

Chiara Felici

*Preparare un'entrata.
Studio di una convenzione del teatro plautino*

Abstract

In Plautine theatre the use of implicit stage directions is so systematic to permit a reconstruction of the stage action expected by the script of the comedy. The stage direction announcing the entrance of a new character is a good example of this theatrical convention: the analysis of every different form which it can assume will provide a significant exemplification of Plautus's dramaturgic technique. The analysis will further suggest the existence of a stage movements vocabulary, made up of a well-defined stock of verbs and locutions connecting every phrase with a fixed act or movement.

Nel teatro plautino l'utilizzo delle didascalie implicite (vere e proprie indicazioni di regia inglobate all'interno dei dialoghi drammatici) è tanto sistematico da permettere una ricostruzione dell'andamento scenico previsto dal testo. Un caso evidente è costituito dalla didascalia con cui viene segnalata l'entrata di un personaggio: la rassegna delle diverse declinazioni verbali che essa può assumere rappresenta un'esemplificazione significativa della tecnica drammaturgica plautina e suggerisce l'esistenza di un vocabolario dei movimenti di scena costituito da un repertorio di verbi e locuzioni piuttosto ben definito che associa ad ogni espressione un determinato gesto o spostamento.

Se tutti i testi teatrali portano impresse al loro interno le tracce della realizzazione scenica immaginata dall'autore nel momento stesso della scrittura¹, nelle commedie plautine questa caratteristica è più che mai evidente. Giusto Monaco nell'articolo del 1967 *I testi teatrali come copioni* evidenzia come «Plauto, [...] nell'atto stesso in cui scrive, 'vede' agire i suoi personaggi e, anche se colloca su un piano preminente la parola, [...] immagina sempre i gesti, i movimenti, le posizioni di ciascun attore in rapporto agli altri attori e al pubblico»². Secondo lo studioso questa particolare caratteristica è legata alla modalità di pubblicazione che i drammi avevano nell'antichità, i quali, com'è noto, venivano scritti in vista di un'immediata esecuzione. L'autore, dunque, era autore non solo del testo, ma anche dello spettacolo, svolgendo in una certa misura funzioni che oggi spettano al regista: proprio da questo deriverebbe la preoccupazione da parte dei drammaturghi antichi in generale, e di

¹ Cf. DE MARINIS (1982, 31): «Il testo drammatico, nel suo insieme di parte didascalica e di parte letteraria (le "battute", che possono peraltro mancare), potrà al massimo rivelarci, [...] se opportunamente analizzato, la(e) messa(e) in scena che esso prevede/prescrive (vale a dire il "tipo" di messa in scena cui il drammaturgo pensava nello scrivere quel testo e che, almeno nella tradizione, è legata alle convenzioni sceniche sincroniche)».

² MONACO (1967, 147s.).

Plauto in particolare, di dare continue indicazioni sceniche rivolte in primo luogo agli attori, che vengono guidati nei loro movimenti, ma anche agli spettatori la cui fruizione dell'opera viene resa il più possibile agevole³.

Le osservazioni di Monaco risultano tanto più argute se si tiene conto che esse precedono di dieci anni l'uscita di *The stagecraft of Aeschylus* (1977) di Oliver Taplin e *Actors and audience* (1977) di David Bain, due opere che, nell'ambito degli studi sul teatro antico, hanno consacrato il successo di un approccio critico teso a restituire ai drammi la loro dimensione performativa, attraverso la ricostruzione dell'azione scenica presupposta dai testi. In un simile approccio un ruolo determinante è riservato allo studio delle didascalie implicite⁴: non indicazioni di regia che, alla maniera moderna, restano al di fuori del testo proposto sulla scena, ma parole sceniche a tutti gli effetti, dotate della particolare capacità di materializzare attraverso «proiezioni rigorosamente verbali»⁵ lo spazio e il tempo in cui la vicenda si sviluppa⁶.

³ Monaco discute la ragione di un utilizzo così sistematico delle didascalie implicite in un intervento successivo, scritto a lunga distanza dall'articolo del 1967, ma che si presenta come diretta continuazione di esso (cf. MONACO [1986, 111s.]). Oltre al valore drammaturgico universalmente riconosciuto, alle indicazioni sceniche inserite all'interno dei dialoghi è stata attribuita anche una funzione di tipo rituale (cf. LETESSIER [2007]): queste, infatti, rivelerebbero agli spettatori le convenzioni che regolano le entrate in scena dei personaggi, portando così alla luce le condizioni della rappresentazioni e ricordando lo statuto del rituale in corso.

⁴ Cf. TAPLIN (1977a, 28): «Now we must face the problem of how to discover the stage action, and how to distinguish the significant from the trivial. How in the absence of explicit stage directions are we to know what is going on? The answer is, in principle, simple: the significant stage instructions are implicit in the words. The characters of Greek tragedy say what they are doing, or are described as they act; and so the words accompany and clarify the action». L'approccio di Taplin porterà in primo piano la questione delle indicazioni sceniche inglobate nelle battute stesse dei personaggi, su cui la successiva discussione critica si soffermerà a lungo. Al riguardo si vedano il fondamentale CHANCELLOR (1979, in cui viene anche stabilita la terminologia destinata ad affermarsi, «implicit stage direction», pp. 135-37) e, più recentemente, ROSSI (1989). Inoltre doveroso ricordare, nonostante i limiti, l'ancora utile CAPONE (1935), in cui, ben prima di Taplin, le didascalie implicite vengono prese come base per la ricostruzione della modalità di recitazione degli attori tragici greci.

⁵ Cf. MARZULLO (1988, 79). Sulla natura della parola scenica MARZULLO (1988-1989, 126s.), in un altro intervento, noterà con la consueta acutezza: «La parola *indiziaria* ha complessa sostanza, pluridimensionale e tuttavia effimera: quella trasmessaci (e fortunatamente pervenutaci) è un espediente, costituisce la notazione, non più che grafica (monodimensionale), di un esplosivo, visionario evento».

⁶ Le didascalie implicite sono senza dubbio un tratto peculiare del teatro antico, tuttavia esse sono presenti anche in quello moderno, seppur in forma decisamente più ridotta. Infatti tutto ciò che può aiutare a ricostruire il contesto pragmatico in cui si svolge il dialogo drammatico (il nome dei personaggi, i deittici che indicano la loro posizione, gli indicatori di tempo) può essere considerato una didascalia implicita (cf. UBERSFELD [1984, 20-22]). Tuttavia, ciò che contraddistingue il dramma antico è la presenza sistematica (ed esclusiva, cf. TAPLIN [1977b]) di un simile espediente drammatico, e soprattutto l'impiego che ne viene fatto: nelle tragedie e nelle commedie greche e romane le didascalie implicite non si presentano a un 'grado zero' riproducendo mimeticamente la realtà, esse sono totalmente separate dalla realtà e proprio per questo possono rappresentarla in maniera significativa attraverso un tipo di parola che funziona soltanto all'interno delle convenzioni teatrali (cf. MARZULLO [1986, 104] e [1988, 79]).

Abbiamo citato gli studi di Monaco perché ci sembra che essi abbiano colto, al di là e prima di ogni riflessione teorica al riguardo, un elemento essenziale del modo di fare teatro di Plauto e che, per questo motivo, lavori come l'*Analisi scenica* del *Curculio*⁷, restino ancora oggi attuali. Sfortunatamente nessuno studioso plautino ha raccolto la sfida da lui lanciata: mancano, infatti, per il *corpus* del Sarsinate opere complessive come quelle di Taplin per Eschilo o di Frost per Menandro⁸.

Con questo intervento ci proponiamo di accettare la sfida, o per meglio dire, di riaprirla. Il nostro scopo, infatti, è quello di illustrare il funzionamento di una delle convenzioni attive nel teatro plautino e di fornire in questo modo un primo contributo per una futura ricostruzione della struttura del testo spettacolare delle commedie di Plauto. Dunque, partendo dal dato evidente che i movimenti scenici sono indicati all'interno del testo in modo enfatizzato, esamineremo le espressioni, sempre ben identificabili, che vengono utilizzate per segnalare l'arrivo sulla scena di un nuovo personaggio. L'analisi, mettendo in luce tutte le declinazioni verbali che può assumere la didascalia implicita 'entra il personaggio x', costituirà la premessa per una ricostruzione dei movimenti scenici, di cui le espressioni ricorrenti sono degli indici 'codificati'.

⁷ Nella seconda parte dell'edizione del *Curculio* da lui curata, MONACO (1969, 123-219) ha ricostruito una potenziale messa in scena della commedia basandosi sulle istruzioni sceniche inglobate nei dialoghi e concentrandosi, in particolare, su determinate categorie di parole come pronomi, aggettivi dimostrativi, avverbi e verbi di movimento.

⁸ Cf. TAPLIN (1977a) e FROST (1988). In ambito latino gli studiosi si sono spesso limitati a segnalare che le entrate o le uscite dei personaggi vengono preparate da un annuncio, senza evidenziare quanto sia complessa e ben codificata la rete di segni linguistici impiegati per rendere chiara agli spettatori la dinamica dei movimenti scenici in questi punti del testo. Anche in due opere di riferimento come quelle di Beare e Duckworth, il contributo apportato alla questione è minimo: entrambi gli studiosi, infatti, dedicano all'argomento poche pagine, prendendo solamente atto della presenza di formule stereotipate che precedono l'ingresso in scena di un nuovo personaggio e interpretandole come una guida inserita dall'autore per gli attori. Cf. BEARE (1986, 210) e DUCKWORTH (1952, 114-18). L'unico studio di carattere sistematico sull'argomento è quello di JOHNSTON (1933), *Exits and entrances in Roman comedy*. L'opera, pur caratterizzandosi per il rigore metodologico e la chiarezza espositiva, si riduce ad un elenco delle entrate e delle uscite dei personaggi: non viene affrontato alcun tipo di problematica specificatamente drammaturgica e la dimensione performativa delle commedie viene completamente trascurata. In definitiva, dunque, un lavoro di questo tipo si rivela incapace di cogliere l'importanza di una simile convenzione ai fini della comprensione della struttura dello spettacolo nel suo insieme. I movimenti scenici dei personaggi sono stati oggetto anche degli studi di Chiarini. A titolo di esempio si può citare il saggio *Movimento scenico, numero degli attori, uso della maschera*, in cui viene proposta un'accurata analisi delle entrate e delle uscite di scena del *Miles gloriosus*, finalizzata alla determinazione del numero di attori necessario alla rappresentazione della commedia (CHIARINI [1983², 243-53]). Questo lavoro, infatti, offre un buon esempio di come l'esame dei movimenti scenici possa essere utilizzato per ricostruire alcuni aspetti più strettamente legati alla messa in scena dell'opera (in questo caso, il numero degli attori che doveva costituire la compagnia). Tuttavia, dato lo scopo che l'autore si prefigge, l'analisi non si sofferma sulle formule che precedono le entrate e le uscite dei personaggi, lasciando dunque questa convenzione inesplorata.

La prassi di inserire indicazioni sceniche all'interno dei dialoghi drammatici trova le sue origini nel teatro greco: ma, mentre, per esempio, la documentazione relativa alla tragedia è abbastanza cospicua da permettere di capire in quale misura questa convenzione era attiva⁹, per la Commedia Nuova, che ha fornito gli originali delle commedie plautine, la situazione è più complessa. Dai pochi drammi di Menandro che ci sono giunti, sembra che l'autore voglia riprodurre sulla scena un linguaggio vicino a quello reale¹⁰, ma che, nonostante ciò, i suoi dialoghi presentino frasi convenzionali, con cui vengono date indicazioni su come doveva essere realizzata l'azione scenica. Un esempio tipico è costituito da *Dys.* 255-58, in cui vengono descritti esplicitamente l'entrata di Sostrato, il suo abbigliamento e l'atteggiamento di Gorgia e Davo nei suoi confronti, e vengono implicitamente suggeriti il movimento del volto e il gesto della mano di questi ultimi, come autorizza a supporre la frase di valore deittico οὔτος ἐστὶν ὃν λέγεις;:

Davo. Aspetta un momento. Non siamo venuti per nulla:
eccolo che torna, come t'avevo detto. (*entra Sostrato*)
Gorgia. È quello col mantello?
Davo. Lui.
Gorgia. Un brutto tipo, già solo a vederlo¹¹.

In Menandro simili inserzioni di materiale scenico 'extradrammatico', sono spesso motivate e funzionalizzate, in modo che il dialogo e l'azione in generale non risultino troppo appesantiti. Per esempio, nel passo del *Dyskolos* appena citato,

⁹ Oltre al già citato TAPLIN (1977a), si vedano TAPLIN (1978); HAMILTON (1978); ERCOLANI (2000).

¹⁰ Il realismo di Menandro è stato lodato soprattutto dal pubblico e dalla critica antichi (basti ricordare il celebre commento del grammatico Aristofane che troviamo in Syrian. in *Hermog.* II 23 Rabe: ὃ Μένανδρε καὶ βίε, πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο; o il giudizio espresso da Plutarco, *Moralia* 853d: ἡ δὲ Μενάνδρου φράσις οὕτω συνέξεσται καὶ συμπέπνευκε κεκραμένη πρὸς ἑαυτὴν, ὥστε διὰ πολλῶν ἀγομένη παθῶν καὶ ἡθῶν καὶ προσώποις ἐφαρμόττουσα παντοδαποῖς μία τε φαίνεσθαι καὶ τὴν ὁμοιότητα τηρεῖν ἐν τοῖς κοινοῖς καὶ συνήτεσι καὶ ὑπὸ τὴν χρεῖα ὀνόμασι). Gli studiosi moderni, invece, hanno preferito mettere in luce i limiti di tale realismo, soffermandosi soprattutto sugli aspetti che riguardano la struttura drammaturgica delle commedie, le trame e la caratterizzazione dei personaggi. Il presunto 'realismo' viene così mitigato, ma certamente non negato (cf. ARNOTT [1975, 23s.]). Inoltre, come ha giustamente osservato BAIN (1977, 153), bisogna sempre ricordare che siamo a conoscenza solamente di una parte molto esigua (e non sappiamo quanto rappresentativa) del *corpus* menandro e che poco sappiamo del linguaggio usato dagli altri commediografi della Νέα e di come questi impiegassero le didascalie implicite. Per questa ragione tutte le considerazioni riguardo al rapporto tra Plauto e i suoi modelli greci e alle innovazioni da lui apportate nell'impiego delle diverse convenzioni drammaturgiche, devono essere prese con estrema cautela.

¹¹ Δα. μικρὸν δ' ἐπίσχες· οὐ μάτην γὰρ ἤκομεν, / ἀλλ' ὥσπερ εἶπον ἔρχετ' ἀνακάμψας πάλιν. / Γο. ὁ τὴν χλανίδ' ἔχων; οὔτος ἐστὶν ὃν λέγεις; / Δα. οὔτος. Γο. κακοῦργος εὐθὺς ἀπὸ τοῦ βλέμματος. Nella sua traduzione Paduano non si limita a trasporre il testo da una lingua ad un'altra, ma traduce anche le convenzioni teatrali in vigore nell'opera. Infatti inserisce tra parentesi la didascalia scenica *entra Sostrato* che viene presupposta sulla base delle battute di Davo e Gorgia e decide di non rendere l'intera frase οὔτος ἐστὶν ὃν λέγεις; che evidentemente considera come un'informazione che può essere trasmessa dal solo gesto dell'attore.

l'informazione relativa all'abito indossato da Sostrato diviene parte integrante della caratterizzazione del personaggio: Gorgia, infatti, identificando il giovane con la sua *χλαμύς*, il suo ricco mantello, mette subito in evidenza il suo diverso statuto sociale e allo stesso tempo esprime quanto questo influisca sul giudizio che subito dopo esprimerà su di lui.

Gli autori romani, dunque, insieme alle trame, ereditano dai loro modelli greci anche le convenzioni drammaturgiche di cui questi si servivano, riadattandole sulla base di esigenze proprie: nel caso specifico, essi prediligono un utilizzo più marcatamente stereotipato, per così dire 'formulare', delle didascalie implicite¹², andando così a rompere quell'idea di naturalezza tanto caratteristica dei dialoghi menandrei¹³. Soprattutto in Plauto, infatti, la tendenza a dichiarare e descrivere con parole tutti quei messaggi che di solito sono trasmessi attraverso un codice non verbale è decisamente sistematica. Le indicazioni sono generalmente fornite secondo due modalità: o intenzionalmente ed esplicitamente (come per esempio nella celeberrima scena in cui Palestrione pensa all'inganno ai danni di Pircopolinice o come quando, nel prologo dei *Menaechmi*, viene presentata l'ambientazione della commedia dicendo *haec urbs Epidamnus est*, v. 72); oppure «possono essere desunte anche dal solo uso di un termine piuttosto che di un altro, dal ricorrere di una particolare *iunctura*, dall'impostazione sintattica della frase»¹⁴.

Lo studio di questa seconda tipologia sarà oggetto di un'indagine di tipo linguistico, la quale, in un teatro come quello plautino, risulterà un metodo particolarmente proficuo, dal momento che tutto tende ad essere amplificato e che,

¹² Cf. BAIN (1977, 153): «in general it may be said that Plautus and to a lesser, but not all that significantly lesser, extant Terence explain far more than Menander ever does and that the impression they leave is of an almost Homeric delight in certain more or less fixed formulae».

¹³ Nell'unico caso in cui è possibile fare un confronto diretto tra originale menandro (*Dis exapaton*) e 'traduzione' plautina (*Bacchides*) risulta immediatamente evidente che Plauto, anche quando si mantiene fedele all'originale, si discosta da esso per un utilizzo massiccio di formule che accompagnano ogni movimento dei personaggi sulla scena. Se si confronta il momento dell'incontro tra Sostrato e Mosco (*Dis exap.* 103s.) e quello tra Mnesiloco e Pistoclero (*Bacch.* 534-37) si nota subito il contrasto tra la rapidità e la naturalezza del dialogo menandro, in cui i due giovani si scambiano un semplice saluto, e l'estrema elaborazione di quello plautino, in cui ogni fase dell'incontro (la reciproca percezione, l'avvicinamento e infine il saluto) viene scandita da un'espressione verbale. Cf. BAIN (1979, 27-29); GOLDBERG (1990, 196-201). Più in generale, riguardo al trattamento che Plauto riserva agli originali greci, quale si può desumere dal confronto tra *Dis exapaton* e *Bacchides*, si veda DAMEN (1992) e la ricca bibliografia da lui fornita. Un utilizzo tanto diverso delle didascalie implicite da parte degli autori romani solleva un'interessante questione interpretativa, che, però, in questa sede, potrà essere solamente accennata. Stabilire il motivo per cui Plauto e Terenzio abbiano preferito impiegare una simile convenzione in maniera tanto elaborata, invece di attenersi al più piano modello menandro, richiederebbe una trattazione specifica, che esulerebbe dallo scopo di questo lavoro. Ci sembra, dunque, più corretto limitarci a segnalare una simile differenza e ad illustrare, come faremo qui di seguito a proposito della didascalia 'entra il personaggio x', in cosa essa consista.

¹⁴ MONACO (1967, 148).

all'esagerazione dei gesti e della mimica, corrisponde quella che può essere considerata un'esagerazione di tipo verbale¹⁵.

Modalità di preparazione dell'entrata di un personaggio

Circa la metà delle entrate in scena presenti nelle commedie plautine (197 su 403) è preceduta da una preparazione, con cui si segnala l'ingresso sul palco di un nuovo personaggio. Questo procedimento drammaturgico mette gli spettatori nelle condizioni di sapere in anticipo ciò che sta per avvenire e di attenderlo; ed elimina il più possibile le ambiguità, in modo da inserirle solamente quando sono funzionali alla trama o ad un particolare effetto comico. Ne deriva un inevitabile accumulo di informazioni, che possono sembrare ridondanti e innaturali a chi 'legge', ma che invece risultano utili a chi una commedia la 'vede'¹⁶.

Le varie espressioni linguistiche (di valore quasi formulare) che verbalizzano la didascalia 'entra il personaggio x' sono realizzate secondo modalità ricorrenti, anche se non fisse, che è possibile classificare sulla base della tipologia dei verbi che esse contengono. Il criterio di classificazione più adeguato a spiegare sia l'evidente ricorsività, sia le numerosissime variazioni che Plauto è capace di sviluppare a partire da una stessa idea di base, ci è sembrato quello semantico. Esso infatti risulta più versatile rispetto a uno strettamente grammaticale, che avrebbe previsto l'individuazione di espressioni rigide, incapaci di rispecchiare la complessità del testo.

¹⁵ Le citazioni del testo plautino che proporremo nel corso del nostro studio seguiranno l'edizione di LINDSAY (1904-1905). Per i *cantica*, tuttavia, verrà adottata l'edizione di QUESTA (1995).

¹⁶ Abbiamo, invece, considerato entrate non preparate tutti i casi in cui l'ingresso di un personaggio non è preceduto da un annuncio verbale che ne indichi l'imminente arrivo. Questo non significa che ogni entrata non preparata colga il pubblico di sorpresa: in alcuni casi, infatti, sebbene non ci siano indizi che la introducano, l'entrata di un nuovo personaggio è attesa dagli spettatori perché prevista dallo sviluppo drammatico stesso. I vv. 462-71 del *Persa* offrono un esempio di questo tipo. Essi costituiscono la parte finale della formidabile messinscena che Tossilo organizza ai danni di Dordalo: lo schiavo ha fatto travestire il suo conservo Sagaristione e la figlia di un parassita suo amico da Persiani, in modo da far passare la giovane per una prigioniera della cui vendita si deve occupare. Quando i due si presentano in abiti persiani, Tossilo si compiace del bel travestimento, dice loro di allontanarsi e di tornare quando lo vedranno parlare con Dordalo. Tossilo ha appena finito di dare le ultime disposizioni ai compagni, quando arriva proprio il lenone. In questo caso l'ingresso non è preparato, tuttavia è atteso sia dai personaggi in scena che dal pubblico. A questo punto, infatti, la commedia può procedere solo se compare Dordalo: in questo modo potrà essere messo in atto il piano preparato con tanta cura nelle scene precedenti. Si deve inoltre precisare che non tutte le entrate non preparate sono della stessa natura, infatti si può fare una distinzione tra quelle che avvengono a scena vuota e quelle che avvengono quando uno o più personaggi sono in scena. Nel primo caso il 'fattore sorpresa' è molto limitato: è naturale che quando la scena rimane vuota, il pubblico aspetti l'entrata di un nuovo personaggio, unica maniera perché l'azione proceda. Nel secondo caso, invece, è possibile giocare sul diverso livello di sorpresa che può essere suscitato da un'entrata: essa può essere inaspettata sia per i personaggi in scena che per il pubblico, oppure può costituire una sorpresa solo per quelli in scena, ma non per gli spettatori.

Sulla base di questo principio è stato possibile individuare quattro categorie semantiche di verbi con cui può essere segnalato l'arrivo di un personaggio: i verbi di movimento, i verbi di visione, il verbo *esse* e i verbi che attirano l'attenzione sulle porte delle case che si aprivano sulla scena. A queste va aggiunta un'altra categoria: quella in cui la preparazione è realizzata per mezzo di frasi in cui il verbo manca e la sua funzione viene svolta da pronomi o aggettivi con valore deittico.

Nelle seguenti pagine verrà proposta un'indagine sistematica che prenderà in esame tutti i passi in cui è presente una didascalia implicita che preannuncia l'arrivo di un personaggio. La scelta di riportare tutte le occorrenze è dettata da una duplice motivazione: da un lato l'esigenza di fornire un quadro esaustivo, che vada a completare gli studi esistenti (che si limitano, per lo più, ad un'esemplificazione dei casi più significativi); dall'altro la convinzione che soltanto in questo modo sia possibile rendere conto di uno dei fenomeni drammaturgici più peculiari del teatro plautino.

1. I verbi di movimento

I verbi di movimento utilizzati nella preparazione delle entrate in scena dei personaggi sono:

adire: *Bacch.* 978; *Men.* 465; *Truc.* 890

adesse: *Amph.* 976; *Truc.* 890

aduenire: *Amph.* 149, 1005; *Epid.* 435; *Men.* 747; *Per.* 543; *Rud.* 80

cedere: *Asin.* 405; *Poen.* 577; *Pseud.* 955

concedere: *Cas.* 434; *Epid.* 103

currere: *Asin.* 265; *Curc.* 278; *Merc.* 598

ducere: *Mil.* 871; *Pseud.* 693, 789; *Rud.* 1356; *Truc.* 771

ecferre foras: *Aul.* 665

educere: *Epid.* 472; *Per.* 459

egredi: *Cas.* 163, 536; *Curc.* 158; *Men.* 349; *Mil.* 540, 986, 1215; *Most.* 419; *Per.* 301, 404; *Poen.* 576, 613, 709, 742, 960; *Pseud.* 132, 1032; *Rud.* 79, 663; *Stich.* 737; *Truc.* 852

euomere: *Pseud.* 953

exire: *Amph.* 497, 955; *Asin.* 151; *Bacch.* 234, 583, *Bacch.* 794; *Capt.* 977; *Cas.* 350, 813; *Curc.* 276; *Bacch.* 234, 581-83; *Men.* 179s., 463; *Merc.* 699, 961; *Mil.* 155, 524, 1136, 1310; *Most.* 5; *Per.* 459, 725; *Pseud.* 573; *Rud.* 705, 1209, 1356; *Trin.* 401; *Truc.* 254s., 321

extrudere: *Aul.* 38

incedere: *Asin.* 403; *Aul.* 473; *Bacch.* 403; *Capt.* 997; *Cas.* 562; *Curc.* 676-78; *Epid.* 102, 608; *Men.* 888; *Most.* 310s., 1120; *Poen.* 470; *Pseud.* 411; *Rud.* 492

incipere cursuram: *Trin.* 1006

inducere: *Truc.* 549
inferre se: *Pseud.* 911
ingredi: *Trin.* 840
ire: *Capt.* 658; *Cas.* 213; *Epid.* 100, 394; *Merc.* 271, 561, 598; *Mil.* 271, 1282;
Per. 758; *Poen.* 205; *Rud.* 656, 657; *Trin.* 622
obicere obuiam: *Pseud.* 592
prodire: *Cas.* 435; *Epid.* 568; *Rud.* 413
progredi: *Bacch.* 611; *Cas.* 308, 796; *Men.* 109; *Mil.* 610, 817; *Most.* 687; *Per.*
682; *Truc.* 320
redire: *Cas.* 719
recipere se: *Aul.* 177; *Most.* 541; *Poen.* 821, 1332; *Pseud.* 789
revorti: *Aul.* 203; *Men.* 567
sequi: *Cas.* 936
subuenire: *Rud.* 867
uenire: *Epid.* 620; *Men.* 464; *Pseud.* 593, 693, 1283; *Trin.* 17.

Da un'osservazione preliminare dei verbi individuati si può notare che nella maggior parte dei casi essi non compaiono nelle loro forme-base, ma che a queste vengono preferite le forme composte, dotate di un valore relazionale ben preciso. Il verbo *ire*, per esempio, presenta 13 occorrenze, ma molto più frequente è l'utilizzo dei suoi composti *adire*, *exire*, *prodire*, *redire*, che in totale compaiono 35 volte. Inoltre, anche nei casi in cui è impiegata la forma base del verbo, il valore referenziale dell'espressione viene spesso esplicitato con l'aggiunta di un avverbio o di un complemento di moto¹⁷. Questo fenomeno risponde pienamente alle finalità di un teatro che ha una spiccata tendenza sia ad esplicitare il rapporto prossemico tra i vari personaggi, sia a segnalare i loro spostamenti sul palco: per questo motivo, dunque, vengono utilizzati prevalentemente verbi che esprimono con maggiore precisione una determinata dislocazione spaziale.

Le formule che contengono verbi di movimento sono le più numerose: da sole vengono usate 46 volte, a cui vanno aggiunte le 88 che compaiono in combinazione con espressioni appartenenti ad altre categorie.

La forma più semplice in cui può presentarsi una didascalia con un verbo di movimento è del tipo: *sed Megadorus meus adfinis eccum incedit a foro* (*Aul.* 473); *sed progreditur optume eccum Olympio* (*Cas.* 308); *mane, mane opsecro hercle: eapse eccam exit* (*Men.* 179s.); *sed optume eccum ipse aduenit / hospes ille qui has tabellas attulit* (*Per.* 543s.); *uenit eccum Calidorus, ducit nescioquem secum simul* (*Pseud.* 693); *sed eccas ipsae huc egrediuntur timidae e fano mulieres* (*Rud.* 663).

¹⁷ *Capt.* 658 *ite istinc*; *Epid.* 100 *sed ego cesso ire obuiam*; *Merc.* 271 *it uicinus foras*; *Merc.* 561 *atque eccum it foras*; *Merc.* 598 *ibo obuiam*; *Mil.* 271 *meus conservos qui it foras*; *Mil.* 1282 *it ad nos*; *Per.* 758 *ite foras*; *Poen.* 205 *heus, i foras*; *Rud.* 656 *ite istinc foras*.

Gli esempi mostrano che è sufficiente che un personaggio dica che qualcuno sta arrivando, perché la preparazione dell'entrata sia efficace. Si può, inoltre, aggiungere che molto frequentemente tali annunci vengono introdotti da particelle che richiamano l'attenzione o di un altro personaggio presente sulla scena, o del pubblico stesso (tale è la funzione di *sed*, o dei due imperativi *mane, mane*), e che essi contengono espressioni con forte valore deittico, come *eccum/eccas*, le quali fanno pensare che l'annuncio sia stato accompagnato da un gesto dell'attore.

2. I verbi di visione

I verbi di visione presenti nelle formule di preparazione sono meno numerosi e meno vari: nella maggior parte dei casi viene utilizzato il generico *uidere*.

contui: *Asin.* 403

conspicari: *Epid.* 435; *Merc.* 109

conspicere: *Curc.* 274

opseruare: *Men.* 898

respicere: *Men.* 747

uidere: *Aul.* 177; *Bacch.* 403, 639, 978; *Cas.* 213; *Curc.* 93, 278; *Men.* 109, 349, 463; *Merc.* 330, 598, 961; *Mil.* 1135, 1136, 1281, 1428; *Most.* 83, 1120; *Poen.* 742, 821, 1166, 1332; *Pseud.* 410, 592, 911, 954; *Rud.* 80, 869; *Stich.* 270; *Trin.* 622; *Truc.* 770.

Le didascalie che contengono verbi di visione presentano strutture più fisse rispetto a quelle dei verbi di movimento, pertanto risulta più agevole individuare le differenti tipologie, che potremmo schematizzare nel modo seguente:

– il solo verbo di visione è sufficiente per annunciare l'arrivo di qualcuno: *tuam copiam / eccam Chrysalum uideo* (*Bacch.* 640-640a); *sed Priamum adstantem eccum ante portam uideo* (*Bacch.* 978); *sed optume gnatum meum / uideo eccum* (*Merc.* 329s.); *seruos meos / eccos uideo* (*Mil.* 1427s.); *nam eccum erilem filium / uideo, corruptum ex adolescente optumo* (*Most.* 82s.).

– il verbo *uidere* introduce una proposizione infinitiva in cui viene contenuta una formula con verbo di movimento, oppure regge il participio presente di un verbo di movimento: *sed eccos uideo incedere / patrem sodalis et magistrum* (*Bacch.* 403s.); *parasitum tuom / uideo currentem ellum usque in platea ultima* (*Curc.* 277s.); *sed quid currentem seruom a portu conspikor, / quem nauis abire uotui?* (*Merc.* 109s.); *sed isne est, quem currentem uideo? ipsus est. ibo obuiam* (*Merc.* 598); *sed exeuntem filium uideo meum* (*Merc.* 961); *nam quos uidere exoptabam me maxume, / una exeuntis uideo hinc e proximo* (*Mil.* 1135s.); *sed eccum tui gnati sodalem uideo huc incedere / Callidamatem* (*Most.* 1120s.); *attat! e fano recipere uideo se Syncerastum, / lenonis seruom* (*Poen.* 821s.); *erum eccum uideo huc Simonem una simul / cum suo uicino*

Calliphone incedere (Pseud. 410s.); *sed quid hoc est? pro di immortales! Calliclem uideo senem, / meu'qui adfinis fuit, ancillas duas constrictas ducere* (Truc. 770s.).

– il verbo di visione si trova in una proposizione interrogativa: *sed quid ego uideo? Menaechmus cum corona exit foras* (Men. 463); Py. *sed quid ego uideo? Pa. quid uides? Py. nescioquis eccum incedit / ornatu quidem thalassico. Pa. it ad nos, uolt te profecto.* (Mil. 1281s.); *sed hunc quem uideo? quis hic est qui oculis meis obuiam ignobilis obicitur?* (Pseud. 592).

– la proposizione in cui compare il verbo di visione viene giustapposta a un'altra che contiene una formula con un verbo di altro tipo: *atque hercle ipsum adeo contuor, quassanti capite incedit* (Asin. 403); *sed eccum <uideo>. nescio unde sese homo recipit domum* (Aul. 177); Ag. *bonum uirum eccum uideo, se recipit domum* (Poen. 1332); *sed eccum uideo uerbeream statua: ut it, ut magnifice infert sese* (Pseud. 911).

Raramente le formule che contengono i verbi di visione preparano da sole l'entrata di un personaggio: anche se, come abbiamo visto all'inizio, esempi di questo tipo esistono (cf. *Bacch.* 639, 978; *Mil.* 1427s.; *Merc.* 329s.; *Most.* 82s.), più di frequente esse si trovano in combinazione con altri tipi di formule, oppure il verbo di visione viene utilizzato per introdurre una formula costruita con un verbo di movimento.

3. Il verbo esse

Il verbo *esse* compare in tre tipologie di formula:

– Preceduto da un pronome dimostrativo:

sed Amphitruonis illi[c] est seruos Sosia: / a portu illic nunc <huc> cum lanterna aduenit (Amph.148s.); *atque ipse illic est. / tristis est. cum Chaeribulo incedit aequali suo* (Epid. 101s.); Py. *Sed quid ego uideo? Pa. quid uides? Py. nescio quis eccum incedit / ornatu quidem thalassico. Pa. it ad nos, uolt te profecto. / nauclerus hicquidem est.* (Mil. 1281-83); *sed quid hoc est, quod fori' concrepuit proxuma uicinia? / eru' meus hicquidem est* (Most. 1062s.); Ag. *sed eccas uideo ipsas. Ha. haecin meae sunt filiae?* (Poen. 1166); Ps. *credo, animo malest / aedibus. Simia. quid iam? Ps. quia edepol ipsum lenonem euomunt. / Simia. illicinest? Ps. illic'st* (Pseud. 952-54); *sed Stichus est hicquidem* (Stich. 655); *sed haec quidem eiius Astaphium est ancillula; / cum ea quoque etiam mihi fuit commercium* (Truc. 93s.).

Questa tipologia è particolarmente interessante per la ricostruzione della realizzazione scenica della commedia. Le didascalie, infatti, non solo ci informano sul momento in cui doveva avvenire l'entrata di un personaggio, ma, in alcuni casi, ci suggeriscono anche quali dovevano essere i movimenti e i gesti degli attori sul palco. In questo senso risulta di fondamentale importanza lo studio dei pronomi dimostrativi che

esse contengono¹⁸: quando hanno un valore deittico e si riferiscono a un referente extralinguistico, dobbiamo immaginare che l'attore, pronunciando la battuta, indicasse il nuovo arrivato con un gesto della mano, altrimenti, infatti, le sue parole rimarrebbero incomprensibili. Quando, invece, il pronome ha valore anaforico, non possiamo avere la stessa certezza. Questo, tuttavia, non esclude che l'attore abbia potuto comunque compiere un gesto: lo scopo sarà stato, allora, quello di dare maggiore enfasi alle sue parole. Se andiamo ad analizzare i passi individuati, possiamo vedere che in *Amph.* 148s. ed *Epid.* 100-102 il pronome *illic* ha un valore deittico, mentre negli altri casi si può pensare che il pronome dimostrativo venga semplicemente utilizzato per riferirsi a un personaggio non coinvolto nel discorso. Un esempio molto chiaro di questo tipo di utilizzo del pronome dimostrativo è *Mil.* 1281-83: a segnalare l'arrivo di Pleusicle mascherato da marinaio sono Pirogopolinice e Palestrione; la preparazione viene realizzata sotto forma di dialogo tra i due personaggi, il cui scambio di battute si presenta come un'articolata giustapposizione di formule di entrata. Prima si ha una formula con un verbo di visione (*sed quid ego uideo?*), che ha lo scopo di richiamare l'attenzione dell'altro personaggio presente sulla scena, e ovviamente del pubblico, sul nuovo arrivato; a questa ne segue una con un verbo di movimento (*it ad nos, uolt te profecto*), che descrive gli spostamenti dell'attore sul palco; infine troviamo la formula *naulerus hiquidem est*, con la quale il finto marinaio viene identificato. In questo caso non è necessario che l'attore compia alcun gesto nel momento in cui pronuncia la battuta: *hic* ha semplicemente un valore anaforico, riferendosi a qualcuno esterno al dialogo e di cui fino ad allora si era parlato.

Un altro esempio interessante, è *Pseud.* 952-54. Neanche in questo caso si può dire che *illic* abbia un valore deittico, tuttavia si può supporre che qui l'attore abbia indicato il nuovo arrivato con un gesto: questo, infatti, si inserirebbe magnificamente nei toni esagerati di queste battute e costituirebbe la controparte extra-linguistica delle espressioni fortemente colorite con cui è annunciata l'entrata del lenone. Il gesto, dunque, non risponderebbe a esigenze di chiarezza drammaturgica, ma all'intento comico del pezzo.

– Pronome dimostrativo + verbo *esse* seguiti da una proposizione relativa:

Philaenium estne haec quae intus exit atque / una Argyrippus? (*Asin.* 585s.); *estne hic parasitus qui missus in Cariam?* (*Curc.* 275); *sed isne est, quem currentem uideo? ipsus est. ibo obuiam* (*Merc.* 598); *ipse exit: hic illest lepidus quem dixi senex* (*Mil.* 155); *nam illic est Philocomasio custos meu' conseruos qui it foras* (*Mil.* 271); *haec celox illiust, quae hinc egreditur, internuntia* (*Mil.* 986); *sed estne hic meu' sodalis qui huc incedit cum amica sua? / is est, Callidamates cum amica incedit* (*Most.* 310s.); *illic homo est qui egreditur leno* (*Poen.* 613); *et seruos illic est eius qui egreditur foras* (*Rud.*

¹⁸ Sul sistema deittico latino si veda KLEIN (1999-2000).

79); *hic illest parasitus, quem arcessitum missa sum* (Stich. 196); *hic ille est senecta aetate qui factus puer, / qui admisit in se culpam castigabilem* (Trin. 43s.)¹⁹.

Sulla base dei passi citati si può osservare che l'espressione è piuttosto versatile: può essere utilizzata sia in un'affermazione, come nel caso di *Poen.* 613, sia sotto forma di domanda, come in *Most.* 310. Al contrario, si può riscontrare una certa omogeneità di costruzione nelle proposizioni relative che essa introduce. Queste, infatti, contengono quasi sempre un'espressione costruita con un verbo di movimento²⁰.

– Espressioni del tipo *sed quis hic est?*:

sed quis hic est? is est, / ille est ipsus (Asin. 378s.); *My. quis est quem uides? Cl. uir eccum it* (Cas. 213); *sed quis hic est qui recta platea cursum huc contendit suom?* (Cist. 534); *sed quis illic est quem huc aduenientem conspicio, / suam qui undantem chlamydem quassando facit?* (Epid. 435s.); *Ep. Sed quis haec est muliercula et ille grauastellus qui uenit?* (Epid. 620); *sed hunc quem uideo quis hic est qui oculis meis obuiam ignobilis obicitur?* (Pseud. 592); *sed quis hic homo est chlamydatu?* (Pseud. 1101); *sed quis hic est qui in plateam ingreditur / cum novo ornatu specieque simul?* (Trin. 840s.); *sed quis hic est qui huc in plateam cursuram incipit?* (Trin. 1006); *quis <hic> homost, qui inducit pompam tantam?* (Truc. 549).

Una didascalìa di questo tipo, nella maggior parte dei casi, è utilizzata per preparare l'entrata di un personaggio di cui non si conosce l'identità, come avviene in *Pseudolus* 592-99:

*sed hunc quem uideo? quis hic est qui oculis meis obuiam ignobilis obicitur?
lubet scire quid hic uenit cum machaera et huic, quam rem agat, hinc dabo*

insidias.

Har. hi loci sunt atque hae regiones quae mi ab ero sunt demonstratae 594-595
*ut ego oculis rationem capio quam mi ita dixit erus meus miles,
septimas esse aedis a porta ubi ille habitat leno, quoi iussit
symbolum me ferre et hoc argentum. nimis uelim certum qui id mi faciat,
Ballio leno ubi hic habitat.*

L'entrata in scena di Arpace ha luogo alla fine di un monologo in cui Pseudolo si è vantato di aver escogitato numerosi inganni per farsi beffe di Ballione. L'ingresso del nuovo personaggio viene segnalato con particolare enfasi da Pseudolo, il quale in un primo momento si chiede semplicemente chi sia l'individuo che sta vedendo (*sed hunc quem uideo?*) e poi ripete la domanda ampliandola in una formulazione più colorita (*quis hic est qui oculis meis obuiam ignobilis obicitur?*). Lo schiavo inoltre annuncia la propria intenzione di tendere una trappola allo straniero, rimanendo dove si trova in quel

¹⁹ A questi passi si può aggiungere anche *Per.* 543s. *sed optume eccum ipse aduenit / hospes ille, qui has tabellas attulit*: la formula ha una struttura analoga, ma, al posto del verbo *sum* troviamo un verbo di movimento.

²⁰ L'unica eccezione è *Mil.* 155, dove troviamo un verbo di parola.

momento (*hinc*), un po' in disparte. A questo punto Arpace può pronunciare il suo discorso di ingresso, in cui spiega di essere venuto a cercare Ballione per consegnargli il denaro con cui completare l'acquisto di Fenicio, rivelando in questo modo il suo ruolo all'interno della vicenda.

Tuttavia la stessa formula viene utilizzata, seppur più raramente, anche per introdurre un personaggio la cui identità è nota, come nei casi di *Asin.* 378s., *Cas.* 213, *Epid.* 620-22.

Una variante di questa tipologia può essere considerata l'espressione (del tipo *ecquis hic est?*) utilizzata da un personaggio che bussa alla porta per farsi aprire, come ad esempio in *Rud.* 412-15²¹:

nunc, ne morae illi sim, petam hinc aquam, unde mi imperavit.

heus ecquis in uillast? ecquis hoc recludit? ecquis prodit?

Sc. quis est qui nostris tam proterue foribus facit iniuriam?

Am. ego sum. Sc. hem! quid hoc boni est? eu edepol specie lepida mulierem! 415

Ampelisca si rivolge alla casa vicina al tempio presso cui si era rifugiata per chiedere dell'acqua. Bussa alla porta e domanda se c'è qualcuno in casa che possa aiutarla. A rispondere è il servo Sceparnione, il quale, trovandosi di fronte una così bella ragazza, non esita a procurarle ciò di cui ha bisogno. Come si può notare da questo breve passo, le due didascalie *sed quis hic est?* e *ecquis hic est?*, per quanto simili, hanno un funzionamento drammaturgico leggermente diverso: nel primo caso il personaggio, nel momento stesso in cui pronuncia la formula, ha davanti a sé chi sta per arrivare, lo vede e con la sua domanda ne segnala la presenza; invece, con la domanda *ecquis hic est?*, il personaggio non si limita a rendere noto l'arrivo di qualcuno, ma, a ben vedere, lo provoca.

4. Espressioni che attirano l'attenzione sulle porte

Una delle convenzioni più note del teatro plautino prevede che l'entrata di un personaggio sia preparata dicendo che le porte di casa scricchiolano o si aprono, segno che qualcuno sta per uscire²². Se, in relazione alle porte, questa è la modalità più

²¹ L'espressione viene utilizzata anche in *Amph.* 1019s.; *Bacch.* 581-83; *Men.* 673; *Poen.* 1118s.; *Truc.* 254s., 663.

²² Sull'importanza delle porte nel teatro plautino e sul loro fondamentale contributo per il funzionamento dell'azione comica, si veda MAZZOLI (2004). Preparare l'entrata in scena di un personaggio menzionando le porte è una convenzione già presente nel teatro comico greco, dove, proprio come in Plauto, essa presenta due tipologie: l'arrivo del personaggio può essere annunciato dallo scricchiolio delle porte (come in *Men. Dys.* 586-88; *Mis.* 206s., 442s.; *Per.* 316s., 1003-1005; *Sam.* 567), oppure la sua entrata in scena può essere 'provocata' da qualcuno che bussa alla porta per parlare con il padrone di casa (cf. *Ar. Ach.* 403-405; *Nub.* 131-33; *Ran.* 460-64; *Eccl.* 976s.; *Pl.* 1097-1101; *Men. Asp.* 499; *Dys.* 463-67; *Epit.* 1075-

frequente con le sue 37 occorrenze, tuttavia non è l'unica: infatti ci sono anche 12 casi in cui un personaggio dice esplicitamente che busserà per chiamare qualcuno fuori di casa. I verbi o le locuzioni utilizzate in questo tipo di didascalie sono:

aperire fores/ostium/aedes: *Amph.* 1020; *Aul.* 350; *Bacch.* 582, 798, 1118; *Capt.* 108; *Cas.* 434, 779; *Curc.* 93; *Men.* 108, 674; *Merc.* 699; *Mil.* 985; *Per.* 80, 300; *Pseud.* 1284; *Stich.* 309; *Trin.* 400, 1174; *Truc.* 350, 663

concrepere: *Bacch.* 234, 610; *Cas.* 163, 936; *Men.* 348, 523; *Mil.* 154; *Most.* 1062; *Per.* 404

confringere fores: *Most.* 453, 456

crepere fores: *Amph.* 496; *Aul.* 665; *Bacch.* 1057; *Cas.* 813, 874; *Curc.* 486; *Mil.* 270, 410; *Poen.* 741; *Pseud.* 131

effringere fores: *Amph.* 1026; *Bacch.* 586

ferire fores/ostium: *Amph.* 1019; *Men.* 176; *Pseud.* 1131; *Truc.* 253

frangere fores: *Amph.* 1022; *Asin.* 384; *Stich.* 326

hiscere: *Pseud.* 952

patere fores: *Stich.* 309

pultare: *Bacch.* 581, 1120; *Poen.* 1120; *Stich.* 308, 310

recludere: *Rud.* 413

sentire sonitum: *Curc.* 156

sonitum facere: *Mil.* 1377

Le entrate in scena preparate tramite la menzione dell'apertura di una porta chiamano in causa due sensi, l'udito o la vista. Nel primo caso si usa sempre un'espressione del tipo *ostium crepuit*, nel secondo una del tipo *ostium aperitur*. Dobbiamo immaginare che la dichiarazione di una percezione esclusivamente visiva presupponga che il personaggio in scena sia rivolto in direzione della porta. Non è necessariamente così nei casi in cui la porta fa rumore. Anzi, a volte è proprio lo scricchiolio ad attirare la sua attenzione e a farlo voltare. Vediamo, dunque, due esempi da cui si possa evincere il funzionamento di questo tipo di convenzione.

Il primo è tratto dal prologo ritardato del *Miles Gloriosus*: Palestrione, dopo aver raccontato gli antefatti della vicenda e presentato scenario e personaggi coinvolti, sente scricchiolare la porta. È il vecchio Periplectomeno che esce di casa (vv. 154s.):

1080 e *Per.* 184-90). Oltre che nei passi citati, l'espressione κόπτειν θύραν compare in *Men. Asp.* 162s.; *Dys.* 267s. e *Per.* 372s., dove però la dichiarazione di voler bussare viene interrotta prima di essere messa in atto. È interessante notare che nel caso di *Asp.* 162s. e *Per.* 372s. la battuta realizza comunque la sua funzione di lanciare il dialogo con un nuovo personaggio: nel primo caso Davo entra in scena spontaneamente, prima che Smicrine possa raggiungere la porta e bussare (166s.: Σμ. πρὸς σ' ἐγὼ πάροειμι, Δᾶε). Nel secondo Davo, che era rimasto in disparte ad ascoltare, si fa avanti proprio per impedire a Sosia di bussare alla casa di Moschione dove crede che Glicera stia incontrando il suo amante: il dialogo inizia, anche se non con la persona con cui avrebbe voluto parlare Sosia. Al riguardo si veda FROST (1988, 6s. e 9 e la bibliografia qui indicata).

*sed fori' concrepuit hinc a uicino sene;
ipse exit: hic illest lepidus quem dixi senex.*

L'entrata in scena è segnalata da un elemento acustico che attira l'attenzione di Palestrione il quale sta ancora parlando. Poiché il destinatario del suo discorso è il pubblico, si deve pensare che non solo le sue parole, ma anche il suo corpo siano rivolti agli spettatori e che egli non possa vedere cosa sta accadendo alle sue spalle. Si può quindi supporre che l'attore, subito dopo aver pronunciato la battuta *sed fori' concrepuit hinc a uicino sene*, si sia voltato e abbia guardato chi stava uscendo di casa: solo a questo punto avrà potuto presentare il nuovo personaggio²³.

Nel *Trinummus*, il giovane e ricco Lisitele vuole sposare la sorella dell'amico Lesbonico, anche se, caduta in disgrazia, non può permettersi una dote. Chiede allora al padre di convincere Lesbonico a dargli lo stesso la ragazza in moglie, e di persuaderlo a non considerare il matrimonio senza dote un disonore per la sorella. Il vecchio Filtone, dapprima non è d'accordo, ma poi accetta giudicando sciocco che un padre si metta contro un figlio. Si sta proprio dirigendo a casa di Lesbonico, quando vede la porta aprirsi e il giovane uscire (vv. 394-401):

*sed hoc me unum consolatur atque animum meum,
quia qui nihil aliud nisi quod sibi soli placet* 395
*consulit aduersum filium, nugas agit:
miser ex animo fit, factius nihilo facit.
suae senectuti is acriorem hiemem parat,
quom illam inportunam tempestatem conciet.*
sed aperiuntur aedes quo ibam: commodum 400
ipse exit Lesbonicus cum seruo foras.

In questo passo la percezione legata alle porte è di tipo visivo: Filtone può vedere che esse si aprono e questo gli basta per sapere che qualcuno sta uscendo. Il vecchio, infatti, ha già lo sguardo rivolto in direzione della casa di Lesbonico, verso cui si sta dirigendo. A questa osservazione si può aggiungere che le sue parole *sed aperiuntur aedes quo ibam*, pur presentandosi come una semplice riflessione tra sé e sé espressa ad alta voce, servono a focalizzare l'attenzione degli spettatori sulla porta di Lesbonico, in modo che a nessuno sfugga che essa si sta aprendo e che di lì a poco entrerà in scena qualcuno²⁴.

A differenza delle didascalie esaminate in precedenza, quelle che menzionano l'apertura delle porte non costituiscono una descrizione dell'entrata del personaggio o

²³ Si può inoltre notare che la menzione dello scricchiolio della porta viene utilizzata come *escamotage*, che serve allo stesso tempo a mettere fine a un discorso ormai giunto al suo termine, introducendo un nuovo personaggio e, di conseguenza, dando anche vita a una nuova sezione drammatica.

²⁴ Sul concetto di 'focus' e sulla sua importanza per una buona riuscita di uno spettacolo, si veda MARSHALL (2006, 160-74).

dei suoi movimenti. Se dunque le altre tipologie di indicazioni sceniche, in misura maggiore o minore, possono sembrare 'pleonastiche', in quanto costituiscono l'espressione verbale di un referente extra-verbale che gli spettatori avevano già davanti agli occhi, queste, al contrario, sono essenziali, perché vanno a creare un referente che di per sé poteva anche non esserci. Infatti non è necessario pensare che per simulare l'apertura di una porta fosse prodotto un rumore reale: era sufficiente che l'attore pronunciasse la formula consueta e ben nota al pubblico, perché la convenzione risultasse efficace. In altre parole, la voce stessa dell'attore, nel momento in cui diceva *ostium crepuit*, poteva costituire, nel mondo *fictional* del teatro, lo scricchiolio stesso delle porte. Questo significa che la formula, in casi simili, si comporta come un vero e proprio performativo e che, grazie alla complicità degli spettatori che accettano questa convenzione, il 'dire' che le porte scricchiolano è anche il 'farle' scricchiolare.

Un altro modo di preparare un'entrata utilizzando l'elemento scenico delle porte è bussare per far uscire qualcuno in strada. Anche per questa particolare modalità di preparazione è stata elaborata una gamma di espressioni ben precise, che vanno a formare una sorta di vocabolario tecnico: tra queste, le più comuni sono *pultare fores*, *frangere* (o *effringere*) *fores* e *ferire fores* o *ostium*.

Un caso tipico è quello che dà vita alla scena finale delle *Bacchides*. Nicobulo e Filosseno, padri dei giovani spasimanti delle due Bacchidi, vogliono andare a riprendersi i figli che in quel momento stanno banchettando a casa delle prostitute. Arrabbiati, iniziano a bussare con forza, così da provocare l'uscita delle due sorelle (vv. 1117-21):

Ni. *quid dubitamus pultare atque huc euocare ambos fores?*

Ph. *haud moror.* Ni. *heus Bacchis, iube sis actutum aperiri fores nisi mauoltis fores et postis comminui securibus.*

Ba. *quis sonitu ac tumultu tanto [nomine] nominat me at-* 1120
que pultat aedes ? 1120a

Ni. *ego atque hic.*

In questo passo il verbo *pultare* risulta di centrale importanza, come dimostra il fatto che sia ripetuto ben due volte (la prima da Nicobulo, la seconda da Bacchide), sebbene di per sé non sia affatto necessario: anche in questo caso ci troviamo di fronte ad un'esplicitazione verbale di un movimento di scena, che, oltre a segnalare l'imminente entrata, serve anche a sottolineare la violenza che caratterizza il comportamento del vecchio.

Oltre ai casi che abbiamo analizzato, dobbiamo menzionare un'altra modalità in cui il verbo *aperire* può essere impiegato. Lo troviamo utilizzato al modo imperativo, in forma assoluta o seguito dal complemento oggetto *fores*, nel momento in cui un personaggio bussa alla porta di qualcuno per farlo uscire di casa: *feriam fores. / aperite*

hoc. heus, ecquis hic est? ecquis hoc aperit ostium? (Amph. 1019s.); heus, Staphyla, prodi atque ostium aperi (Aul. 350); aperite atque Erotium aliquis euocate ante ostium (Men. 674); aperite, aperite, heus, Simoni me adesse aliquis nuntiate (Pseud. 1284); aperite atque adpropere, fores facite ut pateant, remouete moram (Stich. 309); aperite hoc, aperite propere et Lesbonicum, si domist, / [foras] euocate: ita subitost propere quod eum conuentum uolo (Trin. 1174s.)²⁵.

Risulta chiaro che c'è una certa differenza tra le tipologie *sed aperitur ostium* di *Men.* 108 e *ostium aperi* di *Aul.* 350. Solo il tipo *sed aperitur ostium*, infatti, appartiene al gruppo che stiamo analizzando, in quanto la frase non è legata allo svolgimento dell'azione, ma costituisce un elemento descrittivo di determinati movimenti scenici. Nel caso di *ostium aperi*, invece, l'espressione ovviamente fa parte integrante dell'azione scenica e non ha un corrispondente extra-linguistico di cui rappresenta la verbalizzazione. A conferma di ciò si può notare che molto spesso *aperi/aperite* viene preceduto dalla formula vera e propria *ferire fores/pultare fores*, che funziona da elemento introduttore.

5. Espressioni in cui manca il verbo

Per completare la nostra rassegna, dobbiamo menzionare un piccolo gruppo costituito da preparazioni che non contengono alcun verbo, ma presentano pronomi e particelle con valore deittico:

attat, eccum ipsum. ibo ut hoc condam domum (Aul. 712); atque eccum ipsum hominem. opseruemus quam rem agat (Men. 898); nam eccum unde aedis filius / meus emit. quid agis tu? (Most. 997s.); sed Toxili puerum Paegnum eccum (Per. 271); sed eccum Pinacium eius puerum. hoc uide, / satin ut facete, atque ex pictura, astitit? (Stich. 270s.); atque eccum tibi lupum in sermone: praesens essuriens adest (Stich. 577)²⁶.

Questi esempi, seppur non molto numerosi, sono comunque interessanti, perché mostrano quale può essere la forma minima sufficiente a preparare l'entrata di un personaggio: basta che ci sia un elemento che richiami l'attenzione (*attat, sed eccum, atque eccum*) e che, attraverso un nome o un pronome, venga indicata chi è la persona

²⁵ A questi passi si può aggiungere anche *Bacch.* 1118 (*heus Bacchis, iube sis actutum aperiri fores*) infatti anche se il verbo *aperire* è al modo infinito, il valore imperativo viene conferito dallo *iube* che lo regge e precede.

²⁶ Oltre a questi si possono citare anche altri passi in cui la frase priva di verbo viene giustapposta ad altri tipi di preparazione: *euocabo. heus Periplectomene et Pleusicles, progredimini. / Pe. ecce nos tibi oboedientes (Mil. 610s.); sed eccam ipsam, egreditur foras (Mil. 1215); Py. sed quid ego uideo? Pa. quid uides? Py. nescioquis eccum incedit / ornatu quidem thalassico. Pa. it ad nos, uolt te profecto. / nauclerus hicquidem est. Py. uidelicet accersit hanc iam. Pa. credo. (Mil. 1281-83); To. heus, Saturio, exi. nunc est illa occasio / inimicum ulcisci. Sat. ecce me. numquid moror? (Per. 725s.).*

verso cui l'attenzione deve essere rivolta. In questi casi il valore deittico delle frasi diventa molto forte e si è autorizzati a immaginare che a una così grande sintesi verbale dovesse corrispondere una mimica piuttosto marcata. Forme di preparazione di questo tipo risultano verbalmente povere rispetto alle preparazioni cui ci ha abituati il teatro plautino, ma allo stesso tempo si avvicinano di più allo svolgimento di una conversazione reale: il fatto, dunque, che compaiano in così pochi passi ci dà la misura della tendenza plautina all'esagerazione e all'accumulo di informazioni e di giochi comici.

6. Il richiamo al silenzio

Resta infine da trattare un gruppo di formule costituite da espressioni che richiamano il silenzio, di cui cercheremo di definire lo statuto²⁷:

comprimere orationem: Amph. 496; Pseud. 788

conticiscere: Bacch. 798; Merc. 271; Mil. 410; Rud. 1356

linguam moderari: Curc. 486; Mil. 270

occultare vocem: Curc. 95

opprimere os: Asin. 586

parcere vocem: Per. 682

tacere: Bacch. 1058; Cas. 873; Curc. 95; Men. 348; Mil. 985; Per. 682; Poen.

741; Pseud. 130, 952; Truc. 889.

Prendiamo in esame alcuni esempi che ci aiutino a capire qual è la loro funzione nella preparazione dell'entrata in scena di un personaggio:

Amph. 496-98: orationem comprimam: crepuit foris. / Amphitruo subdituius eccum exit foras / cum Alcumena – uxore usuraria

Curc. 486: sed interim fores crepuere: linguae moderandum est mihi

Men. 348s.: tacedum parumper, nam concrepuit ostium: / uideamus qui hinc egreditur

Per. 682: tace, parce uoci: praeda progreditur foras

Poen. 741s.: tacendi tempus est, nam crepuerunt fores. / foras egredier uideo lenonem Lycum.

Dai passi riportati si può vedere che le espressioni di richiamo al silenzio vengono sempre giustapposte a formule appartenenti alle altre categorie studiate. Questo tipo di formule, infatti, a differenza degli altri analizzati in precedenza, non può costituire da solo una preparazione: in altre parole, non basta dire 'starò zitto' perché si capisca che sta per entrare qualcuno in scena. Il richiamo al silenzio, dunque, non può essere

²⁷ Abbiamo riportato soltanto i passi in cui le espressioni analizzate sono utilizzate all'interno della preparazione di un'entrata, tralasciando le occorrenze delle stesse espressioni in altre situazioni.

considerato una particolare variante di 'entra il personaggio x': la sua funzione drammaturgica, più generica, è quella di mettere fine a un discorso (monologo o dialogo) e di rilanciare l'azione scenica che, grazie all'entrata di un nuovo personaggio, subirà un'evoluzione.

La classificazione qui proposta ha preso in esame una serie di espressioni che rendono le commedie plautine sovrabbondanti da un punto di vista linguistico e determinano continuamente degli scarti rispetto a quanto imporrebbe il principio di economicità della comunicazione. Esse, costituendo la descrizione verbale di qualcosa che sta avvenendo o sta per avvenire sulla scena, trasmettono attraverso un altro canale (quello sonoro) lo stesso messaggio che sarebbe comunque giunto per mezzo della vista. Come abbiamo detto all'inizio, il raddoppiamento della trasmissione dell'informazione per mezzo della didascalia implicita risponde a una finalità drammaturgica che ha come beneficiari sia gli attori, ai quali vengono date le linee-guida per la messinscena, sia il pubblico, visto che, «Plauto comprese la necessità di procedere più lentamente di quanto avrebbe fatto un autore greco, di ripetere le cose due volte, di introdurre richiami agli elementi essenziali dell'intreccio e soprattutto di non lasciare che gli spettatori si annoiassero mai»²⁸.

La nostra rassegna delle diverse forme assunte dalla didascalia 'entra il personaggio x' rappresenta un'esemplificazione significativa della tecnica drammaturgica plautina e suggerisce l'esistenza di un vocabolario dei movimenti di scena costituito da un repertorio di verbi e locuzioni piuttosto ben definito (anche se realizzabile in modo estremamente vario) che associa ad ogni espressione un determinato gesto o spostamento²⁹.

In questa sede abbiamo delimitato il campo di indagine a un momento ben preciso dell'azione scenica (l'ingresso sul palco di un nuovo personaggio), ma ovviamente l'analisi non si esaurisce qui e potrebbe investire molti altri momenti della commedia, a cominciare dalle situazioni complementari e inverse rispetto a quelle considerate, le uscite. Questa, pertanto, non vuole essere che una prima tappa di un percorso teso a ricostruire come doveva presentarsi, nel suo complesso, la messinscena di una commedia plautina. Punto di partenza obbligatorio sono gli scarti verbali rispetto a una comunicazione reale, in cui possiamo riconoscere i tratti pertinenti e specifici dello spettacolo teatrale. Proprio di questi 'scarti', infatti, è costituita quella «parola

²⁸ SANDBACH (1979, 148).

²⁹ L'esistenza di un tale vocabolario è già stata ipotizzata da MARSHALL (1999, 125) all'interno di uno studio sulla scena di repertorio introdotta da una domanda del tipo *quis hic loquitur?*. Marshall, notando che molto spesso alla domanda si risponde *respice ad me*, ha interpretato questa seconda battuta come un'indicazione scenica diretta all'attore, il quale non avrebbe dovuto guardarsi intorno in modo casuale ma voltarsi subito nella direzione da cui veniva la voce, ed ha presupposto l'esistenza di un vocabolario specializzato per i movimenti scenici e anche una certa uniformità della pratica recitativa.

magica»³⁰ capace di creare, con il suo solo enunciarsi, proiezioni sceniche che permettono di 'vedere' la commedia anche dal solo testo scritto.

³⁰ ANDRISANO (1990, 21 n. 55) che cita, modificando leggermente, MARZULLO (1988-1989, 125): «[la parola scenica] sviluppa un sorprendente sistema di significati, capaci di materializzarsi in evocative fantasmagorie. Di costituirsi, per magica virtù, [...] in scena e scenografia».

riferimenti bibliografici

ANDRISANO 1990

A.M. Andrisano, *Introduzione*, in H. Kindermann, *Il teatro greco e il suo pubblico*, Firenze, 7-45.

ARNOTT 1975

W.G. Arnott, *Menander, Plautus, Terence*, Oxford.

BAIN 1977

D. Bain, *Actors and audience: a study of aside and related conventions in Greek drama*, Oxford.

BAIN 1979

D. Bain, *Plautus voritit barbare. Plautus, Bacchides 526-61 and Menander, Dis exapaton 102-12*, in D. West – T. Woodman (eds.), *Creative imitation and Latin literature*, Cambridge, 17-34.

BEARE 1986

W. Beare, *I Romani a teatro*, Roma-Bari (ed. or. *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London 1964³).

CAPONE 1935

G. Capone, *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padova.

CHANCELLOR 1979

G. Chancellor, *Implicit Stage Directions in Ancient Greek Drama: Critical Assumptions and the Reading Public*, «Arethusa» XII 133-52.

CHIARINI 1983²

G. Chiarini, *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bologna.

DAMEN 1992

M.L. Damen, *Translating scenes: Plautus' adaptation of Menander's Dis exapaton*, «Phoenix» XLVI 205-31.

DE MARINIS 1982

M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano.

DUCKWORTH 1952

G.E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton.

ERCOLANI 2000

A. Ercolani, *Il passaggio di parola sulla scena tragica: didascalie interne e struttura delle rheses*, Stuttgart-Weimar.

FROST 1988

K.B. Frost, *Exits and Entrances in Menander*, Oxford.

GOLDBERG 1990

S.M. Goldberg, *Act to Action in Plautus' Bacchides*, «CPh» LXXXV/3 191-201.

HAMILTON 1978

R. Hamilton, *Announced Entrances in Greek Tragedy*, «HSPH» LXXXII 63-82.

JOHNSTON 1933

M. Johnston, *Exits and entrances in Roman comedy*, Geneva-New York.

KLEIN 1999-2000

J.S. Klein, *Personal deixis in Latin*, «CO» LXXVII/3 93-99.

LETESSIER 2007

P. Letessier, *Des didascalies pour les spectateurs: nature et fonctions des didascalies internes dans les comédies de Plaute*, in F. Calas et al. (éds.), *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Bordeaux, 115-30.

LINDSAY 1904-1905

W.M. Lindsay (ed.), *T. Macci Plauti Comoediae*, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit W.M. Lindsay, voll. I-II, Oxford.

MARSHALL 1999

C.W. Marshall, *Quis hic loquitur? Plautine delivery and the 'double aside'*, «Syll.Class.» X 105-29.

MARSHALL 2006

C.W. Marshall, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge.

MARZULLO 1986

B. Marzullo, *La parola scenica*, «QUCC» LI 97-104.

MARZULLO 1988

B. Marzullo, *La parola scenica, II*, «QUCC» LIX 79-85.

MARZULLO 1988-1989

B. Marzullo, *La parodos dell'Alcesti: Eur. Alc. 77-140*, «MCr» XXIII-XXIV 123-83.

MAZZOLI 2004

G. Mazzoli, *Porte plautine (la porta come elemento scenico e fattore d'intreccio nella commedia di Plauto)*, «Atti ufficiali della Accademia delle Scienze di Torino», Anni Accademici CCXVIII-CCXX, 2001-2003, Torino, 115-30.

MONACO 1967

G. Monaco, *I testi teatrali antichi come copioni*, «Dioniso» XLVI 147-51.

MONACO 1969

G. Monaco (a cura di), *Plauto. Curculio*, Palermo.

MONACO 1986

G. Monaco, *Dai tragici greci a Pirandello. Appunti sulle didascalie teatrali*, «Dioniso» LVI 111-29.

QUESTA 1995

C. Questa (a cura di), *Titi Macci Plauti Cantica*, Urbino.

ROSSI 1989

L.E. Rossi, *Livelli di lingua, gestualità, rapporti di spazio e situazione drammatica sulla scena attica*, in L. De Finis (a cura di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento 28-30 marzo 1988, Firenze, 63-78.

SANDBACH 1979

F.H. Sandbach, *Il teatro comico in Grecia e a Roma* (1977), Roma-Bari.

TAPLIN 1977a

O. Taplin, *The stagecraft of Aeschylus. The dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford.

TAPLIN 1977b

O. Taplin, *Did Greek dramatists write stage instructions?*, «PCPhS» XXIII 121-32.

TAPLIN 1978

O. Taplin, *Greek tragedy in action*, London.

UBERSFELD 1984

A. Ubersfeld, *Theatrikon. Leggere il teatro* (1982), Roma.