23</sup> (I.10.1-5). L'altro generale, Tito Larzio, approva il suo collega dedicando a Marzio l'onore di una iperbolica metafora cavalleresca: «O general, / Here is the steed, we the caparison. / Hadst thou beheld...» («Oh, generale, qui è il destriero, noi la gualdrappa. Se avessi visto...», vv. 11-13), ma Marzio, insofferente, gli taglia la battuta:

Pray now, no more. My mother,  
Who has a charter to extol her blood,  
*When she does praise me grieves me*<sup>24</sup> (vv. 13-15).

Qui Shakespeare introduce uno scarto assai significativo rispetto a quanto narrava Plutarco: «Mentre per altri il fine ultimo del valore era la fama, per lui era la soddisfazione della madre. Che venisse a sapere che era stato lodato e lo vedesse incoronato e lo abbracciare, piangendo di gioia, questo per lui era *il massimo dell'onore e della felicità...*» (IV.1).<sup>25</sup> Invece che felicità, nel dramma l'eroe prova dolore o dispiacere di fronte alle lodi di Volunnia che lo aveva forgiato per le imprese più ardite e mortali affinché raggiungesse quella fama cui lei aspirava e che voleva celebrata in Roma. Si delinea, così, una più complessa caratterizzazione del personaggio rispetto alla fonte. Se il suo schermirsi può avere infatti un senso di fronte ai tributi di lode dei generali, dei nobili e, ancor più, del vile popolo che disprezza, il suo sottrarsi al riconoscimento della madre rivela un turbamento profondo, indubbiamente legato al destino che gli è stato predisposto e imposto. Per quel destino, bisogna tornare indietro alla terza scena del primo atto.

<sup>23</sup> «Se dovessi raccontarti che cosa hai fatto oggi, tu non crederesti alle tue azioni. Ma lo riferirò là dove i senatori mischieranno lacrime e sorrisi, dove i grandi patrizi assisteranno e faranno spallucce, e alla fine resteranno ammirati».

<sup>24</sup> «Vi prego ora, basta. Mia madre, che ha i titoli per esaltare il suo sangue, quando mi loda mi addolora».

<sup>25</sup> Ma si veda il passo nella traduzione di Thomas North qui modernizzata: «[...] but touching Martius, the only thing that made him to love honour was the joy he saw his mother did take of him. For he thought nothing made him so happy and honourable, as that his mother might hear everybody praise and commend him, that she might always see him return with a crown upon his head, and that she might still embrace him».



Li, in uno dei pochissimi colloqui privati del dramma, Volumnia e Virgilia, la moglie di Coriolano, sono intente al loro cucito. Coriolano è partito in guerra e Valeria trepida per i rischi che corre, mentre invece Volumnia la invita a esserne contenta, come lo è lei. Ha formato il figlio fin da ragazzino per gesta eroiche:

When yet he was but tender-bodied and the only son of my womb [...] I, considering how *honour* would become such a person – that it was no better than *picture-like* to hang by the wall, if *renown made it not stir* – was pleased to let him seek danger where he was like to find *fame*. To a cruel war I sent him, from whence he returned his brows bound with oak. I tell thee, daughter, I sprang not more in joy at first hearing he was a man-child than now in first seeing *he had proved himself a man*<sup>26</sup> (1.3.1-17).

Ma se fosse morto in guerra? le obietta Valeria. «Then his good report», risponde, «should have been my son. I therein would have found *issue*»<sup>27</sup> (rr. 20-21). Il suo immaginario è tutto maschio.<sup>28</sup> È vedova, ha avuto un solo figlio, lo ha visto come un bel quadro da appendere al muro (*picture-like* ecc.) per il fascino che comunque avrebbe sprigionato; ma era molto meglio farlo mettere in movimento, quel quadro, per via della fama che avrebbe potuto conquistarsi con le sue gesta eroiche (*if renown made it not stir*), e dunque in azione, sotto gli occhi di tutti. Volumnia ha goduto e gode ancora nel figurarsi scene di lotta e di sangue nella sfida mortale del figlio con Aufidio, la sua fronte insanguinata («His *bloody* brow») mentre avanza intrepido davanti a schiere di vigliacchi per sterminare i nemici: «Like to a harvest-man that's tasked to mow / Or all or lose his hire» («come un mietitore che ha il compito di falciare tutto o perdere la paga», vv. 37-38). E infine identifica se stessa e il figlio in un quadro epico: «The breasts of Hecuba /

<sup>26</sup> «Quando non era che un ragazzino [...] io, considerando come l'onore potesse addirsi a uno come lui – che non sarebbe stato nient'altro che un quadro appeso alla parete, se la rinomanza non gli avesse dato movimento – mi compiacqui di lasciargli cercare il pericolo là dove poteva trovare la fama. A una guerra crudele lo mandai, da dove ritornò con la fronte cinta di quercia. Ti dico, figlia, che non sobbalzai tanto di gioia al mio primo sentire che era nato maschio quanto ora al mio primo vederlo provarsi uomo».

<sup>27</sup> «Allora la sua buona reputazione sarebbe stata mio figlio. In quella avrei trovato la mia discendenza».

<sup>28</sup> Su Volumnia e il mito fondativo di Roma dei due fratelli allattati da una lupa si veda il saggio di J. Adelman, *Shakespeare's Romulus and Remus: Who Does the Wolf Love?*, in M. Del Sapio Garbero (ed.), *Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome*, Farnham, Surrey 2009, pp. 19-34.

When she did suckle Hector looked not lovelier / Than Hector's forehead when *it spit forth blood* / At Grecian sword, contemning»<sup>29</sup> (vv. 41-44). Così ha forgiato il figlio, per il suo valore nel segno del *sangue* e per il compenso della *fama* che lo celebri e del *potere* che ne consegnerà.

Ma per Caio Marzio, ora Coriolano, quel *quadro in movimento* che era stato destinato a essere, ed è diventato, ha senso solo nell'atto, nella sfida mortale, e non nella sua rappresentazione e celebrazione. In II.1, Roma in festa è pronta a tributargli tutti gli onori. Solo i tribuni l'attendono al varco con grande circospezione perché ora potrebbe ottenere il titolo di console e mettere fuori causa la plebe e loro stessi. Volumnia, invece, è in piena eccitazione, gode delle ferite che il figlio ha ricevuto in quest'ultima eroica battaglia – «O, he is wounded, I thank the gods fo't» («Oh, è ferito, ringrazio gli dèi per questo», II.1.117) – e pregusta la mostra che, secondo un'antica tradizione romana, dovrà farne al popolo per acquistare fama e potere. Quelle ferite le ha contate una per una, ben venticinque prima di quest'ultima che ne ha coronato le gesta (II.1.143-150). Esse sono il *segno* del suo valore e del potere che ne deriverà. Quel corpo ferito e quindi esibito nel Foro rappresenterà l'*animazione*, sulla scena della storia, di quel quadro altrimenti immobile di cui parlava a Valeria in I.3.11-17 (cfr. *supra*). Non solo: ora che Coriolano sta per venirle incontro, Volumnia lo sogna sempre in movimento marziale e fatale, quasi fosse la personificazione della Morte: «Death, that dark spirit, in 's nervy arm doth lie; / Which, being advanced, declines, and then men die» («La Morte, quello spirito tenebroso, abita nel suo vigoroso braccio; quando avanza, si abbatte, e allora gli uomini muoiono», vv. 156-57). Lo riceve, quindi, con la felicità di un sogno che si avvera: «I have lived / To see inherited my very wishes / And the buildings of my fancy» («Ho vissuto per vedere ereditati i miei desideri e le costruzioni dei miei sogni», vv. 194-96).

Ma, intanto, il tribuno Iunio Bruto è in allarme per le acclamazioni del popolo che sarà pronto a nominarlo console.<sup>30</sup> Il suo con-

<sup>29</sup> «Le mammelle di Ecuba, quando allattava Ettore, non erano più amabili della fronte di Ettore quando spruzzava sangue alla spada greca, in disprezzo».

<sup>30</sup> «All tongues speak of him, and the bleared sights / Are spectacted to see him [...] such a pother / As if that whatsoever god who leads him / Were slily crept into his human powers / And gave him graceful posture» («Tutte le bocche parlano di lui e gli occhi annebbiati ricorrono agli occhiali per vederlo [...]

forto è che Coriolano, come gli aveva già in precedenza espresso, si rifiuterà di offrire al popolo lo spettacolo delle sue ferite:

I heard him swear,  
Were he to stand for consul, never would he  
Appear i'th' market-place nor on him put  
The napless vesture of humility,  
Nor showing, as the manner is, his wounds  
To th'people, beg their stinking breaths.<sup>31</sup> (vv. 227-32).

E infatti, in II.2, ancor prima che al popolo Coriolano si sottrae agli onori davanti al Senato e ai tribuni: «Your honours' pardon, / I had rather have my wounds to heal again / Than *hear* say how I got them»,<sup>32</sup> vv. 66-68). L'atto eroico è valido solo nel suo compimento ed è possibile solo se non venga concettualizzato e verbalizzato *nel compierlo*: «Yet oft / When *blows* have made me stay, *I fled from words*» («Eppure, spesso, quando i colpi mi hanno fatto arrestare, ho rifuggito le parole», vv. 69-70). Ora, quindi, rifiuta tutte le *altrui parole* rivolte a celebrare le ferite di quei colpi e preferisce ridurre a nulla le sue gesta piuttosto che sentirle mostrate e, insieme, rese mostruose, innaturali: «I had rather have one scratch my head i' the sun / When the alarum were struck than idly sit / To hear my *nothings monster'd*»<sup>33</sup> (vv. 73-75). E, con questo, abbandona il Senato. Ma Cominio non recede di fronte al suo rifiuto e anzi passa a un'ampia glorificazione del suo valore, a partire da quando, appena sedicenne, aveva combattuto contro quel Tarquinio che, deposto da Roma per merito soprattutto di Iunio Bruto, era tornato all'assalto della città. E ora, praticamente da solo, Coriolano ha conquistato Corioli come impersonando la stessa Morte: «[...] to the battle came he, where he did / Run reeking o'er the lives of men, as if / 'Twere a *perpetual spoil...*»,<sup>34</sup> vv. 116-18. Nell'esaltarlo e nell'i-

---

un tale frastuono come se il dio, quale che sia a guidarlo, si fosse insinuato nei suoi poteri umani e gli avesse dato una presenza piena di grazia», vv. 201-17).

<sup>31</sup> «L'ho sentito giurare che, se dovesse candidarsi a console, mai vorrebbe scendere nel foro né indossare la spoglia veste dell'umiltà, né mostrare, com'è d'uso, le sue ferite al popolo e mendicare dai loro fiati puzzolenti».

<sup>32</sup> «Vostri onori, perdono, preferirei che le mie ferite si risanassero piuttosto che sentir raccontare come le abbia ricevute».

<sup>33</sup> «Preferirei che uno mi grattasse la testa sotto il sole quando suona l'allarme, piuttosto che starmene seduto a sentire le mie nullità snaturate».

<sup>34</sup> «[...] nella battaglia si gettò e l'attraversò fumante su vite umane come se fosse una perpetua strage».

dentificarlo con la Morte stessa (come già Volumnia: cfr. *supra*), Cominio è l'unico a comprenderlo fino in fondo:

Our spoils he kicked at,  
And looked upon things precious as they were  
The common muck of the world. He covets less  
Than misery itself would give, rewards  
His *deeds with doing* them, and is content  
To spend *the time to end it*.<sup>35</sup> (vv. 124-27)

Coriolano non aspira a ricchezze, potere e fama, ma solo all'*essere nel fare*, compiere eroiche gesta di morte e distruzione, e usare il tempo come per mettergli fine – come per incarnare ed esorcizzare la Morte.

Quando, poco dopo, Coriolano rientra in Senato, tutti lo invitano a piegarsi alla tradizionale 'recita' per il popolo che dovevano sostenere i candidati al consolato.<sup>36</sup> Ma Coriolano cerca in tutti i modi di evitare quella 'parte':

I do beseech you,  
Let me o'erleap that custom, for I cannot  
*Put on the gown*, stand naked, and entreat them,  
For my wounds' sake, to give their suffrage: please you  
That I may pass *this doing* [...]  
It is a *part*  
That I shall blush *in acting*, and might well  
Be taken from the people [...]  
To brag unto them, thus I did, and thus;  
Show them the unaching scars which I should hide,

<sup>35</sup> «Ha scalcciato via il nostro bottino e ha gettato lo sguardo su cose preziose come se fossero il volgare letame del mondo. Desidera ben meno di quel che l'avarizia stessa potrebbe dare, ricompensa le sue azioni nell'agirle ed è pago di consumare il tempo nel consumarlo».

<sup>36</sup> Al riguardo si veda Plutarco: «Era usanza che i candidati alla carica arringassero il popolo e ne sollecitassero i voti scendendo nel foro con un mantello e senza tunica. Forse per ottenere voti rendendosi umili nell'aspetto o forse, nel caso avessero cicatrici, per esibire le evidenti prove del loro coraggio» (XIV.1); e nella resa di North: «For the custom of Rome was at that time, that such as did sue for any office should for certain days before be in the market-place, only with a poor gown on their backs and without any coat underneath, to pray the citizens to remember them at the day of election: the more by requesting them in such mean apparel, or else because they might shew them their wounds they had gotten in the wars in the service of the commonwealth, as manifest marks and testimony of their valiantness».

As if I had received them for the *hire*  
Of their *breath* only!<sup>37</sup> (vv. 134-38, 143-45, 146-49)

Il popolo, tuttavia, pretende proprio lo spettacolo dell'eroe che esibisce i segni del suo valore per ottenere potere. Farà dunque quella parte? In questo secondo atto, come poi nel terzo, abbondano i riferimenti metateatrali alla politica come rappresentazione, che è ciò che più Coriolano ha in odio in quanto spettacolo, non atto. Tuttavia, nella terza scena di questo secondo atto, dovrà piegarsi alla parte e la reciterà malamente. Il dramma anche qui si discosta dalla fonte perché, secondo Plutarco, Caio Marzio non ebbe invece difficoltà a mostrare al popolo le ferite riportate «nelle molte battaglie in cui aveva primeggiato come combattente per diciassette anni consecutivi, la gente rimase profondamente colpita e tutti si promisero a vicenda di eleggerlo» (XV.1).<sup>38</sup> Il personaggio del dramma ha invece un tale disprezzo per la popolaglia ignorante, sporca e puzzolente, da chiedere a Menenio, ora che sta per incontrarla: «Bid them wash their faces / And keep their teeth clean» («Digli di lavarsi la faccia e tenersi puliti i denti», vv. 57-58). Quindi si aggira tra i popolani come un attore che biascica le sue battute e ritrae il corpo, anziché ostenderlo. E non parla a tutti, come vorrebbe il teatro della politica (e come aveva fatto straordinariamente Antonio nel *Giulio Cesare*), ma a gruppi di tre per tre, e quindi di uno per uno, e a nessuno mostrerà le sue ferite promettendo di farlo in seguito, e solo in privato, in cambio dei loro voti: «Kindly, sir, I pray, let me ha't. I have wounds to show you, which shall be yours in private. Your good voice, sir. What say you?»<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> «Vi prego, lasciatemi trascurare quell'usanza, perché non posso indossare la tunica, starmene nudo sotto, e pregarli, in nome delle mie ferite, di darmi i loro voti. Vi piaccia che io ometta questa azione [...] È una parte che arrossirò a recitare, e potrebbe ben essere sottratta al popolo [...] Vantarmi con loro, "Così ho fatto, e così", mostrargli le cicatrici non più dolenti, che dovrei nascondere, come se le avessi ricevute solo per essere ripagato dal fiato dei loro voti!».

<sup>38</sup> Nella versione di North (in grafia modernizzata) si legge: «Now Martius, following this custom, shewed many wounds and cuts upon his body, which he had received in seventeen years' service at the wars, and in many sundry battles, being ever the foremost man that did set out feet to fight. So that there was not a man among the people, but was ashamed of himself, to refuse so valiant a man».

<sup>39</sup> «Gentilmente, signore, vi prego di darmelo. Ho ferite da mostrarvi. Il vostro buon voto, signore. Che mi dite?».

vv. 72-74. È una compravendita comico-grottesca, che si abbassa a recitare da superuomo ridotto a mendicante nella viltà del mondo. Comunque convincerà i cittadini e ne otterrà i voti. Sarebbe quindi eletto console, senonché, subito dopo, subentrano i tribuni Bruto e Sicinio a rampognare il popolo affinché torni sui suoi passi.

Nella prima scena del terzo atto, la situazione precipita. Giunge notizia che Aufidio è di nuovo in armi con i suoi Volsci. I tribuni si schierano apertamente contro Coriolano e lo inducono così a ritornare al suo radicale disprezzo per la «mutable, rank-scented meinie» («la volubile massa puzzolente», v. 69) che non sarà più disposto ad adulare, neanche con un'altra recita malfatta. Bruto insorge gridando «Manifest treason!» («Manifesto tradimento!», v. 173) e chiamando il popolo alla rivolta. È la prima grande crisi dell'istituzione repubblicana. Senatori e generali non sanno più cosa fare, mentre Sicinio sarebbe pronto a chiudere la partita: «Where is this viper / That would *depopulate* the city and / *Be every man himself?*» («Dov'è questa vipera che vorrebbe spopolare la città ed essere lui stesso tutti?», vv. 265-67); e con queste parole, va al cuore del paradosso politico e, alla radice, esistenziale-ontologico di un eroe che è solo contro tutti, e vorrebbe essere *lui* Roma per scontrarla con un nemico assoluto, e dunque più simbolico che reale. Ma non era questo il destino forgiatogli da *Voluntaria*, la quale lo rimprovera di non saperlo o volerlo interpretare per quello che vale, e cioè per la conquista della fama e del potere.

Prima che lei intervenga, Coriolano dichiara di non volersi piegare all'imminente processo che l'aspetta e si meraviglia della disapprovazione della madre che lo vorrebbe più malleabile: «I muse my mother / Does not approve me further, who was wont / To call them woollen vassals, things created / To buy and sell with groats...»<sup>40</sup> (III.2.7-10). Il disprezzo del popolo l'aveva imparato da lei e, ora che sopraggiunge a mostrargli le sue ragioni tutte politiche, la previene così: «I talk of you. / Why did you wish me milder? Would you have me / False to my nature? Rather say *I play / The man I am*»<sup>41</sup> (vv. 13-16). Ma il potere, gli risponde Vo-

---

<sup>40</sup> «Mi domando perché mia madre più non mi approvi, lei che era solita chiamarli servi straccioni, cose create per comprarle e venderle a quattro soldi...».

<sup>41</sup> «Parlo di te. Perché mi volevi più compiacente? Di piuttosto che io reciti l'uomo che sono».

lumnia, non consente di recitare l'essere che si è, in quanto abbisogna sempre di una qualche dissimulazione:

O, sir, sir, sir  
I would have had you *put your power well on*  
Before you had *worn it out*. [...]  
You might have been enough *the man you are*  
With striving less to be so. Lesser had been  
The crossings of your disposition, if  
You had not *showed* them how ye were *disposed*  
Ere they lacked power to cross you. [...]  
But when extremities speak, I have heard you say,  
Honour and policy, like unsevered friends,  
I'th'war do grow together. [...]  
I would *dissemble* with my nature where  
My fortunes and my friends at stake required  
I should do so in honour.<sup>42</sup> (vv. 16-18, 19-23, 43-45, 64-66)

La sua è una vera e propria lezione su come gestire il potere adeguandosi alla teatralità della politica. Il potere è *una veste* che bisogna sapersi meritare per poterla indossare, un addobbo da non logorare prima di esserne entrati in possesso. A forza di recitare quello che *si è* senza alcun accomodamento, ci si espone alla contestazione del proprio essere prima ancora di aver ottenuto il potere per esserlo. L'onore di se stessi e la politica devono trovare una convergenza strategica e sapersi conciliare più che mai nei momenti critici. Dissimulare è un'arte indispensabile quando si voglia salvaguardare se stessi e la propria parte. Chiarito tutto questo, Volumnia, quasi regista con un attore, passa a istruirlo su *come* debba fare la sua recita per il popolo. Vada da loro con il cappello in mano («Go to them with this bonnet in thy hand»), si inginocchi («Thy knees bussing the stones»), chini la testa («waving thy head»), si batta l'orgoglioso petto («thus correcting thy stout heart»), si proclami il loro soldato («say to them / Thou art their soldier»), si dica loro per sempre («thou wilt frame / Thyself,

---

<sup>42</sup> «Oh, signore, signore, signore, avrei voluto che tu avessi ben indossato il potere prima di vederlo consumato. [...] Avresti ben potuto essere l'uomo che sei sforzandoti un po' meno di esserlo. Ben meno sarebbe stato messo alla prova il tuo temperamento se non l'avessi esibito prima che a loro mancasse il potere di ostacolarti. [...] Ma quando cose estreme vengono allo scoperto, ti ho sentito dire che l'onore e la politica, da amici inseparabili, si mettono insieme nella guerra che ne consegue. [...] Io dissimulerei la mia natura quando le mie sorti e i miei amici a rischio richiedessero che lo facessi con onore».

forsooth, hereafter theirs») – vv. 75-88. Questo deve essere lo spettacolo che gli garantirà, oltre la fama, il potere come dovuto compenso per il suo agire eroico.

Anche i nobili – prima Menenio, poi Cominio – insistono in tal senso. E Coriolano sembra cedere alla parte che gli assegnano: «To the market-place! / You have put me now to *such a part* which never / I shall *discharge to the life*» («Al foro! Ora mi avete costretto a una parte che non saprò mai recitare come se fosse vera», vv. 106-108). Ma sì, invece, lo incita Volumnia. Finora gli ha fatto fare la parte del soldato, e l'ha fatta benissimo, e ha avuto le sue lodi. Ora dovrà fare la parte dell'attore, una del tutto nuova, e avrà ancora le sue lodi:

I prithee now, sweet son, as thou hast said  
My praises made thee first a soldier, so,  
To have my praise for this, *perform a part*  
Thou hast not done before.<sup>43</sup> (vv. 111-12).

Le sue lodi per le gesta eroiche Coriolano non le aveva gradite (cfr. *supra* I.2.13-15), e men che mai potrà gradirle per una parte di finzione che collide con quell'essere eroico che era stato destinato a rappresentare. L'eroe dovrà diventare caricatura, la sua azione una farsa? Tutto gli si sgretola in una battuta isterica:

Well, I must do't.  
Away, my disposition, and possess me  
Some *harlot's spirit*! My throat of war be turned,  
Which quired with my drum, into a pipe  
Small *as an eunuch*, or the virgin voice  
That babies lulls asleep! The smiles of knaves  
Tent in my cheeks [...] *A beggar's tongue*  
Make motion through my lips, and my armed knees,  
Who bowed but in my stirrup, bend like his  
That hath received an alms!<sup>44</sup> (vv. 112-17).

<sup>43</sup> «Ti prego, dolce figlio, come hai detto che le mie lodi han prima fatto di te un soldato, così, per avere la mia lode per questo, recita una parte che non hai mai fatto prima».

<sup>44</sup> «Bene, devo farla. Addio alla mia indole, e mi possegga lo spirito di una puttana! La mia gola guerresca che s'intonava col tamburo si muti in un piffero chioccio come un eunuco o come la vergine voce che fa addormentare i bambini! I sorrisi dei furfanti s'accampino nelle mie guance, e i miei armati ginocchi, che si piegavano solo per la staffa, si curvino come quelli di chi ha ricevuto un'elemosina!».



Ma non ci sarà modo per recitare queste parti. Lo scontro con i tribuni e il popolo si risolve con la sua messa al bando da Roma. Che Coriolano rovescia paradossalmente nel contrario: «I banish you [...] There is a world *elsewhere*» («Io bandisco voi [...] C'è un mondo, altrove», vv. 124 e 136). E nel quarto atto va in cerca di quell'*altrove*, trovandolo nell'unico luogo possibile, il territorio dei Volsci che ha tanto combattuto e sconfitto. Qui cambierà tutto: l'agone degli eroi e lo stesso rapporto tra i due popoli. Coriolano si presenta come ospite e in prospettiva come alleato (IV.5.66-102), e Aufidio lo accoglie con lodi iperboliche e un grande empito di affetto (vv. 102-48). Un passo del suo discorso riveste un'importanza particolare. Da Coriolano, ricorda, è stato sconfitto ben dodici volte, ma nei suoi sogni la loro lotta mortale si è ripetuta infinite altre volte:

[...] Thou hast beat me out  
Twelve several times, and I have nightly since  
Dreamt of encounters 'twixt thysself and me –  
*We have been down together in my sleep,*  
*Unbuckling helms, fisting each other's throat –*  
And waked half dead *with nothing*.<sup>45</sup> (vv. 122-27)

Emerge qui la dimensione immaginaria, e quindi ben più che fattuale, del confronto-scontro in cui i due antagonisti si sono fin qui esaltati e individuati. Trasferito dalla realtà al sogno, il duello mortale assume una valenza obliquamente erotica in cui i nemici si incontrano per sopraffarsi e per soddisfarsi. Ma in ciò, esausti al risveglio, Aufidio scopre che né lui né Coriolano ne avrebbero ricavato *nulla*. È proprio la *ripetizione* del sogno inconcludente a costituirne il senso sospeso e a indicare, transitivamente, il senso del ripetuto scontro effettivo. È singolare che sia l'antagonista a rivelare la natura complessa e segreta di un rapporto che è al centro del dramma. Caio Marzio è quello che è in quanto destinato alla gloria eroica in uno scontro infinitamente iterato, e quindi inconcluso, con un *altro* da sé in cui però si riconosce e con il quale sarebbe pronto, come si è visto, a scambiare identità. Simmetricamente, lo

---

<sup>45</sup> «Tu mi hai battuto ben dodici volte, e da allora ogni notte ho sognato scontri fra te e me – abbiamo giaciuto insieme nel mio sonno, sfibbiandoci gli elmi, afferrandoci alla gola l'un l'altro – e ci svegliavamo mezzi morti, con niente».

stesso vale per Aufidio. È un'attrazione fatale in cui il principio di piacere e la pulsione di morte si incontrano e sempre si ripropongono nel segno di una *coazione a ripetere* il cui fine primario è il riconoscimento del sé nell'altro e viceversa. Molto si è discusso sul più o meno latente o manifesto omoerotismo che il finale di questo dramma porterebbe in superficie riguardo ai due antagonisti,<sup>46</sup> ma forse il senso più pregnante del sogno di Aufidio sta nella *ripetizione* che non dà guadagno, perché, in definitiva, non conduce a *nulla*.

A conferma, ora che i due nemici si ritrovano uniti e dalla stessa parte contro Roma, quella ripetizione si dissolve e quindi tra di loro si proporrà finalmente un esito. E sarà meschino, non epico. Per il momento, Coriolano non può che riconoscersi nelle parole di Aufidio e se ne dice felice, lui che ha sempre rifiutato lodi e celebrazioni: «You bless me, gods!» («Voi mi benedite, dèi», v. 136). Ma ben presto le cose si complicheranno perché all'odio che li univa è subentrato, marcatamente da parte di Aufidio, una sorta di affetto che li dividerà. Se ne ha subito sentore nel prosieguito di questa quinta scena del quarto atto, quando subentrano i servi volsci a commentare con varie equivocazioni la grande cena che ha riunito i due capi. Discutono su chi sia il più forte dei due, su come Coriolano sia stato messo a capotavola, sulla guerra imminente che, con lui, andranno a vincere contro Roma. E uno di loro nota l'ambiguità del rapporto che si è instaurato tra i due grandi nemici:

THIRD SERVINGMAN Our general himself *makes a mistress of him*, sanctifies himself with's hand and turns up the white o'th' eye to his discourse. But the bottom of the news is, our general is cut i' th' middle, and but one half of what he was yesterday, for the other has half by the entreaty and grant of the whole table.<sup>47</sup>

Aufidio ha acceduto a una intesa come di coppia, ma ha già perso potere, e ciò non può che preludere a uno scontro inevitabile

<sup>46</sup> Al riguardo, si veda in particolare il ricco saggio di C. Corti, *The Iconic Body: Coriolanus and Renaissance Corporeality*, in Del Sapio Garbero, Isenberg, Pennacchia (eds.), *Questioning Bodies in Shakespeare's Rome*, pp. 57-76.

<sup>47</sup> TERZO SERVO Il nostro stesso generale fa di lui una amante, cerca santità nella sua mano e spalanca gli occhi al suo discorrere. Ma il succo della notizia è che il nostro generale è spaccato a metà, e solo una metà di quel che era ieri, perché l'altro ha quell'altra metà secondo la richiesta e la concessione dell'intera tavolata.

che non avrà alcuna dimensione epica o tragica. Uno dei due dovrà distruggere l'altro. E naturalmente la parte del traditore non potrà che toccare a Aufidio.

Già in IV.7 – quando giunge notizia che Coriolano, ora a capo dei Volsci che lo seguono come stregati, sta vincendo dovunque contro Roma – egli ne concepisce la rovina in una lunga e confusa battuta (vv. 28-47): prima riflette sul singolare carisma di Coriolano che lo porta a vincere sempre e comunque; poi cerca di comprenderne la natura che lo aiuta ma lo limita nel segno dell'eccessivo orgoglio incompatibile con la gestione del potere; infine ne pregusta il crollo a suo vantaggio: «When, Caius, Rome is thine, / Thou art poor'st of all; then shortly art thou mine» («Quando, Caio, Roma sarà tua, tu sarai il più povero di tutti; e allora ben presto sarai mio»). L'antagonista epico non ha statura grandiosa, non è quell'eroe che Coriolano aveva eletto a suo doppio. Lo scontro va per forza a degradarsi.

Fedele a se stesso, ma infedele a Roma, Coriolano non può e non vuole più riconoscersi nella identità perduta. Lo attesta Cominio che, inviato a trattare con lui senza successo, riporta di aver trovato un uomo che rifiuta qualsiasi nome:

[...] 'Coriolanus'  
He would not answer to: *forbad all names*;  
He was *a kind of nothing*, titleless,  
Till he had *forged himself a name* o' th' fire  
Of burning Rome.<sup>48</sup> (V.1.11-5)

Ora che si trova a essere alleato con il suo doppio, privo del superbo conflitto con la plebe, lontano dal legame ambivalente con la madre, Coriolano non può trovare identità in quell'*altrove* in cui è stato bandito se non distruggendo Roma, e dunque capovolgendo il destino che gli aveva forgiato Volumnia. Roma è in pericolo e manda altri ambasciatori, ma neanche l'intervento di Menenio ha successo, cosicché alla fine dovrà intervenire Volumnia nel campo dei Volsci, insieme a Virgilia e al figlioletto.

E qui Coriolano vacilla, è come un attore che dimentica la parte: «Like a dull actor now, / *I have forgot my part*, and I am out, /

---

<sup>48</sup> «A 'Coriolano' non voleva rispondere, ripudiava tutti i nomi; era una specie di nulla, senza titoli, finché non si fosse forgiato un nome nel fuoco di una Roma in fiamme».

Even to a full disgrace»<sup>49</sup> (V.3.40-42). S'inginocchia come un fanciullo davanti alla madre, si commuove con Valeria e il figlioletto. Volumnia gli ricorda che era il figlio da lei plasmato per la gloria («Thou art my warrior, I help to frame thee», vv. 62-63), e tuttavia ingrato nei suoi confronti: «Thou hast never in thy life / Show'd thy dear mother any courtesy, / When she, poor hen, fond of no second brood, / Has cluck'd thee to the wars and safely home, / Loaden with honour»<sup>50</sup> (vv. 161-65). Gli chiede di riconciliare romani e volsci, ma lui non cede finché la madre, che fin qui lo ha alternativamente supplicato e sgridato, arriva a rinnegarlo come figlio: «This fellow had a Volscian to his mother; / His wife is in Corioles, and his child / Like him by chance»,<sup>51</sup> vv. 179-81). A questo punto, dopo un silenzio ad alta tensione, Coriolano cede come un bambino affranto,<sup>52</sup> consapevole di giocarsi, con questo, la sua stessa vita:

O mother, mother!  
 What have you done? Behold, the heavens do ope,  
 The gods look down, and *this unnatural scene*  
 They laugh at. O my mother, mother! O!  
 You have won a happy victory to Rome;  
 But, for your son,— believe it, O, believe it,  
*Most dangerously* you have with him prevail'd,  
 If not *most mortal to him*.<sup>53</sup> (vv. 183-90)

<sup>49</sup> «Come uno stordito attore ho ora dimenticato la mia parte e sono perso, in completa disgrazia».

<sup>50</sup> «Non hai mai nella tua vita mostrato alcuna gentilezza a tua madre, quando lei, povera chiocchia che non volle una seconda covata starnazzava nel mandarti in guerra e ritrovarti salvo a casa e carico di onori».

<sup>51</sup> «Costui ebbe una volsca come madre; sua moglie è a Corioli e suo figlio gli somiglia per caso».

<sup>52</sup> È questo il «broken Coriolanus» che Eliot evoca come esempio del supremo orgoglio che crolla nel momento critico (*The Waste Land*, v. 416). Pochi anni più tardi, lo stesso Eliot gli dedicherà la poesia *Coriolan*, in due parti (*Triumphal March* e *Difficulties of a Statesman*), attualizzandone la solitudine nel vortice folle delle armi, delle cariche e della storia tutta, in cui solo una ripetuta invocazione alla madre («Mother mother...» ecc.) emerge a implorare una via d'uscita.

<sup>53</sup> «Oh, madre, madre! Che cosa hai fatto? Guarda, i cieli si spalancano, gli dèi guardano quaggiù e ridono a questa scena innaturale. Oh, mia madre, madre, oh! Tu hai vinto una vittoria felice per Roma; ma riguardo a tuo figlio, credilo, oh, credilo, hai prevalso su di lui in molto pericoloso, se non mortale».

La scena che segna il suo destino è *innaturale* poiché proprio la madre, che ha segnato la vita del figlio, ne ha ora decretato più o meno consapevolmente la morte. Non vale che Aufidio lo conforti con compiacenza «I was moved withal» («Ne sono stato commosso», v. 195), poiché, poco dopo, aggiungerà in disparte: «I am glad thou hast set thy mercy and thy honour / At difference in thee. Out of that I'll work / Myself a former fortune»<sup>54</sup> (vv. 201-203).

L'ultima scena (V.6) non può che presentare la morte di Coriolano, a tradimento. Aufidio ha chiamato dei cospiratori per colpirlo e lo svisciva ai loro occhi accusandolo proprio di ciò che Coriolano ha sempre detestato, l'adulazione.<sup>55</sup> Parole false – poiché di ciò non v'è traccia nel dramma – con cui intende togliere a Coriolano la sua stessa ragion d'essere e compensare la propria degradazione, ridotto come si sente alla parte di subalterno o mercenario («his follower, not partner», «mercenary», vv. 38 e 40). Ora che è caduta la grande illusione epica, a lui non può che toccare la parte del traditore.

Quindi, davanti ai notabili volsci, passa a provocare Coriolano chiamando lui traditore e rivendicando il proprio valore a fronte del cedimento a Roma di questo, ora basso, antagonista. La sua ingiuria culmina nell'appellativo «thou boy of tears» («tu ragazzino in lacrime», v. 103) con cui lo svisciva fermandone l'immagine nel momento in cui la sua grandezza si è arresa alle implorazioni di Volumnia. Un simile ritratto umiliato e umiliante è più di quanto l'eroe forgiato per la guerra e la fama possa sopportare. Si tradisce, infatti, ricordando a tutti i presenti, e all'intero mondo, che questo 'ragazzino' ha scritto una straordinaria pagina epica che resterà per sempre nella memoria:

«Boy»! False hound,  
If you have writ your annals true, 'tis there  
That I, like an eagle in a dovecote, I

---

<sup>54</sup> «Sono felice che tu abbia messo in te stesso pietà e onore l'una contro l'altro. Da questo riuscirò a rinnovare la mia fortuna».

<sup>55</sup> «I raised him, and I pawn'd / Mine honour for his truth: who being so heightened, / He watered his new plants with dews of *flattery*, / *Seducing* so my friends; and to this end / *He bowed his nature*, never known before / But to be rough, unswayable, and free», vv. 20-25 («Io l'ho elevato e ho impegnato il mio onore sulla sua fedeltà; e lui, giunto così in alto, ha annaffiato le sue nuove piante con la rugiada dell'adulazione, seducendo così i miei amici. E a questo fine ha piegato la sua natura, mai conosciuta prima se non come ruvida, inflessibile e libera»).

Fluttered your Volscians in Corioles.  
Alone I did it, boy!<sup>56</sup> (vv. 113-17)

Con questo, torna a identificarsi come romano e come, nel nome della sua più grande vittoria, Coriolano. Lui, che ha sempre scansato qualsiasi celebrazione, *celebra ora se stesso*, e va notato come si identifichi immaginativamente con un'aquila che mette in fuga e sgomina volatili impauriti: con ciò, sta rispondendo, a distanza, alla ben diversa – pur se tenera – immagine che gli aveva presentato la madre in V.3.161-5: quella di poco più che un pulcino spedito a gesta apparentemente più grandi di lui (cfr. *supra*). A dispetto di tutto e di tutti, lui, da solo (*Alone*), ha vinto contro tutti; così come, sempre solo, contro tutti ha concepito la sua vita.

Dovrà morire per questo. Inevitabilmente, dal popolo volsco, fin qui diviso tra l'acclamazione e il sospetto per questo straniero importato, si levano grida di farlo a pezzi perché, proprio in quella battaglia di Corioli che gli aveva procurato il titolo eroico, ha ucciso loro un figlio, una figlia, un cugino, un padre... E i cospiratori si fanno avanti a macellarlo, come era avvenuto – ma in ben altro contesto, tutto politico – con i congiurati repubblicani simbolicamente uniti nel pugnalarlo Cesare per la sua ambizione monarchica.

Coriolano dunque muore per la trama di quell'Aufidio che aveva eletto a unico esemplare umano in cui rispecchiarsi, per poter scoprire, a specchio infranto, *chi* egli veramente fosse. Ma ha solo scoperto chi è l'*altro*: un «Measureless liar» («Sconfinato bugiardo», v. 104) lo chiama, un falso doppio di se stesso, l'ombra di una illusione. E tuttavia, in estrema sfida, le sue ultime parole moltiplicano quel falso doppio per cercarne una impossibile consistenza: «O that I had him, / With six Aufidiuses or more – his tribe, / To use my lawful sword!» («Oh, se lo avessi, insieme a sei Aufidi o più – tutta la sua tribù, per usare la mia legittima spada!»). Si presenta così alla morte nel segno della distruzione e della morte, di cui ha sempre segretamente interpretato la parte secondo il destino tragico dell'eroe.

---

<sup>56</sup> «'Ragazzino'! Cane bugiardo, se avete scritto la verità nei vostri annali, è lì che io, come un'aquila in una piccionaia, io ho svolazzato via i vostri volschi a Corioli. Da solo l'ho fatto. 'Ragazzino!'». Quest'ultima parola si può interpretare sia come ripetizione sdegnosa dell'appellativo respinto sia come attribuzione ad Aufidio dello stesso epiteto umiliante.

FRANCESCA DI BLASIO

«BUY MERCY AT THE PRICE OF ONE FAIR WORD»:<sup>1</sup>  
MODELLI COMUNICATIVI E DINAMICHE SCOPTICHE  
IN *JULIUS CAESAR* E *CORIOLANUS*

*Abstract*

In «*Buy mercy at the price of one fair word*»: *modelli comunicativi e dinamiche scoptiche in Julius Caesar e Coriolanus*, the analysis focuses on the rhetorical strategies of the protagonists of the two Shakespearean dramas. Relying on the «theories of the gaze» on the one hand and the importance of *ars retorica* on the other, it demonstrates how the ability of the characters in both 'seeing' and talking to the crowd has a central role in determining the narrative development and the paradigmatic structure of the texts taken into account.

Il fondamentale studio con cui Alessandro Serpieri contribuisce a questo volume,<sup>2</sup> e prima ancora la sua presentazione in occasione del convegno *Gruppi, folle, popolo in scena*, svoltosi a Trento nell'ottobre del 2011, costituiscono un momento imprescindibile per la disamina critica di *Julius Caesar*<sup>3</sup> e *Coriolanus*,<sup>4</sup> soprattutto per quanto concerne l'evocazione di echi intra- ed extra-testuali nei drammi in oggetto, aspetti che Serpieri accuratamente presenta e propone in modo molto convincente.

---

<sup>1</sup> W. Shakespeare, *Coriolanus*, in Id., *The Complete Works*, Oxford 1988, pp. 1065-1100, III.iii.90-91. Tutti i riferimenti successivi saranno a questa edizione.

<sup>2</sup> A. Serpieri, *Lotte di potere: i capi e la plebe in due «drammi romani» di Shakespeare*, in questo volume, pp. 131-158.

<sup>3</sup> Shakespeare, *Coriolanus*...

<sup>4</sup> W. Shakespeare, *Julius Caesar*, in Id., *The Complete Works*, pp. 599-627. Tutti i riferimenti successivi saranno a questa edizione.

Questo intervento ha un'altra premessa critica e intende costituirsi principalmente come tentativo di partecipare dialogicamente all'esaustiva prospettiva offerta da Serpieri sui due drammi romani suddetti, drammi che del resto, nell'ambito del macrotesto shakespeariano, si prestano in modo del tutto particolare a esaltare il ruolo di *dramatis persona* della folla.

Il proposito di questa comunicazione è essenzialmente duplice. Da un lato intende far interagire due prospettive di ricerca filosoficamente e metodologicamente differenti, ossia gli studi sul «gaze» e alcune letture di tipo retorico, dall'altro vuole valorizzare il ruolo della folla in *Julius Caesar* e *Coriolanus* per suggerire che la dimensione meta-linguistica, retorica e meta-drammatica dei drammi si proietta sull'esterno, nella storia della ricezione di Shakespeare. Così come all'interno dei drammi risultano vincenti i più abili oratori, e soprattutto coloro che fanno breccia nell'attenzione della folla e ne catturano l'approvazione, infatti, fuori dai drammi la valenza culturale del drammaturgo (e sommo retore) Shakespeare conquista gli animi di spettatori e lettori appartenenti a diverse epoche e diversi contesti socio-culturali. Ciò che Antonio ottiene con la folla e ciò che Coriolano non riesce a ottenere è quanto fa la differenza nei drammi e fuori di essi, ossia la differenza che Shakespeare ha fatto rispetto ad altri drammaturghi del canone occidentale, sapendo catturare l'ammirazione degli spettatori di diverse epoche e livelli socio-culturali.

Il discorso si amplierà necessariamente, seppur brevemente, a considerare, più in generale, l'impatto della produzione del Bardo su una *audience* vasta che attraversa con disinvoltura spazi e tempi, riaffermando quel tratto della ricezione anche contemporanea di Shakespeare che fa del nostro una sorta di sempiterno 'imbonitore di folle', e autore 'popolare' ed accademico insieme.

Come si è accennato, l'analisi prenderà le mosse epistemologiche e si porrà obiettivi critici in riferimento a un'altra matrice, oltre a quella di Serpieri, e riprenderà da una nuova angolazione uno studio precedente che chi scrive ha svolto su *Coriolano*. In *Unstaging the Gaze: il solipsismo dello sguardo in Coriolanus*,<sup>5</sup> la lettura in chiave psicanalitica della tragedia veniva svolta secondo

---

<sup>5</sup> F. Di Blasio, *Unstaging the Gaze: il solipsismo dello sguardo in Coriolanus*, in M. Tempera (a cura di), *Coriolano. Dal testo alla scena*, Bologna 2000, pp. 135-49.



la teoria delle «relazioni d'oggetto» e la psicanalisi lacaniana.<sup>6</sup> Lo «sguardo» detiene un ruolo centrale in entrambi i modelli di analisi e in effetti la combinazione dei suddetti metodi di indagine psicanalitica aveva dimostrato efficacemente il radicale solipsismo del protagonista proprio a partire dalla sua incapacità di 'ritornare lo sguardo'. Questa inabilità si manifesta come *imprinting* del personaggio nella rappresentazione del rapporto con Volumnia, per estendersi a tutte le relazioni successive, comprese quella con gli altri patrizi e soprattutto quella con la folla, che risulterà avere un ruolo fondamentale nella sconfitta dell'eroe. Il rifiuto di Coriolano a mostrare le ferite, – particolare che è peraltro assente nella fonte di Plutarco,<sup>7</sup> in cui l'eroe non ha difficoltà a esibire i segni che il valore in battaglia ha lasciato sul proprio corpo –, segna l'inizio della sua parabola discendente. Arroccato nel proprio drastico isolamento, il protagonista appare incapace di entrare nella dialettica relazionale necessaria al riconoscimento delle proprie virtù eroiche da parte della plebe, e tale posizione può essere letta anche come adesione perentoria a una mascolinità che rifiuta di farsi 'oggetto' dello sguardo, dinamica facilmente riconoscibile come percorso di 'femminilizzazione' e, appunto, 'oggettificazione'.<sup>8</sup>

Nella lettura appena menzionata, quindi, il paradigma utilizzato per la disamina della questione era stato quello psicoanalitico. Il tentativo ora è di virare sul piano retorico (con capillare attenzione

---

<sup>6</sup> Si vedano in proposito D. Winnicott, *The Maturational Process and the Facilitating Environment*, New York 1965; Id., *Playing and Reality*, New York 1971; J. Lacan, *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I*, in *Écrits. A Selection*, New York 1977.

<sup>7</sup> «La fonte unica e sovrana [...] del *Coriolano* è la *Vita di Caio Marzio Coriolano*, nelle *Vite parallele* di Plutarco tradotte da Thomas North» (C. Corti, *Coriolanus. Presentazione delle fonti*, in A. Serpieri, K. Elam, C. Corti, *Nel laboratorio di Shakespeare: dalle fonti ai drammi. I drammi romani*, Parma 1988, p. 251). Mentre nel caso di *Coriolano* le fonti secondarie sono dunque tutto sommato trascurabili, in *Julius Caesar* si osserva l'influenza di almeno tre *Vite*, di Cesare, di Bruto e di Antonio, benché quest'ultima sia presente in misura minore (cfr. *ibidem*, pp. 15-24).

<sup>8</sup> Si vedano L. Mulvey, *Visual and Other Pleasures*, Bloomington 1989; T. De Lauretis, *Technologies of Gender*, Bloomington 1987; N. Chodorov, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley 1978. Sullo «sguardo» in Shakespeare si veda B. Freedman, *Staging the Gaze: Postmodernism, Psychoanalysis and Shakespearean Comedy*, Ithaca 1991. Su *Coriolano* si veda anche M. Quadri, *Coriolanus: l'arma della parola*, Pisa 1990.

ai testi) per verificarne l'ipotesi di intersezione con tesi scaturite dall'analisi svolta sulla scorta del modello ermeneutico del «gaze». Si aggiungerà quindi la considerazione di dinamiche analoghe a quelle evidenziate per *Coriolanus* e presenti, con esito diverso, nel *Julius Caesar*. L'intento è quello di esplorare la tenuta del modello relazionale come catalizzatore dei drammi nei loro punti di 'svolta', punti di 'svolta' che verranno fatti coincidere con i momenti di contatto, a livello intradiegetico, tra retori più o meno abili (Bruto, Marc'Antonio) o mancati (Coriolano) e la folla.

*Julius Caesar* è per eccellenza dramma dell'abilità retorica. La competenza affabulatoria dei protagonisti muove animi ed eventi e si mostra strutturata, efficace e diversificata. Angela Locatelli afferma in proposito:<sup>9</sup>

La retorica dei contendenti Bruto e Antonio è legata alle assiologie epocali, e il loro scontro verbale sottende quello tra modello simbolico e modello sintagmatico del mondo, secondo la definizione datane da J. Lotman.

Ampliando questa distinzione, Serpieri colloca nello spazio di Cesare/Antonio l'ideologia dominante, stabilizzante e accentratrice dell'ordine simbolico, mentre colloca nello spazio di Bruto e Cassio l'ideologia sovversiva, centrifuga, scettica dell'ordine sintagmatico. Tra i due rivali si trova la folla, interlocutore «da persuadere».<sup>10</sup>

Tenendo presente la distinzione che Jurij Lotman opera tra modello simbolico e modello sintagmatico del mondo, dunque, l'organigramma retorico del *Julius Caesar* si articola a vari livelli e si fa complesso. Il modello simbolico, definibile anche come classico, monarchico, ritualistico, cerimoniale, trova il proprio interprete in Antonio. Il suo celebre discorso che si apre con «Friends, Romans, countrymen» si pone come paradigmatico di questo atteggiamento:

ANT.

73 Friends, Romans, countrymen, lend me your ears;

74 I come to bury Caesar, not to praise him.

75 The evil that men do lives after them;

76 The good is oft interred with their bones;

77 So let it be with Caesar. The noble Brutus

---

<sup>9</sup> A. Locatelli, *L'eloquenza e gli incantesimi: interpretazioni shakespeariane*, Milano 1988, p. 98.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

78 Hath told you Caesar was ambitious:  
 79 If it were so, it was a grievous fault,  
 80 And grievously hath Caesar answer'd it.  
 81 Here, under leave of Brutus and the rest –  
 82 For Brutus is an honourable man;  
 83 So are they all, all honourable men –  
 84 Come I to speak in Caesar's funeral.  
 85 He was my friend, faithful and just to me:  
 86 But Brutus says he was ambitious;  
 87 And Brutus is an honourable man.  
 88 He hath brought many captives home to Rome  
 89 Whose ransoms did the general coffers fill:  
 90 Did this in Caesar seem ambitious?  
 91 When that the poor have cried, Caesar hath wept:  
 92 Ambition should be made of sterner stuff:  
 93 Yet Brutus says he was ambitious;  
 94 And Brutus is an honourable man.  
 95 You all did see that on the Lupercal  
 96 I thrice presented him a kingly crown,  
 97 Which he did thrice refuse: was this ambition?  
 98 Yet Brutus says he was ambitious;  
 99 And, sure, he is an honourable man.  
 100 I speak not to disprove what Brutus spoke,  
 101 But here I am to speak what I do know.  
 102 You all did love him once, not without cause:  
 103 What cause withholds you then, to mourn for him?  
 104 Judgment! thou art fled to brutish beasts,  
 105 And men have lost their reason. Bear with me;  
 106 My heart is in the coffin there with Caesar,  
 107 And I must pause till it come back to me. (III.ii.73-107)

L'assertività piana (vv. 73-75), l'adesione a un codice riconosciuto nei riferimenti ai rituali della sepoltura, la logica entimemica e sicura (vv. 82-101) collocano questo discorso a pieno titolo nel modello simbolico e provocano infatti una reazione consequenziale nella folla in ascolto, che sottoscrive senza dubbi la posizione del triumviro nelle voci che, nel testo, da essa si sollevano:

FIRST CITIZEN

108 Methinks there is much reason in his sayings.

SECOND CITIZEN

109 If thou consider rightly of the matter,

110 Caesar has had great wrong.

THIRD CITIZEN

111 Has he, masters?

112 I fear there will a worse come in his place.

FOURTH CITIZEN

113 Mark'd ye his words? He would not take the crown;

114 Therefore 'tis certain he was not ambitious.

FIRST CITIZEN

115 If it be found so, some will dear abide it.

SECOND CITIZEN

116 Poor soul! his eyes are red as fire with weeping.

THIRD CITIZEN

117 There's not a nobler man in Rome than Antony. (III.ii.108-116)

La forte dialogicità persuasiva del segmento è segnalata del resto dal verso 117, che dichiara l'adesione alla volontà di continuare ad ascoltare nel reciproco riconoscimento della presenza e dell'interazione tra i due interlocutori «[Fourth Citizen] Now mark him, he begins again to speak» (III.ii.117).

Il discorso appena citato è incastonato nel testo tra altri due momenti dialogici, due discorsi pubblici che sono quello, successivo, ancora di Antonio ai versi 166-194 e quello, precedente, di Bruto:

BRUT.

12 Be patient till the last.

13 Romans, countrymen, and lovers! hear me for my  
14 cause, and be silent, that you may hear: believe me  
15 for mine honour, and have respect to mine honour, that  
16 you may believe: censure me in your wisdom, and  
17 awake your senses, that you may the better judge.

18 If there be any in this assembly, any dear friend of  
19 Caesar's, to him I say, that Brutus' love to Caesar  
20 was no less than his. If then that friend demand  
21 why Brutus rose against Caesar, this is my answer:

– Not that I loved Caesar less, but that I loved  
22 Rome more. Had you rather Caesar were living and  
23 die all slaves, than that Caesar were dead, to live  
24 all free men? As Caesar loved me, I weep for him;  
25 as he was fortunate, I rejoice at it; as he was  
26 valiant, I honour him: but, as he was ambitious, I  
27 slew him. There is tears for his love; joy for his  
28 fortune; honour for his valour; and death for his

29 ambition. Who is here so base that would be a  
30 bondman? If any, speak; for him have I offended.  
31 Who is here so rude that would not be a Roman? If  
32 any, speak; for him have I offended. Who is here so  
33 vile that will not love his country? If any, speak;  
34 for him have I offended. I pause for a reply.

ALL

35 None, Brutus, none.

BRUT.

35 Then none have I offended. I have done no more to  
36 Caesar than you shall do to Brutus. The question of  
37 his death is enrolled in the Capitol; his glory not  
38 extenuated, wherein he was worthy, nor his offences  
39 enforced, for which he suffered death. (III.ii.12-39)

Bruto ha evidentemente uno stile retorico molto differente: rotto, dubitativo, costellato di figure del discorso che inseriscono paradigmi binari come la struttura chiasmica ai vv. 13-15, la litote al v. 19, le domande retoriche a uscita doppia, i periodi ipotetici che spezzano irrevocabilmente l'assertività dell'eloquio.

Sembra che nelle strutture discorsive dei due personaggi siano all'opera diversi presupposti epistemici e differenti influenze filosofiche, che sono tuttavia contemporaneamente presenti nel contesto rinascimentale. L'armonia neoplatonica, l'ordine del discorso, l'equilibrio di Antonio si contrappongono allo scetticismo pirronista di Bruto. Eppure il modello sintagmatico del discorso, chiaramente all'opera nell'ultimo segmento riportato, con il suo portato laico e relativistico, teso a iniziare a legare la legittimazione del potere al consenso, ha ugualmente un potere persuasivo, perfettamente compatibile con la fiducia che lo spirito del tempo ripone nella forza della parola. La reazione della folla a quest'ultimo discorso è infatti assimilabile alla precedente, e si segnala addirittura per un'adesione ancor più entusiastica alle posizioni di chi detiene il potere della parola:

ALL

42 Live, Brutus! live, live!

FIRST CITIZEN

43 Bring him with triumph home unto his house.

SECOND CITIZEN

44 Give him a statue with his ancestors.

THIRD CITIZEN

45 *Let him be Caesar.*

FOURTH CITIZEN

46 Caesar's better parts

47 *Shall be crown'd* in Brutus. (III.ii.42-51, corsivi di chi scrive)

In questi scambi di battute la retorica instaura il paradigma della persuasione quale che sia la sua natura, apre a una relazione dia-dica, genera un circolo comunicativo efficace che produce empatia. Allo stesso tempo si fa doppio semiotico e metalinguistico della recitazione, trasforma la finzione dell'azione scenica nella 'realtà' del teatro più importante della tradizione inglese, capace di mettere in scena il senso più autentico dell'episteme rinascimentale.

Questo procedimento è rafforzato da una dinamica scoptica che occorre subito dopo il discorso di Bruto appena menzionato, relativa all'ostensione del corpo di Cesare:

[Enter Antony and others, with Caesar's body]

BRUT.

40 Here comes his body, mourned by Mark Antony: who,  
41 though he had no hand in his death, shall receive  
42 the benefit of his dying, a place in the  
43 commonwealth; as which of you shall not? With this  
44 I depart, – that, as I slew my best lover for the  
45 good of Rome, I have the same dagger for myself,  
46 when it shall please my country to need my death. (III.ii.40-46)

Tale ostensione fa da catalizzatore nel secondo discorso di Antonio, che sembra pertanto opportuno riportare:

ANT.

166 If you have tears, prepare to shed them now.  
167 You all do know this mantle: I remember  
168 The first time ever Caesar put it on;  
169 'Twas on a summer's evening, in his tent,  
170 That day he overcame the Nervii:  
171 Look, in this place ran Cassius' dagger through:  
172 See what a rent the envious Casca made:  
173 Through this the well-beloved Brutus stabb'd;  
174 And as he pluck'd his cursed steel away,  
175 Mark how the blood of Caesar follow'd it,

176 As rushing out of doors, to be resolved  
177 If Brutus so unkindly knock'd, or no;  
178 For Brutus, as you know, was Caesar's angel:  
179 Judge, O you gods, how dearly Caesar loved him!  
180 This was the most unkindest cut of all;  
181 For when the noble Caesar saw him stab,  
182 Ingratitude, more strong than traitors' arms,  
183 Quite vanquish'd him: then burst his mighty heart;  
184 And, in his mantle muffling up his face,  
185 Even at the base of Pompey's statua,  
186 Which all the while ran blood, great Caesar fell.  
187 O, what a fall was there, my countrymen!  
188 Then I, and you, and all of us fell down,  
189 Whilst bloody treason flourish'd over us.  
190 O, now you weep; and, I perceive, you feel  
191 The dint of pity: these are gracious drops.  
192 Kind souls, what, weep you when you but behold  
193 Our Caesar's vesture wounded? Look you here,  
194 Here is himself, marr'd, as you see, with traitors.

FIRST CITIZEN

195 Piteous spectacle!

SECOND CITIZEN

196 Noble Caesar!

THIRD CITIZEN

197 Woeful day!

FOURTH CITIZEN

198 Traitors, villains!

FIRST CITIZEN

199 Most bloody sight!

SECOND CITIZEN

200 We will be revenged.

ALL

201 Revenge! About! Seek! Burn! Fire! Kill! Slay!

202 Let not a traitor live! (III.ii.166-204)

Mostrare il corpo martoriato di Cesare corrisponde al momento decisivo in cui dinamiche visive e abilità retoriche si sostengono e rafforzano a vicenda. Il discorso sul corpo è il momento di svolta del dramma, il punto di non ritorno in cui i destini di tutti gli attanti iniziano irrevocabilmente a seguire il proprio corso precisamente

grazie all'arringa di Marc'Antonio alla folla, al suo farsene interprete e guida attraverso la comunicazione efficace di cui è capace.

Vale anche la pena osservare, in questo frangente, come il discorso appena menzionato valga nel testo come giudizio morale sull'operato di Bruto (vv. 180-82), particolare che la tradizione generalmente attribuisce alle ultime parole di Cesare e su cui Shakespeare introduce uno dei momenti di innovazione rispetto alle fonti che caratterizzano tanta della sua produzione. Nel momento della caduta, alla vista di Bruto tra i congiurati, infatti, Cesare aggiunge al canonicamente accreditato «Et tu, Brute?» un «Then fall, Caesar!» (III.i.77) che sposta il livello dell'affermazione sul piano dell'empatia, definendo il dolore per il tradimento più che il giudizio morale su di esso e aggiungendo una inedita nota di *pathos* alla vicenda dell'eroe eponimo. L'ipotesi è del resto suffragata proprio nel segmento riportato dallo stesso Antonio, che ribadisce come la vista dell'operato di Bruto abbia spento in Cesare qualsiasi volontà di resistenza all'assalto (vv. 183-85).

Abbiamo visto fin qui come la sinergia tra dinamiche visive condivise e *ars* retorica muova nel *Julius Caesar* le fila del dramma e i destini dei suoi protagonisti. In questo contesto la folla, pur non avendo mai in Shakespeare la *vis eloquentiae* che permette ai politici di detenere il potere politico, resta comunque in una posizione di interlocuzione che è tenuta viva, per quanto asimmetricamente, da precisi procedimenti comunicativi, retorici e visivi.

Se prendiamo in esame, in tale prospettiva, l'assimilabilità di un paradigma interpretativo di questo tipo alla vicenda di Coriolano, si osserverà facilmente come l'approccio ermeneutico si disponga su coordinate che oppongono empatia-ritorno dello sguardo-dialogicità tipiche di *Julius Caesar* a solipsismo-cesura dello sguardo-chiusura saldamente accreditate in *Coriolanus*.

La folla resta, con l'eroe, uno dei termini diadici della relazione, tuttavia l'interazione tra i due interlocutori ha una rilevanza diversa nei due drammi proprio a causa delle diverse qualità affabulatorie e retoriche dei rispettivi protagonisti. Antonio e Bruto, ciascuno con il proprio stile linguistico, sono i grandi retori del *Julius Caesar*, le loro parole muovono la folla e attraverso essa gli eventi. Al contrario, Coriolano non è in grado di gestire un linguaggio persuasivo: ha un'assoluta incapacità di portare avanti un discorso sintagmatico con cui è invece a proprio agio Bruto; e con il discorso simbolico è comunque a disagio. Nel suo scarno eloquio afferma infatti:



COR.

155 [...] at once pluck out  
156 The multitudinous tongue; let them not lick  
157 The sweet which is their poison: your dishonour  
158 Mangles true judgment and bereaves the state  
159 Of that integrity which should become't,  
160 Not having the power to do the good it would,  
161 For the in which doth control't. (III.i.155-161)

E ancora:

COR.

99 Must I  
100 With my base tongue  
101 Give to my noble heart  
102 A lie that it must bear? (III.ii.99-100)

Si mostra sprezzante anche nei confronti dei tribuni della plebe, che considera interlocutori indegni quanto il popolo che rappresentano, a conferma della problematicità del rapporto anche con il modello linguistico ed epistemico simbolico e ufficiale:

COR.

26 Behold, these are the tribunes of the people,  
27 The tongues o' the common mouth: I do despise them;  
28 For they do prank them in authority,  
29 Against all noble sufferance. (III.i.26-29)

Sul piano delle dinamiche visive il paradigma si mantiene costante, dal momento che all'ostensione del corpo di Cesare fa da controparte la mancata ostensione delle ferite in *Coriolanus*, particolare che, come già anticipato sopra, rappresenta una delle devianze dalle fonti di cui il Bardo si serve, in genere in modo molto proficuo:

COR.

89 I would not buy  
90 Their mercy at the price of one fair word;  
91 Nor cheque my courage for what they can give,  
92 To have't with saying «Good morrow». (III.iii.89-91)

Tornando all'ipotesi ermeneutica da cui siamo partiti, se cioè sia possibile coniugare la prospettiva psicanalitica dello «sguardo

mancato» con l'incapacità di Coriolano a interagire sul piano retorico con la *dramatis persona* della folla, il testo sembra confortare tale possibilità, come accade di nuovo nel segmento che segue:

COR.

64 Now, as I live, I will. – My nobler friends,  
 65 I crave their pardons:  
 66 For the mutable, rank-scented many, let them  
 67 Regard me as I do not flatter, and  
 68 Therein behold themselves: I say again,  
 69 In soothing them we nourish 'gainst our senate  
 70 The cockle of rebellion, insolence, sedition,  
 71 Which we ourselves have plough'd for, sow'd, and scatter'd,  
 72 By mingling them with us, the honour'd number,  
 73 Who lack not virtue, no, nor power, but that  
 74 Which they have given to beggars. (III.i.64-74)

Per argomentazione contraria, la *vis* retorica degli oratori del *Julius Caesar* è in grado di innescare dinamiche di reciproco riconoscimento che muovono insieme gli eventi e la loro interpretazione.

Prima di chiudere le riflessioni che ci hanno condotto fin qui, è il caso di tornare brevemente al secondo degli aspetti di cui si era data anticipazione all'inizio di questo percorso di lettura, vale a dire la pervasività della figura del Bardo nella cultura popolare, oltre che accademica, la sua vicinanza alle 'masse', il suo «portare il popolo in scena», che è una caratteristica che in fondo ne accompagna la ricezione sin dai tempi del Globe. Alla data del convegno trentino, all'inizio di ottobre del 2011, nel catalogo della Library of Congress di Washington figuravano già oltre 20 titoli su Shakespeare datati 2012. Si trattava di studi critici, nuove edizioni dei drammi (per esempio un'edizione critica Norton di *As You Like It* a cura di Leah Marcus, un *King Lear* curato da Jay L. Halio per la Salem Press), riscritture. Tra di essi c'erano anche un'ulteriore edizione del *Julius Caesar* curata da Timothy Duggan<sup>11</sup> e una versione del dramma specificamente pensata per l'insegnamento nelle scuole medie inferiori e superiori. Nell'agosto del 2011 risultava

---

<sup>11</sup> W. Shakespeare, *Julius Caesar*, T. J. Duggan (ed.), Prufrock Press, Waco, TX 2012.

uscita un'edizione illustrata<sup>12</sup> del dramma romano, a sua volta parte di una serie che comprende anche *Midsummer Night's Dream*, *Macbeth*, *Romeo and Juliet*.

Anche l'ostico *Coriolano* è uscito in una nuova edizione nel 2012,<sup>13</sup> e del resto a una nuova verifica fatta mentre si scrive, nel giugno del 2012, i titoli di/su Shakespeare già in catalogo previsti per il 2013 hanno superato la dozzina.

Il Bardo è insomma ancora oggi un caso culturale e letterario, ed è probabilmente identificabile con l'autore più popolare di tutti i tempi. Chiunque ha un'idea di chi sia Shakespeare, anche se magari l'idea medesima si lega all'immagine di Amleto che proclama il suo «to be or not to be» *mentre* ha tra le mani il teschio di Yorick, con evidente discrasia rispetto al dispiegarsi degli eventi nel testo originale. Shakespeare continua a portare il popolo in scena, con qualche libertà, con molte licenze poetiche, come del resto è sempre stato, come probabilmente continuerà a essere. L'analogia tra il retore in scena e il drammaturgo fuori scena contribuisce a spiegare la creazione dell'icona Shakespeare che «ha persuaso» le folle più eterogenee.

---

<sup>12</sup> C. Bowen, *William Shakespeare's Julius Caesar*, Illustrated by E. Garcia, Stone Arch Books, Mankato, Minn. 2011.

<sup>13</sup> W. Shakespeare, *The Tragedy of Coriolanus*, J. Kahan (ed.), Focus / Newburyport, MA 2012.



MARIA GRAZIA PROFETI

‘POPOLO’ IN SCENA NEL TEATRO DEI SECOLI D’ORO:  
*FUENTE OVEJUNA*

*Abstract*

In the Spanish theatre of the ‘Golden Century’, the scenes full of crowd and people are very common, as such indicating that they were very popular at the time; important and large companies could play them.

A comedy rightly become famous, Lope de Vega’s *Fuente Ovejuna*, is here sampled, and the more repeated critical interpretations are explained, coming to the conclusion that, as it happens for every work of literature, every age casts on the text its expectations, and fills it with different meanings.

1. *Folle in scena: tipologie e funzioni*

Suenen relinchos de labradores, y vayan entrando por el patio cantando toda la compañía, menos los dos que están en el tablado, con co[rondas] de flores, y uno con un palo largo y en él metido un pellejo de un lobo con su cabeza, y otro con otro de un oso de la misma suerte, y otro con otro de jabalí. Y luego detrás, a caballo, Gila, la serrana de la Vera, vestida a lo serrano de mujer, con sayuelo y muchas patenas, el cabello tendido y una montera con plumas, un cuchillo de monte al lado, botín argentado, y puesta una escopeta debajo del caparazón del caballo, y lo que cantan es esto, hasta llegar al tablado, donde se apea:

□Quién como ella,

*La Serrana de la Vera!*<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> L. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, edizione M. G. Profeti, traduzione S. Rogai, Firenze 2010, didascalia successiva al v. 204, pp. 40-42: «Si sente il chiasso dei contadini in festa e tutti gli attori entrano dalla platea cantando (eccetto i due che già si trovano sul palco) con corone di fiori. Uno di loro porta un lungo palo su cui è esposta una pelle di lupo con la testa attaccata, un altro porta allo stesso modo una pelle d’orso e un altro invece una di cinghiale. Dietro, a cavallo, Gila, la montanara della Vera, vestita alla montanara, con una casacca e vari medaglioni, i capelli sciolti, un cappello con le piume, un coltello da montagna alla cintura, stivaletti argentati e un fucile attaccato

Una folla di contadini festanti fa corona a Gila, la protagonista della *pièce* intitolata *La Serrana de la Vera*, una fanciulla che rifulge nelle arti virili, qui riassunte nell'esercizio della caccia; l'entrata sul palcoscenico viene effettuata passando a cavallo attraverso la platea, e coinvolgendo nel tripudio gli spettatori. Non è un allestimento dei nostri giorni, ma risale al 1613; si tratta di una delle prime scene del testo di Luis Vélez de Guevara, dove la protagonista era incarnata dall'attrice Jusepa Vaca, moglie del capocomico Juan Morales Medrano.

Il commediografo dei Secoli d'Oro lavora tenendo lo sguardo fisso alla compagnia che metterà in scena il suo testo: una verità anche troppo risaputa, che tuttavia il critico dei nostri giorni tende a dimenticare, e che è ancor più necessario tener presente al momento di parlare di "popolo" o "folle" nel teatro aureo. Medrano doveva dunque avere a disposizione un gruppo di attori abbastanza numeroso (Vélez precisa che deve entrare in scena «tutta la compagnia»), o poteva contare su presenze che al bisogno lo integrassero, visto che in tutta la commedia le scene si ripetono: nello stesso primo atto assistiamo alle feste in onore dei Re Cattolici, con venditori di pinoli o acqua con anice; nel terzo ecco gruppi di contadine di ritorno da un pellegrinaggio; e ripetuta è la presenza di schiere di soldati che fanno da corona ai Re Cattolici stessi.

Scene che dovevano riscuotere grande successo, se Vélez de Guevara ripete l'entrata dal fondo della platea ne *El alba y el sol*<sup>2</sup> e *Los hijos de la Barbuda*:

Sale la Barbuda con lanza, a caballo por el patio, acompañada de Mudarra y españoles.<sup>3</sup>

E ancora vi metterà in scena un assalto a un castello, sul quale vigilano il re don García e la Infanta doña Urraca:

---

alla sella del cavallo. Mentre si dirigono sul palco, dove lei scende, cantano: / «Nessuna è come lei, / montanara della Vera».

<sup>2</sup> L. Vélez de Guevara, *El alba y el sol*, edizione a cura di G. Peale, studio introduttivo di M. G. Profeti, J. de la Cuesta, Newark 2010, pp. 28-29. Analoghe scene sono censite da Peale in L. Vélez de Guevara, *La serrana de la Vera*, edizione G. Peale, Newark 2002, p. 192.

<sup>3</sup> L. Vélez de Guevara, *Los hijos de la Barbuda*, Introducción, texto crítico y notas de M. G. Profeti, Pisa 1970, p. 205: «Entra la Barbuda con una lanza, a caballo attraverso la platea, accompagnata da Mudarra e da spagnoli».

Tocan las cajas, y salen los moros que pudieren con escalas, Marsilio y Celidoro.<sup>4</sup>

O appare sul palco una battaglia:

Tocan cajas; arriman las escalas, y suena dentro grita y voces de guerra, y desnudando las espadas empiezan a subir los moros [...] Al escalar el muro suenan las voces siguientes, y después salen Ramiro, Ordoño, la Barbuda y franceses [...] Éntranse, y se vuelve a dar la batalla en el teatro, y la Barbuda en medio de sus dos hijos [...] Métenlos a cuchilladas, y salen el Rey don García y la Infanta doña Urraca [...] Salen la Barbuda, Ramiro, Ordoño y el resto de la compañía.<sup>5</sup>

Testo scritto dunque per una compagnia piuttosto importante, e capace di giochi scenici complessi, come attesta questo torneo:

Tocan cajas y clarines, y por el palenque salen dos padrinos, con Ramiro y Ordoño de combatientes.<sup>6</sup>

Si tratta di campionature minime, in un coacervo di testi che non ha l’eguale negli altri teatri europei (come si sa il teatro aureo conta varie migliaia di *pièces*); dove le folle in scena rispondono a tipologie diverse: se negli *Hijos de la Barbuda* appaiono spagnoli, francesi e arabi (*moros*), non mancano turbe di negri, che spaziano da istanze comiche a raffigurazioni da ‘buon selvaggio’.<sup>7</sup> Ma abbondano anche negri studiosi, soldati eroici, convertiti e santi, come nel *Negro del mejor amo*, dovuta a Lope de Vega, dove il

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 219: «Suonano i tamburi ed entrano quanti arabi sia possibile con scale, Marsilio e Celidoro».

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 223, 226, 227, 229: «Suonano i tamburi; appoggiano le scale alla muraglia, e risuonano dentro grida e urli di guerra, e snudando le spade cominciano a salire gli arabi [...] Mentre scalano il muro risuonano le grida seguenti, e poi entrano Ramiro, Ordoño e la Barbuda e francesi [...] Rientrano e ricomincia la battaglia sul palcoscenico, e la Barbuda in mezzo ai suoi due figli [...] Li fanno uscire dal palco a colpi di spada, ed entrano il re don García e la principessa donna Urraca [...] Entrano la Barbuda, Ramiro, Ordoño ed il resto degli attori».

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 185: «Suonano tamburi e trombe, e sulla spianata escono due padrini, con Ramiro e Ordoño vestiti per il combattimento».

<sup>7</sup> F. Antonucci, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro, historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona-Toulouse 1995; L. del Conte, “*Salvajes*” nel Premio de la hermosura, in *L’altra riva-La otra orilla*, Firenze 2003, pp. 83-99.

santo negro Antiobo aiuta i sardi a lottare contro gli arabi.<sup>8</sup> Con le dovute scene di massa:

Salen, con cajas, negros; Anfino, capitán bandera, Febo, negrillo, y el rey negro Aufrido, todos negros.<sup>9</sup>

Fino alla battaglia finale:

Vuélvese a dar batalla, y cae de arriba el Santo, trabado de la peña, con espada y una rodela que tenga una cruz roja; huyen los moros; vuélvese a subir con presteza y salen los sardos vencedores.<sup>10</sup>

Non mancano eserciti romani di una antichità classica di maniera, come in *Lo fingido verdadero* di Lope de Vega:

Entren Numeriano, su hijo, y los soldados. Salen Diocleciano, Marcelo, Curio y Maximiano. [...]

En una silla de mano traigan a Numeriano, y los soldados todos con un laurel, Diocleciano, Marcelo, Curio, Maximiano, Severo.<sup>11</sup>

E per raffigurare popoli esotici e lontani Lope de Vega non manca di documentarsi: se parla dei turchi in *Lo que hay que fiar del mundo* fa grande sfoggio di terminologia che si riferisce ai loro abiti, zimarre, turbanti, e denuncia il debito alle stampe di Cesare Vecellio, il nipote di Tiziano, edite a Venezia nel 1590.<sup>12</sup>

Si arriva a mettere in scena la battaglia di Lepanto; la battaglia per antonomasia, «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan los venideros», secondo le parole di

<sup>8</sup> M. G. Profeti, *Il negro nella commedia aurea*, in *La maschera e l'altro*, Firenze 2005, pp. 223-38.

<sup>9</sup> L. de Vega, *El negro del mejor amo*, «Nueva Edición Académica», 11 (1929), p. 70a: «Entrano sul palcoscenico, con tamburi, dei negri; Anfino, capitano con la sua bandiera, Febo, negretto, ed il re negro Aufrido, tutti negri».

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 95-96a: «Si riaccende la battaglia e dall'alto scende il santo, legato alla roccia, con spada ed uno scudo con una croce rossa; fuggono gli arabi; risale rapidamente ed entrano i sardi vincitori».

<sup>11</sup> L. de Vega, *Lo fingido verdadero*, edizione e introduzione M. T. Cattaneo, Roma 1992, pp. 66, 83: «Entrano in scena Numeriano, suo figlio, e i soldati. Escono Diocleziano, Marcello, Curio e Massimiano [...] In una portantina portano in scena Numeriano, e tutti i soldati con allori in mano, Diocleziano, Marcello, Curio, Massimiano, Severo».

<sup>12</sup> C. Vecellio, *Degli abiti antichi e moderni*, Venezia 1590: vedi M. G. Profeti, *I turchi di Lope*, in *Nell'Officina di Lope*, Firenze 1999, pp. 91-109.



Cervantes,<sup>13</sup> dall’enorme eco contemporanea, che si riverbera negli anni successivi. Se in Italia essa fu messa in scena da Valerio Furligni, di cui ha parlato in questo incontro Federico Doglio,<sup>14</sup> non meraviglia che costituisca l’argomento di varie commedie spagnole, a cominciare da quella perduta di Cervantes,<sup>15</sup> che rielaborano una materia ampiamente conosciuta ai propri destinatari.<sup>16</sup>

Lope scrive la sua *Santa Liga* per la compagnia di Baltasar de Pinedo, come attesta l’autore stesso: «Representóla Pinedo, y a Selín famosamente»;<sup>17</sup> e mettendo in scena tutte le folle del caso; cito solo la scena in cui alcuni schiavi implorano un mercante di inserirli nella lista di coloro che saranno riscattati da un frate mercedario. È presente un *niño*, uno dei figli di Baltasar de Pinedo, esperto nell’arte della recitazione, e che ora gioca sul patetico e sul dotto sentenzioso.<sup>18</sup> La madre del bambino, Constanca, era interpretata ovviamente dalla moglie di Pinedo, Juana de Villalba. Compagnia importante, anche questa, in grado di ‘reggere’ scene

---

<sup>13</sup> M. de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, II ed. L. A. Murillo, Madrid 1990, p. 33: «La più alta occasione che videro i secoli passati, i presenti, e non sperano di vedere i futuri».

<sup>14</sup> Vedi anche R. Cremante, *Appunti sul tema della guerra, ed in particolare sulla guerra d’Oriente, nella tragedia italiana del Cinquecento*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Guerre di religione sulle scene del Cinquecento*, Roma 2006, pp. 121-38.

<sup>15</sup> Come si sa, egli ricorda: «se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*»: M. de Cervantes, *Teatro completo*, Edición, introducción y notas de F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona 1987, *Prólogo*, pp. 9-10.

<sup>16</sup> M. G. Profeti, *Lepanto: La Santa Liga e El águila del agua*, in *España y Oriente islámico entre los siglos XV y XVI*, Actas del congreso, Universidad de Nápoles, Estambul 2007, pp. 313-27.

<sup>17</sup> L. de Vega, *Parte XV*, Viuda de A. Martín, A. Pérez, Madrid 1621. Cito *La Santa Liga* dalla edizione Académica ristampata in BAE, vol. XXVI delle *Obras de Lope de Vega*, 224 della collezione, Madrid 1969: «La mise in scena Pinedo, che impersonò Selin in modo memorabile».

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 238-40. Cfr. M. G. Profeti, *I bambini di Lope: tra committenza e commozione*, «Quaderni di Lingue e Letterature», 15 (1990), pp. 187-206 (poi in versione spagnola sotto il titolo *Los niños de Lope: entre encargo y pathos*, in *En torno al teatro del siglo de oro*, Actas de las Jornadas I-VI de Almería, Granada 1991, pp. 65-85). Curiosamente questi interventi irritavano profondamente Menéndez y Pelayo, che non è tenero con questo testo: «hay escenas que rayan en lo grotesco, como la del niño cautivo que teme que le vayan a circuncidar» («ci sono scene che sfiorano il grottesco, come quella del bambino prigioniero che ha paura che lo circuncidano»), Introduzione alla ed. cit., p. 102.

affollate.

La fuga dei turchi è sintetizzata dall'arrivo in scena di Uchalí, che impreca contro Maometto e si rifugia ad Algeri; dopo di che:

Salgan todos los cristianos con música, y traigan en una pica la cabeza de Alí, y las banderas turcas arrastrando, y el Sr. Don Juan detrás, con una media lanza.<sup>19</sup>

Resta ancora spazio per il giubilo popolare, rappresentato dai «truhanes (lestofanti) Alesillo y Chuzón» con le loro canzoncine.<sup>20</sup>

Anche Luis Vélez de Guevara scrive sulla battaglia di Lepanto *El águila del agua*, che definisce nel manoscritto autografo *Representación española*. Qui la contrapposizione degli eserciti è rappresentata dal consiglio di guerra dei cristiani<sup>21</sup> e da una interessante scena in cui Luch Alí, in una raffinata silva, esorta gli arabi alla battaglia, aparendo in scena sulla prua di una galera:

Vuelvan a sonar cadenas y ruido, y éntrense, y tocando el clarín, se descubra una galera en la parte que más a propósito fuere, pintada de medias lunas blancas, y un estandarte en la popa, azul, con las medias lunas blancas, también, y la cola de caballo, y diga Luch Alí, turco con bengala, sobre la proa...<sup>22</sup>

È in questa parte finale dell'atto dove si concentra la battaglia, vista dal «tablado, que representa la real»,<sup>23</sup> e dove tutti i personaggi, sia quelli nobili come Colonna, Andrea Doria, Barbarigo, sia quelli bassi come Escamilla y Almendruca, sia quelli romanzeschi come Doña Hipólita, convergono; fino a che

Desde lo más alto del teatro se sube o se esparce un estandarte, el mayor

<sup>19</sup> de Vega, *La Santa Liga...*, p. 277b: «Entrino tutti i cristiani accompagnati dai musicisti, e portino su una picca la testa di Alí, e le bandiere turche per terra, e il Signor Don Giovanni dietro, con una lancia corta».

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 278b.

<sup>21</sup> L. Vélez de Guevara, *El águila del agua*, edizione W. R. Manson, C. G. Peale, Newark 2003, pp. 208-13.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 213-14: «Risuonino di nuovo catene e rumori, ed escono; e suonando una tromba si scopra una galera nel punto che sia più adeguato, dipinta di mezze lune bianche, e un'insegna turca, e uno stendardo a poppa, azzurro e ugualmente con le mezze lune bianche, e dica Luch Alí, turco, con una lancia corta, sulla prua...».

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 215: «... dal palcoscenico, che rappresenta la nave ammiraglia».

que ser pueda, con un crucifijo pintado en él muy grande.<sup>24</sup>

## 2. Fuente Ovejuna: *fonti e fortuna*

Tutti questi esempi, e molti altri che potrebbero elencarsi, attestano come il ‘popolo’ di *Fuente Ovejuna* non è certo un’anomalia nel teatro aureo, e in quello di Lope in particolare. Aggiungerò che dal punto di vista ‘numerico’ i personaggi appartenenti alla sfera della corte che appaiono nella commedia sono equivalenti ai contadini.<sup>25</sup>

L’attenzione della critica sembra essersi concentrata sul testo solo perchè opera più conosciuta, da quando fu messa in scena, con tagli sostanziosi, il Primo maggio 1919 nel teatro Lenin di Kiev, nella versione di Mardžanov. Un evento che dette luogo a un famoso commento di Menéndez y Pelayo:

En *Fuente Ovejuna* el alma popular que hablaba por boca de Lope, se desató sin freno y sin peligro, gracias a la feliz inconsciencia política en que vivían el poeta y sus espectadores. Hoy, el estreno de un drama así promovería una cuestión de orden público, que acaso terminase a tiros en las calles. Tal es el brío, la pujanza, el arranque revolucionario que tiene; enteramente inofensivo en Lope, pero que, transportado a otro lugar y tiempo, explica el entusiasmo de los radicales de Rusia... Se pinta y representa con los más vivos colores la orgía de la venganza popular, una furiosa saturnal demagógica.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 223: «Dalla parte più alta del palcoscenico si fa salire o si scioglie uno stendardo, il più grande possibile, con un crocifisso dipinto sopra, molto grande».

<sup>25</sup> Gli appartenenti alla nobiltà ed i loro accoliti sono: Fernán Gómez, Ortuño, Flores (suoi servi), il Maestre de Calatrava, il re don Fernando, la regina Isabella, don Manrique, i Regidores di Ciudad Real, il soldato Cimbranos, il Giudice; il ‘popolo’ di Fuente Ovejuna è costituito da Pascuala, Laurencia, Mengo, Barildo, Frondoso, Juan Rojo, gli *alcaldes* Esteban e Alonso, Jacinta, un ragazzo, Leonelo, i musici.

<sup>26</sup> M. Menéndez y Pelayo, *Obras de Lope de Vega*, publicadas por la RAE, X, *Crónicas y leyendas dramáticas de España*, Madrid 1899, pp. CLIX-CLXVII, poi in *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Santander 1949, V, pp. 171-82: «In *Fuente Ovejuna* l’anima popolare, che parlava per bocca di Lope, si manifestò senza freno e senza pericolo, grazie alla felice incoscienza politica in cui vivevano il poeta ed i suoi spettatori. Oggi la messa in scena di un dramma di questo tipo provocherebbe una questione di ordine pubblico, che magari finirebbe a fucilate per le strade. Tale è il brío, la forza, l’impeto rivoluzionario che possiede; del tutto inoffensivo in Lope, ma che trasportato ad un altro luogo e tempo, spiega l’entusiasmo dei radicali della Russia... Si dipinge e

Un interessante intervento di Silvia Rogai ripercorre la storia recente di questa attenzione ‘politica’ al testo di Lope: anche la messa in scena della Barraca di Lorca, come gli adattamenti russi, tagliava l’intervento restauratore dei Re Cattolici; e non mancano proposte curiose, come una traduzione in sardo rappresentata in Sardegna nel 1979, fino a un recentissimo allestimento, del 2010, al Thalia Theater di New York: in esso si denuncia l’uccisione sistematica a Ciudad Juárez di donne addette agli stabilimenti industriali dello stato di Chihuahua.<sup>27</sup>

Insomma *Fuente Ovejuna* è arrivata a significare la ribellione popolare *tout-court*; quando l’analisi del testo porta ovviamente in ben altra direzione, dal momento che l’opposizione significativa in essa non è tra il popolo e la prevaricazione, ma risiede nel passaggio da una struttura feudale, incarnata dal Comendador, verso il centralismo regio; nella contrapposizione tra gli influenti ordini monastici guerrieri, come quello di Calatrava, ed il potere centrale, con la creazione di una normativa legale, incarnato dai Re Cattolici.

Ai suoi tempi l’opera non sembra aver avuto un particolare successo. Fu pubblicata da Lope nel 1619 nella *Parte XII* delle sue commedie,<sup>28</sup> e il 9 agosto dello stesso anno viene menzionata in un

---

si rappresenta con i più vivi colori l’orgia della vendetta popolare, un furioso saturnale demagogico».

<sup>27</sup> S. Rogai, *Il “divino anacronismo” di Fuente Ovejuna in scena*, «Rivista di Filologia e letterature Ispaniche», 14 (2012), in stampa. Vedi anche L. García Lorenzo, *Puesta en escena y representación de Fuente Ovejuna (1940-1999)*, in *Que otro Lope de ha de haber*, Firenze 2000, I, pp. 85-105; L. García Lorenzo, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico español: Fuente Ovejuna de Lope de Vega*, in A. R. Lauer, H. W. Sullivan (eds.), *Hispanic Essays in Honour of F. P. Casa*, New York 1997, pp. 92-97.

<sup>28</sup> *Docena parte de las comedias de Lope de Vega*, Año 1619, En Madrid, por la viuda de Alonso Martín. A costa de Alonso Pérez, ff. 262v-80v. La commedia non è menzionata da Lope nella prima lista delle proprie opere, pubblicata nel *Peregrino en su patria* nel 1604, ma è inclusa nella seconda edizione del 1618, il che ci fornisce due date sicure *post* e *ante quem* per la sua redazione. Morley e Bruerton hanno poi stabilito, sulla base dello studio delle forme metriche utilizzate, che l’opera appartiene probabilmente al periodo 1611-1618, e più esattamente agli anni 1612-1614: S. Griswold Morley, C. Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid 1968, pp. 330-31. Anibal propone come data di composizione gli anni 1615-1618, basandosi su punti di contatto con altre commedie di Lope risalenti a questo periodo e su alcune allusioni genealogiche: C. E. Anibal, *The Historical Elements of Lope*

documento conservato a Potosí.<sup>29</sup> Non ci sono restate edizioni sciolte, né sono attestate rappresentazioni nei secoli XVII e XVIII. Una traccia della sua fortuna coeva può essere costituita dalla rifusione effettuata da Cristóbal de Monroy verso la metà del secolo XVII, conservata in una *suelta* senza luogo e data di stampa,<sup>30</sup> dove per altro l’importanza del ‘popolo’ sparisce, e la vendetta sarà effettuata da due ‘nobili’ cavalieri.<sup>31</sup>

La rivolta del paese di Fuente Ovejuna agli eccessi di Fernán Gómez, commendatore del potente ordine di Calatrava, viene menzionata in varie cronache; Lope tuttavia seguì con assoluta fedeltà la versione che ne dà la *Crónica* di Francisco de Rades, aggiungendo alla storia della ribellione popolare quella della guerra di Ciudad Real, raccolta dallo stesso cronista.<sup>32</sup>

È stata anche sottolineata l’influenza che su Lope può avere esercitato un testo vulgato come gli *Emblemas morales* di Sebastián de Covarrubias, pubblicato nel 1610; vi figura infatti l’emblema che, secondo Moir,<sup>33</sup> dette al commediografo l’idea della commedia:

Grande es la confusión de un juez cristiano  
cuando en un caso atroz Fuente Ovejuna  
con atrevida y vengativa mano,  
sin Dios, sin Rey, sin ley, toda se aúna  
de hecho a un hecho bárbaro, inhumano  
sin que se halle claridad ninguna

---

*de Vega's Fuente Ovejuna*, «Publications of Modern Language Association of America», 49 (1934), pp. 657-718 (p. 667).

<sup>29</sup> N. Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la "comedia" au temps de Lope de Vega*, Bordeaux 1965, p. 862, nota 37.

<sup>30</sup> È stata edita da F. López Estrada, *Fuente Ovejuna (Dos comedias)*, Madrid 1979 (3), pp. 198-345.

<sup>31</sup> Si veda l’analisi che ne fa H. Abab, *Estupro, linchamiento, canibalismo: dos "Fuente Ovejunas"*, in *La metamorfosi e il testo*, Milano 1990, pp. 159-88.

<sup>32</sup> F. de Rades, *Crónica de las tres órdenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, en Toledo, en casa de J. de Ayala, 1572, ff. 79v-80v. Il racconto della guerra di Ciudad Real occupa i fogli anteriori a quelli dedicati agli avvenimenti di Fuente Ovejuna.

<sup>33</sup> W. D. Moir, *Lope de Vega's Fuente Ovejuna and the Emblemas morales of Sebastián de Covarrubias Horozco*, in *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid 1971, pp. 538-543. Per la possibile influenza del detto popolare cfr. la mia edizione di *Fuente Ovejuna*, Madrid 2002, p. 17, nota 7. A questa edizione si riferiscono le citazioni dei vv. che appaiono *infra*.

cuál sea el culpado, cuál el inocente  
en la comunidad de tanta gente.<sup>34</sup>

Comunque esisteva un detto proverbiale piuttosto conosciuto,<sup>35</sup> che costituisce il punto di raccordo tra le operazioni di Lope e l'enciclopedia del suo destinatario.

### 3. *Le interpretazioni*

Contestualizziamo dunque la lettura del testo, come per altro hanno fatto vari studiosi. Per esempio García Pavón osserva che i contadini di Fuente Ovejuna non si ribellano «contro il Commendatore dell'Ordine di Calatrava per questioni di lavoro, di abuso economico, di ingiustizia sociale», e articola la sua lettura sull'utopismo di Lope, sottolineando che la felice soluzione finale è giustificata non solo in rapporto alla difesa dell'onore dei conta-

<sup>34</sup> S. de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*, por L. Sánchez, Madrid 1610, f. 297: «Grande è la confusione di un giudice cristiano / quando, in un caso atroce, Fuente Ovejuna / con mano audace e vendicativa, / senza Dio, senza Re, senza legge, tutta si unisce / di fatto per un fatto barbaro, inumano, / senza che si trovi con chiarezza/ chi fu il colpevole e chi l'innocente / nell'insieme di tanta gente».

<sup>35</sup> Il detto è: «Fuente Ovejuna lo hizo», e Sebastián de Covarrubias lo registra nel suo *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), edizione I. Arellano y R. Zafra, Madrid 2006, p. 933b. Il commento di Covarrubias al proverbio è il seguente: «Y para que conste el origen que tuvo un proverbio trillado, "Fuente Ovejuna lo hizo", es de saber que en el año de mil y cuatrocientos y setenta y seis, en el cual se dio la batalla de Toro, como toda Castilla estuviere revuelta con parcialidades, los de Fuente Ovejuna, una noche del mes de abril, se apellidaron para dar la muerte a Hernán Pérez de Guzmán, comendador mayor de Calatrava, por los muchos agravios que pretendían haberles hecho. Y entrando en su misma casa le mataron a pedradas, y aunque sobre el caso fueron enviados jueces pesquisidores, que atormentaron a muchos dellos, así hombres como mujeres, no les pudieron sacar otra palabra más desta: "Fuente Ovejuna lo hizo" («Perchè consti l'origine che ebbe il famoso proverbio "È stata Fuenteovejuna", si deve sapere che nell'anno 1476, anno della battaglia di Toro, siccome tutta la Castiglia era in rivolta tra vari bandi, gli abitanti di Fuente Ovejuna, una notte del mese di aprile, si misero d'accordo per uccidere Fernando Pérez de Guzmán, commendatore maggiore di Calatrava, per le molte offese che dicevano di aver ricevuto. E entrando nella sua stessa casa lo uccisero a pietrate, e anche se furono inviati giudici per giudicarli, che torturano molti di loro, uomini e donne, non poterono ottenere altra risposta che "È stata Fuente Ovejuna"»).

dini, ma – soprattutto – per la mancanza di formalità giuridica da parte del Comendador;<sup>36</sup> il che indica proprio il fine senso ‘politico’ di Lope, non certamente la sua «feliz inconsciencia», come affermava Menéndez y Pelayo. Ma una interpretazione di questo tipo confina sempre con ragioni extra-letterarie; mentre lo sfondo ideologico non può essere esaminato che nelle forme specifiche della sua realizzazione letteraria, poiché Lope volle scrivere una commedia, non un trattato politico.<sup>37</sup>

E vari studi si occupano proprio del livello ‘letterario’ della commedia; ricordo quello di Pring Mill, che sottolinea la «sentenziosità» dell’opera, dove sono presenti ben 63 detti, aforismi e proverbi.<sup>38</sup> Molto interessante anche l’intervento di López Estrada, che esamina la canzone *Al val de Fuente Ovejuna* (vv. 1540-71): Lope costruisce il frammento utilizzando materiali tradizionali e lo inserisce nella *pièce* come «sublimazione lirica in cui i motivi della tragedia [...] sono espressi con un tocco geniale di poesia».<sup>39</sup>

Ha richiamato l’attenzione anche quello che si è soliti definire

---

<sup>36</sup> E. García Pavón, edición y estudio preliminar a L. de Vega, *Fuente Ovejuna*, Madrid 1974<sup>5</sup>, pp. 176-77.

<sup>37</sup> Solo con una incapacità metodologica di lettura può spiegarsi un giudizio come quello di Sobejano: «No es cosa de enumerar aquí las tachas de *Fuente Ovejuna*, comedia donde no hay un solo tramo de conseguida hermosa poética... Como la mayoría de las comedias de Lope de Vega, *Fuente Ovejuna* no es más que un guión apresurado, un boceto de comedia, y si se ha salvado de la indiferencia es precisamente por lo que tiene de inédita posibilidad futura ese protagonismo de un pueblo entero sobre las tablas. Es decir, se ha salvado por su valor para la historia de las ideas y de los sentimientos; no por su valor artístico, de cuya palmaria mediocridad invitamos al lector a que juzgue por sí mismo»: G. S[obejano], recension a J. Casaldueiro, *Estudios sobre el teatro español*, «Papeles de Son Armadans», 83 (1963), pp. 204-205 («Non si possono qui enumerare gli errori di *Fuente Ovejuna*, commedia dove non esiste un solo brano di piena bellezza poetica... Come la maggior parte delle commedie di Lope de Vega, *Fuente Ovejuna* non è altro che un copione frettoloso, un bozzetto di commedia, e se si è salvata dall’indifferenza è proprio per quello che ha di inédita possibilità futura questo protagonismo di un paese intero sulla scena. Cioè si è salvata per il suo valore relativo alla storia delle idee e dei sentimenti; non per il suo valore artistico, della cui evidente mediocrità invitiamo il lettore a giudicare da solo»).

<sup>38</sup> R. D. F. Pring Mill, *Sententiousness in Fuente Ovejuna*, «Tulane Drama Review», 7 (1962), pp. 5-37.

<sup>39</sup> F. López Estrada, *La canción “Al val de Fuente Ovejuna” de la comedia Fuente Ovejuna de Lope*, in *Homenaje a W. L. Fichter*, Madrid 1971, pp. 453-68 (p. 462).

“intreccio secondario”, costituito dalla guerra di Ciudad Real.<sup>40</sup> Parker e Ribbans sottolineano come essa si collega all’azione principale, e allo stesso tempo mettono in rilievo una serie di contrasti drammatici tra la vita del popolo e quella dei nobili: studi che tendono ad analizzare l’opera situandola nel suo tempo e ricercando una coerenza interna delle linee sia letterarie che ideologiche.<sup>41</sup> E sempre stimolante l’intervento di Casaldueiro: il ‘senso’ dell’opera, secondo la terminologia tipica dello studioso, risiede nel tema dell’amore, santificato dal matrimonio, in opposizione alla lascivia degli istinti; cioè in un problema morale e metafisico.<sup>42</sup>

Secondo Spitzer il tema centrale del testo è la relazione tra l’amore e l’armonia del mondo, teorizzata nella seconda scena del primo atto sulla base di una ideologia neoplatonica. Con questi presupposti si connette la funzione assunta dalla musica, che prima sottolinea l’amore che unisce il signore ai suoi vassalli e culmina con la sua esaltazione (vv. 529-44); poi definisce l’armonia che si stabilisce nel matrimonio (vv. 1474-70); infine attraverso la musica si giunge alla rottura di questa armonia per colpa del Commendatore (vv. 1548-72); ed allora i *viva* lasciano il campo ai *muera*: la disarmonia dovrà essere respinta, e il popolo si unisce ‘armonicamente’ con questo scopo. Ora *el orden* viene incarnato dai Re Cattolici, che nell’immaginario collettivo del sec. XVII appaiono come i fondatori del diritto e dello stato spagnolo, esaltati nella stessa maniera prima riservata al Commendatore, e anche ora in un frammento cantato (vv. 2030-70). Lettura certo magistrale, ma che trascura scene intere, come la prima, e quasi tutte quelle che si rife-

---

<sup>40</sup> Così continua a considerarlo López Estrada nella sua edizione, Madrid 1969, p. 348: «El caso de la intriga secundaria fue tenido como recurso un tanto forzado en Lope». Tuttavia D. Marín, *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega*, Messico 1958, pp. 63-64, sottolinea che non si tratta di una «intriga secundaria» ma di «dos episodios cumulativos».

<sup>41</sup> A. A. Parker, *Reflections on a new definition of “Baroque” drama*, «Bulletin of Hispanic Studies», 30 (1953), pp. 142-51 (p. 145); G. V. Ribbans, *The Meaning and Structure of Lope’s Fuente Ovejuna*, «Bulletin of Hispanic Studies», 31 (1954), pp. 150-70; poi raccolto in versione spagnola in *El Teatro de Lope de Vega*, Artículos y estudios, prólogo, selección y revisión técnica por S. F. Gatti, Buenos Aires 1962, col titolo *Significado y estructura de Fuente Ovejuna*, pp. 91-123.

<sup>42</sup> J. Casaldueiro, *Fuente Ovejuna*, «Revista de Filología Hispánica», V (1943), pp. 21-44; poi in *Estudios sobre el teatro español*, Madrid 1972<sup>3</sup>, pp. 9-44.



riscono alla guerra di Ciudad Real.<sup>43</sup>

Quasi contemporaneamente all’intervento di Spitzer, Wardropper elabora la sua analisi che dà un giusto rilievo alla presenza dell’amore platonico, e sottolinea anche una serie di temi ‘secondari’, come lo studioso li definisce, ma fondamentali per la comprensione dell’opera. Essa sarebbe una ‘political play’, che esamina la relazione tra l’individuo e la comunità, tra una vita etica e una vita politica, una relazione di necessaria armonia: «In the Platonic conception of love, *el gusto*, both in personal and social life, is successfully combined with *lo justo*».<sup>44</sup>

Con una ‘nuova’ valutazione politica della commedia (effettuata tuttavia attraverso il peculiare materiale dell’opera letteraria, le sue ‘immagini’) si connette anche lo studio di Herrero, che vede nel testo l’esaltazione della monarchia assoluta, vittoriosa sulle forze feudali, sull’aristocrazia anarchica.<sup>45</sup>

La lettura di López Estrada descrive i vari ‘temi’ della commedia, «el amor pastoril y sus presupuestos filosóficos», l’onore, in cui vede l’origine del conflitto sociale, l’impostazione ‘umanistica’ del caso di tirannia, la presenza della musica in rapporto al tema dell’amore; sottolineando la «repercusión léxica» (“eco lessicale”) dei vari argomenti.<sup>46</sup> Madrigal dal canto suo rileva l’importanza dello spazio nella commedia: lo spettatore percepisce la centralità degli avvenimenti che si svolgono nella piazza del paese, un vero e proprio *axis mundi*, centro del mondo attraverso il quale passa un

---

<sup>43</sup> L. Spitzer, *A central Theme and its Structural Equivalent in Lope’s Fuente Ovejuna*, «Hispanic Review», 23 (1955), pp. 274-92.

<sup>44</sup> B. W. Wardropper, *Fuente Ovejuna: “el gusto” and “lo justo”*, «Studies in Philology», 53 (1956), pp. 159-71. Con il tema dell’unità di azione si connette la lettura di W. C. McCrary, *Fuente Ovejuna: Its Platonic Vision and Execution*, «Studies in Philology», 58 (1961), pp. 179-92.

<sup>45</sup> J. Herrero, *The New Monarchy: a Structural Reinterpretation of Fuente Ovejuna*, «Revista Hispánica Moderna», 36 (1970-1971), pp. 173-85. L’interpretazione di Herrero è suggerita da D. Roaten, *Wölffin’s Principles applied to Lope’s Fuente Ovejuna*, «Bulletin of the Comediantes», 4 (1952), pp. 1-4 (poi ampliato in D. Roaten, E. Sánchez Escribano, *Wölffin’s Principles in Spanish Drama: 1500-1700*, Nueva York 1952, pp. 94-132); e E. L. Rivers, *Lope and Cervantes Once More*, «Kentucky Romance Quarterly», 14 (1967), pp. 112-19. Secondo M. Cardenal Iracheta, *Fuente Ovejuna*, «Clavileño», núm. II (sept.-oct. 1951), pp. 20-26, Lope sarebbe diviso tra la difesa dell’assolutismo regio e la simpatia per il popolo.

<sup>46</sup> F. López Estrada, *Los villanos filósofos y políticos. La configuración de Fuente Ovejuna a través de los nombres y apellidos*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 85 (1969), pp. 518-42.

«ascenso iniciático, que esencialmente es un paso del caos a la armonía».<sup>47</sup>

Lo scontro tra il Commendatore e il popolo di Fuente Ovejuna passa anche attraverso la caratterizzazione letteraria, con l'uso da parte dei contadini di un linguaggio rustico, con i suoi tratti convenzionali, che non mi fermo qui ad esaminare.

#### 4. La ricezione

Un'analisi di Teresa Kirschner può servire per alcune considerazioni finali sulla ricezione dell'opera. La studiosa utilizza il concetto di «protagonista collettivo», elaborato da Joachim Tenschert<sup>48</sup> tra gli altri, che applica le teorie di Walter Benjamin e Bertold Brecht, in forma retrospettiva, a un testo che si muove ovviamente in una logica ideologica diversa, quella dello spettatore del secolo XVII.<sup>49</sup> Per questo spettatore fu scritta l'opera, ed esso era perfettamente in grado di decifrarla: non solo conosceva la tradizione orale e il proverbio «Fuente Ovejuna lo hizo», ma era anche abituato (per lo meno in alcuni suoi livelli) ai topici letterari che sostanziano il testo, e si pensi all'«ipocrisia dei nomi», o a principi filosofici come l'amor platonico, e così via.

Mi sembra evidente, senza necessità di particolari dimostrazioni, che i protagonisti di *Fuente Ovejuna* si sentono parte di una comunità, di un gruppo, ma lo stesso accade in tutte le opere del periodo, né poteva essere altrimenti: il concetto di individuo, e dei suoi diritti, si formerà quasi un secolo più tardi: è un'«invenzione borghese», potremmo dire. Quello che appare (nel secolo XVII e in *Fuente Ovejuna*), come ho cercato di dimostrare e come bene dice Casaldueiro, è il controllo del gruppo sociale sull'individuo, e questo controllo diventa un problema morale e metafisico.

Credo sia possibile connettere le diverse indicazioni ed inter-

<sup>47</sup> J. A. Madrigal, *El valor temático de la plaza y de Ciudad Real en Fuenteovejuna*, in *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto 1980, pp. 488-90; J. A. Madrigal, *Peregrinaje al centro: esencia del "Axis Mundi" en Fuente Ovejuna*, «Estudios Ibero-Americanos», 9 (1983), pp. 145-55.

<sup>48</sup> J. Tenschert, *El personaje colectivo*, in *El personaje dramático*, Actas de las VII jornadas de Teatro clásico de Almagro, Madrid 1985, pp. 19-26.

<sup>49</sup> T. J. Kirschner, *El protagonista colectivo en Fuente Ovejuna*, Salamanca 1979, pp. 9, 142.

pretazioni, sottolineando che le une non escludono le altre, ma illuminano i diversi livelli della commedia, secondo l’analisi che ho tentato di effettuare in altri momenti.<sup>50</sup> L’esame del testo può giovare dei risultati più stimolanti a cui la critica è giunta, volgendo ad una maggiore formalizzazione, che ci permetta di vedere come operano congiuntamente i motivi ideologici (corretta valutazione dell’amore, tema della cortesia come armonia), i loro equivalenti simbolici, ed i fenomeni pertinenti la forma dell’espressione (uso del linguaggio rustico, peculiari forme metriche, espressioni sentenziose, ecc.).

Il dato fondamentale è che Lope effettua un rovesciamento dei valori, per cui la ‘campagna’ si riveste dell’eleganza della ‘corte’, ed i contadini possono riflettere sull’amor platonico, o discutere dell’invenzione della stampa a caratteri mobili di Gutemberg, mentre i nobili perdono i propri connotati di eleganza e si rivestono di lascivia, di mancanza di controllo, allontanandosi dal diritto. Perfino il *gracioso*, il buffo, tradizionalmente presente nella commedia aurea, supera l’amore di sé, su cui aveva teorizzato in una delle prime scene, aiuta una fanciulla vessata, e resiste nell’ultimo atto alla tortura a cui il giudice inviato dai Re Cattolici lo sottopone.

Un nuovo ‘patto sociale’ viene proposto alla fine della ‘comedia’, quando i Re vengono definiti nella loro qualità di sposi, vittoriosi distruttori di tiranni e di violatori della norma, la cui forma simbolica è «gigantes y enanos». Non ci sarà bisogno di sottolineare il portato emblematico che nel Siglo de Oro assumono Isabella e Fernando, le due figure unificatrici della Spagna, e la grande massa di testi teatrali in cui essi appaiono.<sup>51</sup> E nella conclusione rientrano sotto l’egida dei Re sia il ‘popolo’ di Fuente Ovejuna che il cavaliere pentito, che potrà fregiarsi – ora a buon diritto – della sua «cruz roja» e partecipare alla conquista di Granada.

Tuttavia va considerata anche una diversa linea di interpretazione, quella che unisce il testo teatrale a spettatori di varie epoche, attraverso letture che proiettano sul testo le ‘necessità’ di ogni periodo storico; nel caso di *Fuente Ovejuna* saranno quelle di tipo ‘politico’ che traspaiono dal giudizio di Menéndez y Pelayo o nelle

---

<sup>50</sup> Vedi la mia citata edizione, pp. 25-48.

<sup>51</sup> M. G. Profeti, *Los reyes Católicos en el teatro de Lope de Vega*, in N. Salvador Miguel, C. Moya García (ed.), *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Madrid 2008, pp. 229-47.

messe in scena recenti da cui ho preso le mosse. È con questa connotazione ‘popolare’ e ‘rivoluzionaria’ che *Fuente Ovejuna* inizia il suo trionfale cammino sulle scene all’inizio del Novecento e giunge fino a noi; proiezione dei nostri desideri in un testo che era nato per un ‘messaggio’ diverso.

Ma questo è il destino di ogni testo letterario, se esso è stato definito «una forma vuota, che la storia riempie successivamente di sensi diversi»; o meglio, direi, uno schermo sul quale proiettiamo le nostre diverse e nuove aspettative, cancellando o sfumando le sue anteriori ed originali linee.

PIETRO TARAVACCI

LA FOLLA NECESSARIA:  
LOPE DE VEGA FRA STORIA E 'MIMESI ANTIREALISTA'

*Abstract*

This paper takes its cue from Maria Grazia Profeti's essay on *Fuente Ovejuna* in order to analyze the role of multitudes and crowds in Lope de Vega's theatre and, more in general, in the theatre of the Spanish Golden Age. Different modalities of representation of the crowd, symbolical as well as realistic, will be taken into account. These remarks will suggest that the presence of the crowd, far from being a mere obstacle to dramatic performance, enhances the imaginative component of the Spanish theatre of the time and fosters its ability to stimulate a metatheatrical reflection in the audience.

Le riflessioni condotte da Maria Grazia Profeti sulla commedia *Fuente Ovejuna* di Lope de Vega, nell'occasione del convegno *Gruppi, folle, popolo in scena*, nella peculiare e in parte inedita occasione di mettere a confronto sul tema un ampio ventaglio di competenze letterarie e drammaturgiche, che vanno dal teatro classico a quello contemporaneo, sollecitano la mia attenzione verso un duplice terreno: più prettamente tecnico l'uno, più speculativo l'altro.

Attenendomi all'ambito del teatro di Lope, di cui Maria Grazia Profeti è uno dei critici universalmente più accreditati, mi pare di poter osservare che la presenza delle folle, ovvero di quello che da Joaquín Tenschert<sup>1</sup> è stato definito «personaggio collettivo», sia innanzitutto una intrinseca necessità della drammaturgia barocca. Per due sostanziali ragioni, l'una riguardante le tematiche storiche che essa frequenta come inalienabile eredità della tradizione letteraria e popolare, l'altra inerente ragioni che potremmo definire ontolo-

---

<sup>1</sup> J. Tenschert, *El personaje colectivo*, in *Actas de las VII Jornadas de Teatro clásico de Almagro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid 1985, pp. 19-26.

giche, in quanto il fenomeno si inquadra nella concezione stessa della teatralità aurea.

È infatti assai frequente che lo spettatore del teatro aureo, e in particolare della *comedia* o *tragicomedia* di Lope, si trovi di fronte alla drammatizzazione di vicende e argomenti storici o leggendari, ben presenti nell'immaginario collettivo dell'epoca, ai quali lo spettatore ha avuto accesso mediante la prosa documentaria o di finzione (cronache, trattati, *Relatos*, *Emblemas*, letteratura epica, romanzi cavallereschi...) sia attraverso la lirica narrativa dei *romances*, veri bacini collettori e ricodificatori di ogni storia narrabile, da quelle della Bibbia fino a, perlomeno, le vicende della *Reconquista*, conclusasi all'epoca dei Re Cattolici, con la conquista di Granada, ultimo baluardo musulmano. Lo studioso di Lope, inoltre, sa benissimo quanto determinante sia stato che il drammaturgo e il suo popolo spettatore abbiano condiviso una medesima peculiare conoscenza dei fatti storici concentrata in proverbi, canzoni popolari, strofe, *seguidillas* ecc., di larghissima diffusione orale.

In altre parole, non è raro che le trame del teatro spagnolo dei Secoli d'Oro rinviino a episodi, scene e intere storie già presenti in generi prettamente narrativi, particolarmente inclini, come la prosa di tema storico, a presentare scene di guerra, o episodi in cui erano coinvolte le folle e ogni genere di comunità. L'esempio più rappresentativo di questa produzione teatrale di estrazione narrativa è indubbiamente quello delle 86 commedie lopiane che Menéndez Pelayo definisce come *historico-nacional-legendarias*, che in questo contesto tengo come corpus testuale di riferimento generale.<sup>2</sup>

Il testo affrontato da Maria Grazia Profeti, *Fuente Ovejuna*, riconosciuto capolavoro di Lope de Vega, dunque non è che il paradigma di una vasta realtà di testi che, ben oltre il singolo drammaturgo, per la loro stessa natura storico-legendaria condividono il problema della *mise en scène* del personaggio collettivo. Le strategie adottate da Lope de Vega nell'affrontare questa problematica sono oggetto di una documentata ricognizione di Teresa J. Kirschner,<sup>3</sup> del 1998, a cui rimando, la quale, nel merito dello

---

<sup>2</sup> M. Menéndez Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, vol. IV, Santander 1949.

<sup>3</sup> T. J. Kirschner, *Técnicas de representación en Lope de Vega*, London 1998.

specifico tema delle folle lopiane, lamenta quanto poco si sia studiato l'effettivo contributo spagnolo al teatro europeo. Il lavoro di sintesi della studiosa, che esamina la presenza e le funzioni delle folle in teatro in una prospettiva essenzialmente tecnico-teatrale, mi permette di ritornare sinteticamente sugli aspetti meramente performativi di questo fenomeno per sollecitare una riflessione sulle funzioni ultime che svolge la presenza della moltitudine nella mimesi artistica del dramma barocco spagnolo.

Il dato più certo per una riflessione sulla presenza delle folle nel teatro aureo spagnolo è dunque l'effettivo rilievo che in esso assume la storia, come uno degli argomenti privilegiati. Come s'è detto, Lope e i suoi contemporanei, non sembrano rifiutare nessuna delle tematiche che hanno costruito un immaginario collettivo di tipo storico-legendario; ma, in riferimento a *Fuente Ovejuna* e a molte delle più felici opere lopiane, quali *Peribáñez* o *El Caballero de Olmedo*, si può affermare che si privilegino quei conflitti storici compresi nella storia spagnola tra Enrique III el Justiciero e i Re Cattolici, ovvero tra la fine del secolo XIV e tutto il XV, periodo che da un lato permette una sufficiente distanza dai fatti drammatizzati, dall'altra consente di tracciare, soprattutto nei personaggi dei re Ferdinando e Isabella, riproposti in scena o lasciati sullo sfondo storico di riferimento, una linea tra l'assolutismo monarchico del Seicento e un'epoca in cui quell'assolutismo ha avuto la sua origine dinastica e i suoi fondamenti storici e ideologici. In altre parole, mettere in scena la storia spagnola, significava, il più delle volte, affrontare, mediante il genere artistico di maggiore impatto sociale e politico e in una prospettiva di sicura apologia del centralismo monarchico, le tensioni ideologiche e politiche sottese al presente, collocate in una storia nazionale relativamente vicina, che tuttavia la letteratura aveva già trasformato in leggenda.

Da questo meccanismo culturale discendono le fortunate commedie *de comendadores*, cui sono ascrivibili tanto *Fuente Ovejuna* quanto *Peribáñez*, paradigmi di un conflitto tra un residuo feudalesimo antimonarchico, di cui i *comendadores* sono i famigerati rappresentanti, e il popolo di onesti *villanos* e *labradores* spagnoli, i quali si ribellano alle prepotenze di quei rappresentanti di un'aristocrazia anarchica e degenera, cercando e trovando protezione presso i cattolicissimi Re Fernando e Isabella.

Drammatizzare questi conflitti nei Secoli d'Oro, dunque, comportava la necessità di mettere in scena o di implicare in qualche modo le folle e il popolo protagonista di quegli eventi storici. Allo

stato attuale, la presenza delle folle nel teatro aureo non ha ricevuto la stessa attenzione di cui ha goduto presso la critica di altre drammaturgie europee<sup>4</sup> e quindi il contributo di Maria Grazia Profeti, presente in questo volume, e quello di Teresa J. Kirschner, già citato, sono i nostri punti di riferimento, pur nella consapevolezza dell'esistenza di altri contributi critici specifici.

Tralasciando quindi la presenza delle folle in scena, dettata da altre tipologie drammatiche, qui mi limito a osservare alcuni tratti, a mio avviso fondamentali, di quella teatralità di ambientazione storica che, per intrinseca necessità porta in scena il conflitto storico e le folle. Il primo e fondamentale conflitto è quello fra il *Comendador*, figura tipizzata come tiranno e lascivo, e la comunità rurale, rappresentata o da una coppia di *labradores* onesti e idealizzati, come Peribáñez e Casilda o dall'intera massa popolare di *Fuente Ovejuna*. Lope non si limita, però, a questo essenziale e produttivo conflitto storico interno, ma rappresenta la storia anche nella lunga contesa tra musulmani (i *moros*) e cristiani che lottano nella mitizzata frontiera della *Reconquista* di Granada (si veda, a mo' di esempio *El hijo de Reduán*), o nello scontro tra gli spagnoli *conquistadores* e gli Indios dell'America conquistata (si veda l'opera *Arauco domado*).

Il *corpus* testuale delle opere che drammatizzano conflitti storici che implicano un qualche riferimento alla massa popolare o la presenza di comunità nell'evento stesso, è dunque assai vasto e si presta a svariate soluzioni sceniche, che a partire da quanto osserva Maria Grazia Profeti, e prima di lei Teresa Kirschner, mi inducono a qualche considerazione sulla natura stessa della rappresentazione delle folle in Lope e nella scena aurea spagnola in generale.

Lope risolve dunque in vario modo il coinvolgimento delle folle nel dramma storico e affida loro diverse funzioni, che tuttavia contribuiscono a una concezione drammaturgica sempre unitaria e coerente. Prima di procedere a una pur breve ricognizione delle soluzioni, occorre però precisare che le folle di Lope e del teatro aureo non sono mai costituite da una massa umana indistinta, immagine di un'umanità universale o variamente stratificata, bensì da categorie sociali ben determinate (quali i soldati, *moros* o cristiani, i *villanos* o *labradores*, contrapposti al *comendador*), da gruppi di

---

<sup>4</sup> Si pensi ai seguenti contributi: A. Weiss, *Les Foules sur la scène*, «Annales d'Esthétique», 6-7 (1967-1968), pp. 50-63; E. Canetti, *Crowds and Power*, London 1962.



parti politiche o etnie avverse (gli *indios* contro i *conquistadores*, i turchi contro gli spagnoli a Lepanto), e possono essere individuate perfino per genere, come una folla di contadine (*labradoras*) o di fanciulle. Nella rivisitazione teatrale della storia, questa sorta di categorizzazione, se da un lato sembra tener lontano Lope da una più moderna e universale percezione del conflitto tra vincitori e umanità dei vinti, dall'altro gli permette di ricontestualizzare vicende lontane nel tempo, comprese quelle bibliche o quelle dell'antichità classica, riportandole a categorie umane e sociali ben presenti nell'immaginario degli spettatori cui l'autore si rivolge, e riconducendole alle più consuete dinamiche teatrali dell'epoca. In tal modo il drammaturgo barocco, mediante quelle specifiche comunità o folle ben acclimatate all'universo ricettivo del suo pubblico, è in grado di rapportare ogni vicenda conflittuale depositata nella tradizione storica, e di convogliare tutta la materia storica verso una struttura ricettiva in cui il sentimento, l'idea, il concetto, condiviso dalla folla della  *fictio*, viene immediatamente riconosciuto e condiviso dalla reale folla degli spettatori. In altre parole, la presenza del personaggio collettivo nel teatro aureo spagnolo è garanzia di una doppia intensificazione e di una sorta di moltiplicazione del concetto che l'autore propone al suo pubblico.

Non potendo qui entrare in modo analitico e sistematico nel merito delle diverse soluzioni adottate da Lope per mettere in scena la storia con le sue folle, mi limito a presentare gli elementi macro-strutturali utili a comprendere quale ruolo svolge la scena collettiva nell'universo teatrale aureo.

Il primo interrogativo che ci poniamo riguarda le modalità con cui queste folle sono partecipi della *performance* teatrale. Tanto Kirschner che Profeti hanno già notato che le modalità sono sostanzialmente due: quella di portare la massa sulla scena e quella di alludere, con espedienti scenici, per lo più sonori, ad una folla che non vediamo sul palcoscenico. In entrambi i casi è il testo stesso ad anticipare l'evento con due espedienti che precedono la performance scenica propriamente detta: da un lato le didascalie esplicite, dall'altro le didascalie implicite con cui il dialogo dei personaggi allude, evoca, annuncia e riferisce la presenza delle folle nell'extra-scena. In entrambi i casi, l'azione è condizionata, ma ovviamente in modo diverso, dall'inserimento del personaggio collettivo nella *pièce* teatrale, e in entrambi i casi la rappresentazione si avvale massicciamente dell'elemento sonoro (voci, suoni di

tamburi, rumori di catene, e di tutto quanto è necessario a rafforzare mimeticamente e simbolicamente l'elemento coesivo e l'effetto massificante che la folla porta con sé.

A queste due soluzioni performative se ne aggiunge una terza, che, sebbene di grande interesse, riguarda più precisamente il tessuto letterario e quasi 'romanzesco' del testo che non quello scenico: si tratta dei casi in cui la folla, pur essendo in movimento, non appare sul *tablado*, né la si lascia percepire da *dentro*, ma è solo allusa nel dialogo e quindi assunta come dato contenutistico (si veda *El duque de visco*). Una variante di questa tipologia, quasi un *unicum*, è quella rappresentata da *La tragedia del Rey don Sebastián*, ricordata da Kirschner<sup>5</sup>, dove le due donne arabe in scena osservano una battaglia da lontano in una sorta di specchio magico; interessante caso in cui Lope, per bocca di una delle due donne, lamenta l'assenza del consueto suono che accompagna una battaglia (e, solitamente, la sua rappresentazione): «Falta estruendo, / lo que es trompetas y cajas, / gritos, armas, polvo y voces».<sup>6</sup> Il sostanziale interesse che suscita questo caso particolare risiede nel fatto che Lope da un lato ribadisce teoricamente che in teatro la battaglia la si percepisce soprattutto attraverso l'elemento sonoro, che ne amplifica ad effetto la forza e la violenza, dall'altro introduce una notazione meta-teatrale ancor più sottile, in quanto suggerisce e ribadisce un accorto bilanciamento tra la finzione teatrale, come finzione iconica (*lo pintado*) e la realtà (*lo vivo*), che in definitiva è l'assillo e la sostanza del teatro stesso, in modo particolare quando la realtà storica entra, con la forza dirompente delle masse, sullo spazio reale e assieme rituale ed epifanico del palcoscenico.

Nelle occasioni in cui Lope de Vega sceglie di mettere in scena la folla, si sente in dovere di predisporle con una didascalia, che è esplicita indicazione della necessità di creare un certo effetto realistico, racchiusa in una formula che si ripete pressoché uguale: «entren los... que puedan», a indicare che la compagnia deve fare il massimo sforzo per raccogliere il maggior numero possibile di attori in grado di rappresentare la numerosità della folla, sia essa una soldatesca o un gruppo di spagnoli, di arabi, turchi, *indios*,

<sup>5</sup> Kirschner, *Técnicas de representación...*, p. 37.

<sup>6</sup> «Manca il fracasso / mancano tamburi e trombe / e urla, e armi, e polvere e vocio» (traduzione mia).

folla di contadini o contadine, o di cortigiani.<sup>7</sup> Altre volte, soprattutto nel caso delle scene belliche l'indicazione è più dettagliata, come in questa didascalia de *Los españoles en Flandes*: «Salgan marchando los españoles en orden, que será toda la compañía, dos cajas, banderas y trompetas, mujeres y mochileros con ropa, con mucho cuidado todo».<sup>8</sup> Nella didascalia dell'ultima scena di *Fuente Ovejuna*, presenziata dal Giudice, dal Re, dai due Alcaldes e da Frondoso, per introdurre il popolo intero di Fuente Ovejuna, si dice «las mujeres y los villanos que quisieren».<sup>9</sup>

Tuttavia, se pensiamo alla reale composizione delle compagnie, comprese quelle più ricche e numerose (secondo i dati riportati nella trattatistica secentesca, *in primis* nel famoso *Viaje entretenido*), non si può far altro che dedurre che lo sforzo realistico del drammaturgo dei Secoli d'Oro, di portare in scena eserciti e folle, cedesse alla necessità di un compromesso di creare l'effetto della "grande folla" mediante la "piccola folla della compagnia" (per usare un'espressione e un concetto che in questo volume Moni Ovadia estende a tutto il teatro, e in particolare a quello del Novecento), all'interno di un gioco teatrale, che soprattutto nella realtà del *teatro de corral*, e pur nella crescente disponibilità delle *tramosyas* e delle tecniche scenografiche introdotte dagli italiani, resta un teatro affidato alla parola, un *teatro de palabras*.

Prescindendo da singoli esempi e considerando il fenomeno nella sua dimensione complessiva, possiamo rilevare che anche nell'occasione in cui la performance barocca sembra concedere maggiore spazio a un effettismo realistico, il teatro aureo è come richiamato, per sua stessa natura a un gioco mimetico essenziale in cui la finzione e la realtà stabiliscono un reciproco patto di 'economia rappresentativa', che per Lope si dà tutta in ambito ricettivo, all'insegna di quell'equazione tra *gusto* e *justo*, così evidente nel suo famosissimo *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.

E proprio tornando allo specifico problema delle indicazioni sceniche offerte dalle didascalie in relazione alle scene collettive –

<sup>7</sup> A puro titolo di esempio, si vedano le seguenti opere: *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*: «Los indios que puedan»; *Las famosas asturianas*: «las doncellas que puedan»; *El asalto de Matrique*: «Entren todos los soldados que puedan».

<sup>8</sup> «Entrino marciando e in ordine gli spagnoli, ovvero l'intera compagnia, due tamburi, stendardi e trombe, donne e portantini con tutto il necessario, tutto con molta attenzione» (traduzione mia).

<sup>9</sup> «le donne e tutti i paesani che volessero entrare» (traduzione mia).

e, precisamente, in riferimento a quell'invito rivolto all'*autor de comedias*, capocomico e regista della compagnia, a radunare il maggior numero possibile di attori per creare sulla scena l'effetto della moltitudine – non ci sfuggerà che l'esortazione «salgan los ... que puedan», non potrà raggiungere altro che una “piccola folla”, quella della compagnia teatrale, in rappresentanza simbolica o sin-ddotica della “grande folla”, proposta all'immaginazione dello spettatore. Muovere l'immaginario del pubblico, e ricondurre la sua memoria “intertestuale” verso eventi già fruiti attraverso la elaborazione fantastica della letteratura, orale o scritta, continua ad essere il mandato primo del teatro storico aureo. Nella strategia scenica dell'epoca, tuttavia, la piccola folla delle compagnie, in rappresentanza delle folle della storia che il teatro chiama a immaginare, non rappresenta un ostacolo alla resa mimetica, proprio in virtù della capacità del *teatro comercial* di avvalersi, *ab origine*, di una scenografia essenziale (*decorado básico*) che, per quanto arricchitasi nel tempo, assicura al teatro aureo spagnolo un'essenziale sobrietà di accessori scenici e una sostanziale dinamica tra scena interiore e scena esteriore, tra azione principale e secondaria, tra quanto è agito sulla scena e quanto è proiettato nell'immaginario del pubblico.

Lungi dall'essere un mero ostacolo alla rappresentazione teatrale, la presenza delle folle nel dramma barocco può essere vista come ulteriore opportunità di una drammaturgia che, grazie a un consolidato patto finzionale, conferma la propria identità nel bilanciamento tra l'essere e l'apparire, tra *lo fingido* e *lo verdadero*, tra ciò che da un lato è depositato nella memoria, nella convenzione scenica e nella tendenza a tipizzare e dall'altro, viceversa, forza i limiti dell'immaginario fino alla sorpresa e alla meraviglia. Lo statuto artistico della mimesi teatrale, dunque, proprio nel limite imposto alla rappresentazione delle folle in termini naturalistici di perfetta verosimiglianza, proclama, in primis con lo strumento privilegiato della parola e della voce dell'attore, la fede nel proprio artificio, la consapevolezza di essere non copia, ma piuttosto vivo simulacro della realtà. A questo effetto sostanzialmente straniante e immaginifico, concorrono, in modo particolare nelle scene di massa, – come puntualmente confermano gli studiosi della pratica scenografica e di semiotica teatrale – la musica e i suoni in generale, che aprono lo spazio immanente dell'azione allo spazio della imminenza, dell'attesa, spazio di un divenire problematico, di un conflitto che sta per scoppiare, spazio, infine, della trascendenza

scenica. Effettismi non naturalistici, dunque, quelli del teatro aureo, che sollecitando la fantasia attraverso la parola e il suono, provocano una meraviglia e uno stupore, che, nella proiezione extra-scenica e nella dimensione della collettività che da *dentro* è in perenne tensione con la scena, abilmente si raddoppiano e s'intensificano. Né il pubblico, né gli autori del teatro aureo potrebbero rinunciare a quella zona immaginata, o rievocata dalla memoria, verso cui sono entrambi così spesso sollecitati mediante un'operazione sostanzialmente simbolica.

E a questo punto non posso sottrarmi alla suggestione di una qualche analogia fra un teatro lopiano in bilico tra una resa 'naturalistica' delle vicende storiche (quella che lo induce a rendere la folla attraverso il numero di attori sulla scena) e la resa anti-naturalista di Mejerchol'd, alla quale Moni Ovadia ha fatto cenno nel suo acuto contributo in questo volume, indicandola come una delle linee sperimentali più determinanti e cifra essa stessa del teatro del Novecento, con un particolare riferimento al dinamismo della voce del piccolo gruppo. Pur con tutte le dovute cautele necessarie nel rapportare realtà culturalmente e storicamente tanto distanti (ma altresì sollecitato dalla specificità dell'universo scenico, che non ha mai smesso d'interrogarsi sulla sua natura mimetica di fronte a un pubblico che è parte inalienabile della sua specifica forma artistica), mi piace mettere in relazione le consapevolezze di Mejerchol'd con le consapevoli di Lope de Vega, e precisamente attorno alle problematiche della *mise en scène* delle folle e del popolo. Nella rilettura del teatro aureo, in epoca moderna, di cui Maria Grazia Profeti ha offerto un così convincente e documentato esempio, nella ricezione primonovecentesca di *Fuente Ovejuna*, sarà allora possibile, o almeno interessante, mettere in rilievo, in una prospettiva anti-realistica, il 'novecentismo' e la modernità della componente di tipizzazione e di stereotipia dei personaggi e delle azioni del teatro di Lope, che diversamente, in una prospettiva più realistica o storicistica, risultano sicuramente più estranei al pubblico odierno.

Da questa angolatura, 'mejerchol'diana' in quanto rivolta a chi ha il compito di mettere in scena l'opera, prima ancora che al filologo del testo letterario, siamo in grado di ipotizzare un Lope de Vega che sulla scena opera una *reductio* anti-naturalistica e anti-storicistica delle vicende storiche avvalendosi di una dinamica teatrale in grado, come non a caso gli è stato riconosciuto, di rappresentare qualsiasi situazione, qualsiasi dato storico o vicenda reale,

metabolizzandolo e acclimatandolo interamente nello spazio metafisico della parola. Questo, forse ardito ed estemporaneo, parallelo fra Lope e Mejerchol'd può avere un'ulteriore ragion d'essere nella possibilità che il regista russo offre allo spettatore di non essere più semplice *voyeur* di una teatralità naturalistica e borghese per diventare, con le parole di Ovadia, «in qualche modo parte viva e pulsante nel corpo della rappresentazione». Ebbene, *mutatis mutandis*, pur senza alcuno sperimentalismo spaziale che coinvolge il pubblico fisicamente nella folla della rappresentazione, anche il pubblico di Lope è implicato nel meccanismo proiettivo che lo sollecita a ricostruire con l'immaginazione e la memoria il simulacro artistico che la parola mette in movimento sulla scena e fuori di essa. In questa prospettiva, l'artificio drammatico aureo, dunque, laddove sembra tecnicamente più inadeguato a mettere in scena la storia, mostra invece di essere capace, attraverso il suo potenziale simbolico e il suo sostanziale allegorismo, di riproporsi come attuale, proprio in quanto sempre disposto a esaminarsi e ad autocelebrarsi, rivelando, ad ogni occasione la sua sostanziale natura metateatrale.

MONI OVADIA

AZIONI DI GRUPPO NEL TEATRO DEL NOVECENTO

*Abstract*

In the dramaturgy of the 19th century the problem of crowds' staging is resolved with the overcoming of the naturalistic instances of Russian producer Konstantin Sergeevič Stanislavskij (1863-1938) through the theory of the bio-mechanics and the manikin-actor elaborated by his collaborator Vsevolod Ėmil'evič Mejerchol'd (1874-1940). This totally antinaturalistic crowds' representation, that in her extreme results comes to the identification of the crowd with the public himself involving him in the scenic action, will be practised, not only on the stage but also on the screen and on the dance, by the biggest producers and directors of the 20th and contemporary outline, from Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (1898-1948), Tadeusz Kantor (1915-1990), Ariane Mnouchkine (1939-) to Pina Bausch (1940-2009) and Dario Fo (1926-).

La messa in scena di masse e folle è problematica molto sentita e dibattuta nella drammaturgia moderna e contemporanea. Paradossalmente, però, il teatro del Novecento si inaugura con una grande rivoluzione che sembra mettere in scacco questa, per così dire, 'velleità'. Si tratta dell'istanza naturalistica del teatro di Konstantin Sergeevič Stanislavskij (1863-1938), il cui obiettivo dichiarato è rappresentare una *tranche de vie* e che per riuscire in quest'intento istituisce addirittura lo strumento espressivo della quarta parete, attraverso cui il pubblico può vedere dall'esterno gli attori che all'interno di un ambiente rappresentano appunto 'la vita'.

Anche là dove si possa disporre di uno spazio scenico enorme, si può ben comprendere come sulla base di questi presupposti teorici riesca impossibile rappresentare in termini naturalistici una folla, se pur piccola, e a maggior ragione una massa popolare. Tuttavia Stanislavskij era un uomo di grande intelligenza, di grande acume, e coltivava in seno la sua contraddizione, colui che lo avrebbe immediatamente smontato e negato, cioè il vero grande

genio istitutore del teatro nel Novecento: Vsevolod Èmil'evič Mejerchol'd (1874-1940).

Attore della compagnia del “Teatro d'Arte” di Mosca guidata da Stanislavskij, il quale a un certo punto gli affida la direzione del nuovo “Teatro Studio”, dove egli potrà mettere in atto quelle sperimentazioni che lo allontaneranno poi definitivamente dallo stesso Stanislavskij, Mejerchol'd elabora infatti un concetto di attore, di relazione fra attore e pubblico e di funzione del regista in chiave totalmente anti-naturalistica. Giunge progressivamente a distruggere la quarta parete ed elabora i principi della biomeccanica che condizioneranno definitivamente da qui in avanti il lavoro dell'attore, il quale diventa una sorta di meccanico del ‘motore corpo’, di cui mette in gioco tutte le risorse dall'espressività molteplice in maniera non realistica. Ma soprattutto Mejerchol'd, in sintonia con un altro grandissimo iniziatore del teatro del Novecento, il britannico Edward Gordon Craig (1872-1966), teorizza il fatto che il vero creatore teatrale non è il drammaturgo ma il regista, che conduce alla vera, grande rivoluzione del teatro quale scrittura scenica.

Pur riconoscendo la grandezza e gli esiti prodigiosi del teatro naturalista e tralasciando per il momento le forme teatrali epico-narrative rappresentate dai cantastorie di tespiana memoria su cui torneremo in seguito, queste sono a mio avviso le premesse che permetteranno al teatro del Novecento nel suo specifico di rappresentare sulla scena le folle attraverso il dinamismo dei corpi e il dinamismo della voce di piccoli gruppi di attori.

Questo faranno alcuni dei grandi gruppi della scena novecentesca. Bertold Brecht (1898-1956), con il suo teatro epico e il suo modo personalissimo di rendere protagoniste le masse, meriterebbe da solo una riflessione lunghissima in merito. Ma una capacità straordinaria di mettere in scena le masse in modo anti-naturalistico è già presente proprio in uno dei grandi allievi di Mejerchol'd, il regista cinematografico Sergej Michajlovič Èjzenštejn (1898-1948).

Quando noi vediamo nel suo film *Ottobre* (1928) le masse proletarie in sciopero – il cinema rispetto al teatro può permettersi la presenza in scena di mille e più comparse – colte, a mio avviso in maniera totalmente anti-naturalistica, nei momenti della loro individualità, con i singoli visi ripresi in modo espressionista dal basso che emergono dalla folla degli operai in corsa verso la fabbrica in procinto di attivare i processi che porteranno alla Rivoluzione



d'ottobre, questa è appunto la lezione che viene da Mejerchol'd e che attraverserà tutto il Novecento.

Un altro grande maestro, di cui ho avuto il grande privilegio di essere amico e allievo, è stato in tal senso il polacco Tadeusz Kantor (1915-1990), che nell'evocare tutta una temperie, una gente, attraverso un piccolo gruppo, dimostra anche lui di raccogliere la lezione sia di Mejerchol'd che di Gordon Craig. Nel celebre spettacolo *Wielopole Wielopole* (1980), che ricostruisce le vicende storiche della cittadina polacca che ha dato i natali al drammaturgo, i cui abitanti diventano protagonisti di uno spettacolo che nelle vicende della prima guerra mondiale visualizza gli effetti torturanti della memoria personale attraverso immagini di strazio e violenza, i soldati che hanno a lungo combattuto vengono rappresentati stinti, con colori totalmente innaturali, in una sorta di lillà terreo, come dei manichini impegnati in una coreografia meccanica, in linea con la teoria dell'attore-manichino. È proprio questa raffigurazione anti-naturalistica, a metà fra la marionetta e il cadavere animato dall'ultimo impulso prima del *rigor mortis*, che consente a Kantor, qui e in quasi tutti i suoi spettacoli, di rappresentare in maniera espressiva il battaglione dei soldati attraverso la 'piccola folla' della compagnia teatrale. Del resto, il tentativo di racchiudere i movimenti di una piccola folla in un ambito naturalistico è sempre destinato a fallire, non solo in ambito teatrale ma anche nel cinema e addirittura nel documentario, in quanto ogni documentarista riprende sempre secondo un'ottica personale e rimanda a un'espressione che è diversa da quella di un altro documentarista.

Un altro grande contributo che Mejerchol'd offre alla possibilità di mettere in scena la folla o il popolo è quello di assegnare al pubblico un ruolo diverso da quello, per così dire, di *voyeur* conferitogli dal teatro naturalistico. Per il regista russo, infatti, il pubblico non è semplice spettatore ma è parte stessa del teatro, deve essere in qualche modo parte viva e pulsante nel corpo della rappresentazione.

Questo significa che il pubblico può diventare piccola folla o popolo e a un certo punto quest'idea, che in Mejerchol'd è teorica, diventa pratica nel memorabile spettacolo sulla Rivoluzione Francese della regista teatrale francese Ariane Mnouchkine (1939-) *1789. The Revolution Must Stop When Complete Happiness Is Achieved* rappresentato per la prima volta nel 1970 al Palazzetto dello Sport di Milano. Qui gli spettatori non sono seduti sulle sedie, ma sono in piedi intorno agli attori che recitano su dei piccoli

palcoscenici simili ai palchetti rialzati degli oratori di Hyde Park e si muovono da una parte all'altra secondo le indicazioni degli attori che, sparsi in mezzo a loro, li incitano a seguire ora il gruppo dei *citoyenne* che si muovono per andare verso la Bastiglia, ora il gruppo degli altri rivoluzionari. Attraverso questa combinazione della concitazione dell'attore e di una situazione spaziale non naturale, eppure naturalissima per percepire ciò che ci viene comunicato, ecco che agli spettatori sembra di essere in mezzo alla presa della Bastiglia. E non sono a Parigi, e non vedono la Bastiglia, e non hanno nessuno elemento concreto, realistico o naturalistico che possa far loro affermare: «Sì, siamo la piccola folla, possiamo essere la piccola folla».

Solo all'interno di una convenzione accettata da chi recita e da chi fruisce – il così detto 'teatro di convenzione' inaugurato da Mejerchol'd, ma anticipato già dal più grande genio della storia del teatro di tutti i tempi, William Shakespeare, con le sue richieste al pubblico di farsi parte attiva dell'azione scenica –, possiamo dunque a mio avviso rappresentare la folla, l'esercito.

Nel mio spettacolo *Konarmija. L'Armata a cavallo* (2003), i cui racconti nascono dall'esperienza viva dello scrittore russo Isaak Babel sul fronte russo-polacco della guerra civile seguita alla rivoluzione, io non ho messo in scena la piccola folla, bensì per l'appunto le *immagini* della piccola folla. La rappresentazione dell'Armata Rossa avviene sempre in modo totalmente antinaturalistico su tre livelli di rappresentazione mescolati tra loro: il piccolo drappello dei rivoluzionari della *Konarmija*, l'Armata a cavallo, vivi, veri, impersonati dai miei musicisti con le divise ghiacciate dalla neve e dei finti cavalli di legno a rappresentare il gioco della guerra; un coro di cecoslovacchi dall'aria truce, vestiti con i costumi dell'armata a cavallo del generale Budènnj; infine, veri e propri documentari, mescolati tra loro e cromatizzati. Una rappresentazione, dunque, totalmente anti-naturalistica e resa attraverso una convenzione scenica.

Benché possa giungere a mettere in scena fino a un centinaio di comparse e in esso la massa sia spesso realmente protagonista, non c'è del resto nulla di più convenzionale del teatro d'opera, là dove, per l'appunto per convenzione, crediamo per esempio che il Mario Caravadosi della *Tosca* pucciniana ci metta un'eternità a morire mentre canta tutta la sua morte, là dove invece solitamente si muore di colpo.

Tutte le migliori rappresentazioni di folle grandi o piccole che noi abbiamo visto in scena avvengono dunque attraverso la trasfigurazione del corpo dell'attore che, indipendentemente dal numero di persone realmente presenti sulla scena, diventa collettività, muovendosi in quel modo a metà fra la marionetta, l'attore-motore, l'attore-corpo che attraversa tutto il Novecento.

Questa idea di Mejerchol'd arriverà al Living Theatre, sarà alla base del teatro di Eugenio Barba (1936-) e del suo Odin Teatret, di quello del già citato Tadeusz Kantor, fino a giungere all'apoteosi di questo uso per il corpo di una rappresentazione simultaneamente individuale e collettiva nel *Tanztheater* di Pina Bausch (1940-2009). In *Kontakthof* (1983), uno dei capolavori della celebre coreografa, la folla dello 'struscio' borghese di una cittadina tedesca, con la sua camminata convenzionale con sottofondo di amabili musicchette, si trasforma in opera d'arte, là dove gruppi di uomini e donne recitano il gioco sadomasochistico della relazione fra il maschile e il femminile inesorabilmente, eternamente equivoca al di là di tutti i saggi di psicologia.

Il prezzo da pagare per avere queste relazioni di folle attraverso l'uso convenzionale e meccanico dei corpi è la totale messa al bando dalla scena di qualunque forma di psicologia e di psicologismo. Come ho già detto, alla scuola di Stanislavskij, che con il suo teatro naturalistico ripreso poi dall'Actors Studio di New York produrrà esiti straordinari sul piano della recitazione, certe pratiche non sono consentite.

Per quanto attiene a me, il teatro è esattamente tutto ciò che permette attraverso la *pietas* della finzione la rappresentazione degli eventi più grandi, più tragici, più devianti e devastanti, interponendo il filtro dalla finzione come quello specchio che impedisce che la Medusa ti pietrifici il volto. La condivisione naturalistica o realistica della rappresentazione di una folla tragica in certi casi potrebbe essere pietrificante al punto da indurre al suicidio. Penso che chiunque di noi vedesse davanti a sé il *lager* di Auschwitz esattamente com'era, non sopravviverebbe più di una o due settimane prima di togliersi la vita: dinnanzi alla visione di quella folla dolorosa e di quell'orrore, come di qualsiasi orrore – vale per i campi della morte della Cambogia o per gli altri grandi eccidi della storia – non riuscirebbe a resistere.

Nella mia lettura dei *I sommersi e i salvati* di Primo Levi, influenzato dalla leggendaria *Antigone* del Living Theater, in cui gli attori-corpo rappresentavano la tragedia sofoclea e al tempo stesso

la guerra nel Vietnam, ho tentato quindi di rappresentare la folla dolente attraverso una piccola folla che evoca la grande folla. Ho rappresentato, cioè, la *Shoah* attraverso il piccolo popolo costituito dall'orchestrina del *lager*; un piccolo popolo che al tempo stesso interpretava la massa dei sommersi, delle vittime, ma anche quella dei testimoni.

Per concludere, non possiamo passare sotto silenzio il modo eccezionale, inarrivabile, di evocare le folle sulle scena del teatro epico-narrativo cui ho accennato prima. In quest'ambito Dario Fo è stato maestro di tutti noi. Nel suo celeberrimo *Mistero buffo* (1969), dove la tradizione della commedia dell'arte, dei giullari e dei cantastorie viene filtrata attraverso lezione di Mejerchol'd del corpo che si fa macchina-oggetto, ha evocato col suo corpo folle di umili attraverso la storia, nella loro espressività, nella loro fame, nella loro fede. Lui da solo, attraverso il suo solo corpo.

## INDICI

a cura di Caterina Mordegli



## INDICE DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

- Agostino, Aurelio: 101, 101 nn. 8-9, 107 n. 26, 113, 113 n. 49.  
*De civitate Dei*: 101, 101 n. 8, 107, 113, 113 n. 49.  
*Soliloquia*: 101, 101 n. 9.
- Alamanni, Luigi: 120.
- Alighieri, Dante: 113, 114, 114 nn. 50-51, 115, 116.  
*Divina Commedia*: 115.  
*Epistola XVII a Cangrande della Scala*: 113, 114 n. 51, 116.
- Aristofane: 16, 28, 30.  
*Vespe*: 28, 30.
- Aristotele: 14, 17, 100, 110 n. 39, 111, 117.
- Aristotele (pseudo-): 31.  
*Problemata*: 31.
- Armonio Marso, Giovanni: 104 n. 14.  
*De rebus italicis deque triumpho Ludovici XII regis Francorum tragoedia*: 104 n. 14.
- Babel, Isaak: 10, 202.
- Barba, Eugenio: 203.
- Bausch, Pina: 199, 203.  
*Kontakthof*: 203.
- Beda il Venerabile: 105.
- Bernardo Silvestre: 98 n. 3.  
*Mathematicus sive Patricida*: 98 n. 3.
- Boccaccio, Giovanni: 111.
- Brecht, Bertold: 8, 186, 200.  
*Cantico dei cantici*: 105, 105 n. 18.
- Castellano da Bassano: 111.  
*Comentum super tragoedia Ecerinide*: 111 n. 45.
- Cervantes de, Miguel: 177.
- Cesare, Caio Giulio: 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 133, 134, 135, 135 nn. 9-10, 136, 136 n. 11, 137, 138, 138 n. 13, 138 n. 14, 139, 158, 161 n. 7, 162, 166, 167, 168, 169.  
*De bello civili*: 61.

- Cicerone, Marco Tullio: 66, 67, 68, 69.  
*De re publica*: 69.  
*Filippiche*: 68.  
*Pro Marcello*: 67.  
*Clytemnestra*: 98.  
 Correr, Gregorio: 98 n. 3.  
*Progne*: 98 n. 3.  
 Covarrubias de, Sebastián: 181, 182.  
*Emblemas morales*: 181.  
*Tesoro de la lengua castellana o española*: 182 n. 35.  
 Dati, Leonardo: 98 n. 3.  
*Hiensal*: 98 n. 3.  
*De Affra et Flavio*: 98 n. 3.  
 Demostene: 69.  
*Filippiche*: 69.  
 Diomede: 46.  
 Donato, Elio: 49, 49 nn. 8-9, 49 n. 9, 50, 52, 53, 100, 110.  
*Due lotrici*: 98 n. 3.  
 Ājzenštejn, Sergej Michajlovič: 199, 200.  
*Ottobre*: 200.  
 Elio Aristide: 107.  
 Eliot, Thomas Stearns: 156 n. 52.  
*The Waste Land*: 156 n. 52.  
*El viaje entretenido*: 195.  
 Eschilo: 16, 19, 22, 26, 29, 31, 32, 33, 39, 69.  
*Agamennone*: 29, 30, 31, 32, 33, 39.  
*Eumenidi*: 26.  
*Oresteia*: 98.  
*Sette contro Tebe*: 32, 33.  
*Supplici*: 26.  
 Esiodo: 28.  
 Euripide: 10, 15, 20, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 75, 84, 88.  
*Baccanti*: 10, 26.  
*Ecuba*: 84, 88.  
*Elettra*: 28.  
*Eracle*: 29, 30.  
*Fenicie*: 33.  
*Ippolito*: 75.  
*Oreste*: 16.  
*Supplici*: 15, 20.  
*Troiane*: 84, 88.  
 Evanzio: 100, 111.  
*De fabula*: 111 n. 43.  
 Ludovico da Fabriano: 98 n. 3, 103 n. 14, 117.  
*De casu Cesenae*: 98 n. 3, 103 n. 14, 117.



- Fo, Dario: 10, 199, 204.  
*Mistero buffo*: 10, 204.
- Fuligni, Valerio: 8, 119, 125, 126, 129, 177.  
*Bragadino*: 119, 125, 126, 129 nn. 4-5.
- García Lorca, Federico: 180.
- Giusti, Vincenzo: 125.  
*Irene*: 125.
- Glossarium Ansileubi*: 109.
- Gramsci, Antonio: 72.
- Guizzardo da Bologna: 111 n. 45.  
*Comentum super tragoedia Ecerinide*: 111 n. 45.
- Housman, Alfred Edward: 14.
- Ibn Kahldoun: 70.
- Isidoro di Siviglia: 101, 102, 102 n. 12, 105, 105 n. 18, 109, 109 n. 33, 110, 110 n. 36, 110 n. 40, 112, 113, 114 n. 51.  
*Etymologiae*: 101, 102, 102 n. 12, 105, 105 n. 18, 109 n. 33, 110, 110 n. 36, 110 n. 40, 112, 114 n. 51.
- Kantor, Tadeusz: 199, 201, 203.  
*Wielopole, Wielopole*: 201.
- Lattanzio, Lucio Celio Firmiano: 102 n. 12, 103.  
*Divinae institutiones*: 102 n. 12, 103 n. 13.
- Lenin (Vladimir Il'ič Ul'janov): 61, 72.
- Levi, Primo: 203.  
*Isommersi e i salvati*: 203.
- Livio, Tito: 120, 132, 133, 134 n. 6.  
*Ab urbe condita*: 119, 120, 132.
- Loschi, Antonio: 98 n. 3.  
*Achilleis*: 98 n. 3.
- Lovati, Lovato: 112, 113.
- Lucano, Marco Anneo: 111.
- Luciano di Samosata: 107.
- Machiavelli, Niccolò: 70.  
*Il principe*: 70.
- Maffei, Scipione: 120.
- Manzini della Motta, Giovanni: 98 n. 3, 103 n. 14.  
*Tragoedia*: 98 n. 3, 103 n. 14.
- Mimnermo: 28.  
*Fr. I West*: 28.
- Mnouchkine, Ariane: 199, 201.  
*1789. The Revolution Must Stop When Complete Happiness Is Achieved*: 201.
- Mondella, Francesco: 125.  
*Isifile*: 125.
- Monroy de, Cristóbal: 181.

- Mussato, Albertino: 97, 98 n. 3, 103 n. 14, 104, 111, 112, 114, 115, 115 n. 54, 116.  
*Ecerinis*: 97, 98 n. 3, 103 n. 14, 111, 111 n. 45, 114, 115, 116, 117.
- North, Thomas: 133 n. 5, 144 n. 25, 148 n. 36, 149 n. 38, 161 n. 7.
- Omero: 88, 112.  
*Iliade*: 27, 30.  
*Odissea*: 28, 112.
- Onorio di Autun: 110, 111.  
*De animae exsilio et patriae*: 111 n. 41.
- Orazio, Quinto Flacco: 46, 46 n. 3, 106, 114 n. 51.  
*Ars poetica*: 106 n. 3, 114 n. 51.
- Orestis tragoedia*: 98.
- Osberno di Gloucester: 110.  
*Derivationes*: 110.
- Ovadia, Moni: 10, 195, 197, 198.  
*Konarmija. L'Armata a cavallo*: 10, 202.
- Ovidio, Publio Nasone: 132.  
*Fasti*: 132.
- Pacuvio, Giulio: 46.
- Pazzi de' Medici, Alessandro: 120.
- Petrarca, Francesco: 119, 120.  
*Africa*: 119, 120.
- Pindaro: 27.
- Plauto, Tito Maccio: 9, 35, 43, 44, 46, 46 n. 2, 47, 47 n. 4, 50, 51, 53 n. 13, 54, 56, 59, 98.  
*Amphitruo*: 46 n. 2.  
*Asinaria*: 47 n. 4.  
*Aulularia*: 46 n. 2.  
*Bacchides*: 47 n. 4.  
*Captivi*: 35, 41, 47 n. 4.  
*Casina*: 46 n. 2, 47 n. 4.  
*Curculio*: 35, 43, 46 n. 2, 47 n. 4.  
*Epidicus*: 47 n. 4.  
*Menaechmi*: 46 n. 2.  
*Miles gloriosus*: 35, 39, 47 n. 4, 50, 54.  
*Mostellaria*: 47 n. 4.  
*Persa*: 47 n. 4.  
*Poenulus*: 35, 36, 47 n. 4.  
*Pseudolus*: 46 n. 2.  
*Rudens*: 35, 46 n. 2, 47 n. 4.  
*Stichus*: 46 n. 2.  
*Trinummus*: 47 n. 4.  
*Truculentus*: 46 n. 2, 47 n. 4.
- Plechanov, Georgij Valentinovič: 61.

- Plutarco: 133, 133 nn. 4-5, 135 n. 9, 139, 144, 148 n. 36, 149, 161, 161 n. 7.  
*Vite parallele*: 133, 135 n. 9, 139, 161 n. 7.
- Polibio: 69.
- Prosperi, Mario: 126.
- Puccini, Giacomo: 202.  
*Tosca*: 202.
- Querolus sive Aulularia*: 98.
- Rades de, Francisco: 181.  
*Crónica de las tres órdenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*: 181.
- Rolland, Romain: 70.
- Schlegel, August Wilhelm: 26.
- Sedulio Scoto: 110, 110 n. 37.  
*In Donati artem maiorem*: 110 n. 37.
- Seneca, Lucio Anneo: 8, 10, 45, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 84 n. 2, 88 n. 10, 90, 95, 98, 99 n. 3, 111, 112, 114 n. 51.  
*Agamemnon*: 93 n. 20.  
*De providentia*: 76.  
*Epistulae morales ad Lucilium*: 80.  
*Hercules furens*: 80.  
*Medea*: 80.  
*Oedipus*: 80.  
*Phaedra*: 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 83.  
*Thyestes*: 73, 75, 78, 79.  
*Troades*: 74, 83, 84, 84 n. 2, 85 n. 3, 86 nn. 4-6, 87 nn. 7-9, 88, 89 nn. 11-12, 90 nn. 13-14, 91 nn. 15-17, 92 nn. 18-19, 93 n. 20, 94 n. 21, 95, 95 n. 23.
- Servio, Mauro (Mario) Onorato: 100.
- Shakespeare, William: 8, 9, 10, 56, 131, 132, 133, 139, 140, 141 n. 18, 144, 159, 160, 161 n. 8, 168, 169, 170, 171, 202.  
*Antony and Cleopatra*: 134 n. 5, 139.  
*As You Like It*: 170.  
*Coriolanus*: 131, 132, 134 n. 5, 139, 140, 141 n. 18, 159, 160, 161 n. 7, 161 n. 8, 162, 168, 169.  
*Henry the Fifth*: 10.  
*Julius Cesar*: 131, 132, 133, 133 n. 5, 134, 139, 140, 149, 159, 160, 161 n. 7, 162, 168, 170.  
*King Lear*: 170.  
*Machbet*: 171.  
*Merchant of Venice*: 57.  
*Midsummer Night's Dream*: 171.  
*Romeo and Juliet*: 171.  
*The Rape of Lucretia*: 132, 134, 139.

- Sofocle: 13, 16, 17, 19, 21, 22, 27, 31, 32, 33, 203.  
*Aiace*: 31.  
*Antigone*: 13, 15, 16, 20, 27, 31.  
*Edipo a Colono*: 27, 32.  
*Edipo re*: 13, 15, 16, 19, 23, 27, 32.  
*Filottete*: 31.
- Strabone: 28.
- Teopompo: 69, 70.
- Terenzio, Publio Afro: 9, 43, 45, 46, 47, 48, 48 n. 7, 51, 52, 54, 56, 58, 59, 100, 107, 111.  
*Adelphoe*: 46, 47, 55, 56, 58.  
*Andria*: 47, 48, 54, 58.  
*Eunuchus*: 46, 47, 48, 50, 51, 52.  
*Heautontimorumenos*: 47, 48, 54, 55.  
*Hecyra*: 55, 58.  
*Phormio*: 47, 52.
- Trissino, Gian Giorgio: 8, 119, 120, 122.  
*Sofonisba*: 119, 120, 124 n. 3.
- Tucidide: 15, 16, 69.
- Vega de, Lope: 8, 173, 175, 176, 183 n. 37, 189, 190, 194, 197.  
*Arauco domado*: 192.  
*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: 195.  
*El caballero de Olmedo*: 191.  
*El duque de visco*: 194.  
*El hijo de Reduán*: 192.  
*Fuente Ovejuna*: 10, 173, 179, 179 nn. 25-26, 179 n. 26, 180, 183 n. 37, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 195, 197.  
*La tragedia del Rey don Sebastián*: 194.  
*Lo fingido verdadero*: 176.  
*Lo que hay que fiar del mundo*: 176.  
*Los españoles en Flandes*: 195.  
*Negro del mejor amo*: 175.  
*Peribáñez*: 191.  
*Santa Liga*: 177.
- Vélez de Guevara, Luis: 174, 178.  
*El águila del agua*: 178.  
*El alba y el sol*: 174.  
*La Serrana de la Vera*: 173, 174.  
*Los hijos de la Barbuda*: 174, 175.
- Verardi, Carlo: 103 n. 14.  
*Historia Baetica*: 103 n. 14.
- Verardi, Marcellino: 104 n. 14.  
*Fernandus servatus*: 104 n. 14.

- Virgilio, Publio Marone: 100, 102.  
*Aeneis*: 102, 102 n. 11.  
*Bucolica*: 100.  
*Georgica*: 102.
- Voltaire (François-Marie Arouet): 18, 120.
- Weber, Max: 67, 70, 71.  
*Wirtschaft und Gesellschaft*: 70.
- Zacchia da Vezzano, Laudivio: 98 n. 3.  
*De captivitate ducis Jacobi*: 98 n. 3.



## INDICE DEGLI STUDIOSI

Anibal, Claude: 180 n. 28.  
 Beare, William: 73.  
 Benjamin, Walter: 186.  
 Bertini, Ferruccio: 73, 81.  
 Biondi, Giuseppe Gilberto: 45 n. 1, 83.  
 Bruerton, Courtney: 180 n. 28.  
 Casalduero, Joaquin: 184, 186.  
 Delbrück, Hans: 71.  
 Dhuga, Umit Singh: 25, 26, 27, 29, 30, 31 n. 7.  
 Doglio, Federico: 177.  
 Duggan, Timoty: 170.  
 Gould, John: 25, 26, 27, 31 n. 7.  
 Griswold Morley, Sylvanus: 180 n. 28.  
 Halio, Jay: 170.  
 Herrero, Javier: 185, 185 n. 45.  
 Kirschner, Teresa: 186, 190, 192, 193, 194.  
 La Penna, Antonio: 61.  
 Locatelli, Angela: 162.  
 López Estrada, Francisco: 183, 184 n. 40, 185,  
 Lotman, Jurij Michajlovič: 162.  
 Marcus, Leah: 170.  
 Mazzoli, Giancarlo: 74.  
 Menéndez y Pelayo, Marcelino: 177 n. 18, 179, 183, 187, 190.  
 Moretti, Gabriella: 74.  
 Paduano, Guido: 31.  
 Paratore, Ettore: 35, 36, 41, 43.  
 Parker, Alexander Augustine: 184.  
 Pavón, García: 182.  
 Pfister, Manfred: 141 n. 18.  
 Pring Mill, Robert: 183.  
 Profeti, Maria Grazia: 189, 190, 192, 193, 197.  
 Raimondi, Ezio: 115, 116.  
 Reverdito, Guido: 52, 53 n. 14.  
 Ribbans, Geoffrey: 184.  
 Rogai, Silvia: 180.  
 Serpieri, Alessandro: 131, 159, 160, 162.  
 Sobejano, Gonzalo: 183 n. 37.  
 Spitzer, Leo: 184, 185.  
 Tenschert, Joaquín: 186, 189.  
 Wardropper, Bruce: 185.

INDICE DEI REGISTI, DEI CAPOCOMICI, DEGLI ATTORI  
E DELLE COMPAGNIE TEATRALI

- Balkan, Jana: 124.  
Barba, Eugenio: vd. indice degli autori e delle opere.  
Bausch, Pina: vd. indice degli autori e delle opere.  
Borboni, Paola: 121.  
Brecht, Bertold: vd. indice degli autori e delle opere.  
Caserta, Ezio Maria: 120, 124.  
Chiarelli, Luigi: 46.  
Craig, Gordon Edward: 200, 201.  
Di Martino, Giuseppe: 46.  
Ėjzenštejn, Sergej Michajlovič: vd. indice degli autori e delle opere.  
Ferrero, Mario: 46.  
Fo, Dario: vd. indice degli autori e delle opere.  
Freni, Melo: 46.  
Gagnarli, Alberto: 46.  
Grandis, Sonia: 124.  
Kantor, Tadeusz: vd. indice degli autori e delle opere.  
La Barraca: 180.  
Living Theatre: 203.  
Mardžanov, Konstantin: 179.  
Martone, Mario: 19.  
Medrano, Juan Morales: 174.  
Mejerchol'd, Vsevolod Ėmil'evič: 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204.  
Mirabella, Michele: 46.  
Mnouchkine, Ariane: vd. indice degli autori e delle opere.  
Odin Teatret: 203.  
Ovadia, Moni: vd. indice degli autori e delle opere.  
Pinedo de, Baltasar: 177, 177 n. 17.  
Rocca, Giuseppe: 126.  
Sammartano, Giancarlo: 46 n. 2.  
Sbragia, Giancarlo: 46.  
Stanislavskij, Konstantin Sergeevič: 10, 199, 200, 203.  
Teatro d'Arte di Mosca: 200.  
Teatro Studio di Mosca: 200.  
Teatro Studio di Verona: 120.  
Vaca, Jusepa: 174.  
Villalba de, Juana: 177.



COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito  
<http://www.unitn.it/dslf/publicazioni>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafa delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmlshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.

- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordegli, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi, F. Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante e W. Nardon, 2011.
- 136 S. Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion, C. Criveller, 2011

- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.
- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W. G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «Niente retorica». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012

