

Introduzione

*Andria: plot, struttura, contraddizioni*¹

Il titolo fa immediato riferimento ad un personaggio femminile proveniente dall'isola greca di Andro e non è altro che la traslitterazione del corrispondente titolo greco menandro (K.-A., pp. 61 sgg.; SANTI 2013, pp. 7 sgg.). All'isola di Andro però si legano due donne: oltre a Glicerio, l'amante di Panfilo, anche Criside, la sorellastra; e nel corso della commedia stessa *Andria* finisce per designare entrambe (al v. 73 individua Criside e poi passerà a designare univocamente Glicerio)². *Andria* però sarebbe anche una commedia di Cecilio Stazio, stando a Nonio, p. 223 L. (cfr. p. 42 GUARDÌ), ma la questione è alquanto controversa, non da ultimo perché non si giustificerebbe il silenzio di Terenzio, come già notava RITSCHL 1845, p. 133³. Il plot della commedia è canonico: l'amore clandestino di un giovane (Panfilo) per una straniera apparentemente priva di cittadinanza (Glicerio); un padre (Simone), che si oppone e cerca di concludere per il figlio delle nozze legittime (con Filumena, figlia di Cremete); l'agnizione che magicamente risolve l'intera vicenda, vivacizzata dai piani del servo (Davo) e complicata dalla nascita di un bambino (figlio di Panfilo e Glicerio)⁴.

La sua struttura, in base a un tipico indirizzo bibliografico tedesco, sem-

¹ L'introduzione non intende affrontare tutti gli aspetti più generali degli studi sull'opera di Terenzio e a maggior ragione sulla commedia antica, per i quali da ultimo è lecito rinviare a volumi miscelanei come *CT, HGRC*, PAPAIOANNOU (ed.) 2014 o anche ad antologie di alto livello come STRAMAGLIA, VALENTE 2017. Rassegne bibliografiche fondamentali restano MARTI 1961, 1963 e LENTANO 1997 e 1998.

² Cfr. AUHAGEN 2009, pp. 256-9.

³ I codici di Nonio leggerebbero propriamente *Andrea*. Nella *Vita* di Svetonio si racconta che Terenzio lesse l'*Andria*, la sua, in presenza dell'ormai anziano Cecilio. Per l'approfondimento del problema, cfr. GUARDÌ 1974, pp. 110-1; ID. 1973, pp. 13 sgg.; *HLL* I, pp. 229-31; AUHAGEN 2009, p. 268; vd. anche l'introduzione al prologo.

⁴ Evito in questa sede di ripercorrere in dettaglio la trama, rimandando a KRUSCHWITZ 2004a, pp. 25 sgg. Per l'analisi tematica, cfr. ad es. MCGARRITY 1977 e 1978.

brerebbe rispondere a precisi criteri aritmetici; dopo DENZLER 1968, pp. 123-4 e più incisivamente BÜCHNER 1974, pp. 118-9, questa tesi è stata notevolmente sviluppata in KRUSCHWITZ 2001, pp. 316-8 e 2004a, pp. 43-5: egli individua una corrispondenza quanto a numero di versi fra le scene I 3, III 1 e V 1, le quali sono peraltro caratterizzate dal medesimo motivo del parto di Glicerio; altre corrispondenze sono inoltre individuate fra II 1 e II 2, II 6 e III 4 ed infine IV 2 e V 3. Sulle scene II 1 e II 2 graverebbe invece l'asse drammaturgico dell'opera.

In questa apparente linearità sono però riconoscibili contraddizioni strutturali oggettive, su cui si ritornerà in dettaglio nel corpo del commento; rinviando comunque fin d'ora, anche per bibliografia anteriore, a LEFÈVRE 2008. Uno dei casi più interessanti si trova alla fine della terza scena del primo atto: ai vv. 215-24 Davo riferisce, ridicolizzandolo, il piano di Panfilo e Glicerio. Il piano consisterebbe nel riconoscere il bambino con il presupposto che Glicerio, *ciuis* a tutti gli effetti, era finita ad Andro, ma solo in seguito al naufragio della nave di un mercante (nell'ottica di Davo è solo una storiella, ma si rivelerà poi la storia effettiva della ragazza, cfr. *An.* 923 sgg.).

Il problema è di tipo logico-drammaturgico: indipendentemente dal disprezzo di Davo, Glicerio aveva dunque raccontato a Panfilo delle sue origini, di conseguenza Panfilo era perlomeno cosciente che Glicerio fosse cittadina a tutti gli effetti⁵. Sarebbe stato perciò naturale cercare e trovare delle prove, dei testimoni, da esibire al padre senza involuparsi in sotterfugi fallimentari; Panfilo però non si attiva in tale direzione. Inoltre, nel momento dell'agnizione, pare egli stesso sorpreso come se non avesse mai saputo in precedenza della cittadinanza dell'amante⁶ (conosce tuttavia il suo primo nome).

La problematicità del monologo di Davo in esame potrebbe essere indice di una forzatura artistica: un tentativo non perfettamente riuscito di dispensare agli spettatori quelle informazioni essenziali che avrebbe dovuto contenere il prologo canonico⁷.

Un'altra macroscopica contraddizione, che investe questa volta anche il piano della messa in scena, si annida fra la fine della prima scena e l'inizio della seconda (vv. 155-74): Simone, nel dialogo con Sosia, lascia aperta la

⁵ Nondimeno lascia perplessi che Critone, l'uomo di Andro il cui parente aveva ospitato Glicerio e suo zio dopo il naufragio, sia o appaia essere molto meglio informato sul passato della ragazza che non la diretta interessata (si vedano le conclusioni di LEFÈVRE 1971, pp. 33-48).

⁶ Di minore spessore sono invece le oscillazioni circa la responsabilità del riconoscimento del bambino: ad *An.* 219 si parla di *decreuerunt* (entrambi), ad *An.* 401 (*pollicitus sum suscepturum*) è il solo Panfilo e così anche ad *An.* 464 (*iussit tolli*).

⁷ Centrali per questa tesi i contributi di BIGOTT 1939, pp. 16-21; OPPERMANN 1934; DENZLER 1968, pp. 24-8. Vd. anche le nostre introduzioni alle singole scene.

possibilità che Panfilo potesse ancora accettare le nozze con Fiumena; poco dopo Sosia lascia la scena per entrare in casa, mentre Simone verosimilmente si trattiene perché vede uscire Davo. Se quindi l'anziano non rientra⁸, come si spiegherebbe il suo repentino cambio di idee circa le intenzioni di Panfilo? Ai vv. 155-8 in effetti mantiene qualche incertezza (*si propter amorem uxorem nolet – o nolit – ducere ... si deneget*) ed al v. 172 è invece sicuro: *non dubiumst quin uxorem nolit filius*.

Esistono poi tipologie di contraddizioni che in commedia sono così frequenti da perdere in rilevanza: DUCKWORTH 1952, pp. 197 sgg. giunge a stilarne un elenco ordinato (alla categoria 'promesse disilluse' appartiene per esempio la promessa di Sosia, *An.* 170-1, di occuparsi di Davo e sorvegliare Panfilo; a quella dei veri e propri errori apparterebbe invece *An.* 236 sgg.: Miside (al v. 240) sembra apprendere per la prima volta del matrimonio imminente di Panfilo, ma ad *An.* 268 sgg. si presuppone invece che ne sia a conoscenza). Non raramente, e questo vale anche per l'*Andria*, le disarmonie sono spiegate con la *contaminatio*: l'utilizzo di più modelli e la loro fusione non limata; DUCKWORTH 1952, p. 202 è invece dell'avviso che sia sbagliato porre enfasi su certe smagliature drammatiche, privilegiando un'analisi contestuale e comparativa.

I personaggi: onomastica

Nell'*Andria* figurano almeno 12 personaggi; Glicerio non compare (come Archilide, che è con lei) ma parla da casa al v. 473; Criside, Filumena e Fania sono solo nominati (cfr. KRUSCHWITZ 2010b, pp. 421-3 e 429-30). Nei mss. di Terenzio non si trova una lista preordinata dei loro nomi, ma la si ricava dalle indicazioni trasmesse all'inizio di ogni scena. Di questo uso si conserva traccia anche nei mss. del *DCA* (vd. sotto, nota 13), dove i nomi sono spesso trascritti in capitale (in particolare nel ramo Γ). Questa lacuna in alcuni codici di Terenzio è supplita dalla cosiddetta *aedicula*, illustrazione delle varie maschere che compaiono in scena.

SPENGL 1888, p. XIV è dell'idea che l'attribuzione dei nomi nell'*Andria* sia disciplinata dal ruolo precipuo dei vari personaggi e ne elenca le possibili derivazioni greche. Successivo al commento di Spengel è lo studio di AUSTIN 1922, che approfondisce sistematicamente tale aspetto (riassunto sotto i punti principali); KRUSCHWITZ 2010b analizza le diverse forme attraverso cui un personaggio viene nominativamente introdotto sulla scena.

⁸ A mio avviso è questa l'ipotesi più verosimile, ma la questione è molto dibattuta, cfr. *ad loc.*

Simo (il nome del padre di Panfilo) deve alla sua etimologia greca (σίμος) una sfumatura negativa; al suo discredito contribuiscono anche le attestazioni letterarie e para-letterarie (AUSTIN 1922, pp. 65-6); *Sosia* (il nome del liberto, personaggio protatico) è fatto derivare dall'aoristo del verbo σῶζω e molto probabilmente in origine non era un nome di schiavo; il nome dello schiavo *Dauos*, adoperato anche nel *Phormio*, è riconducibile al toponimo 'Dacia', i cui abitanti erano per l'appunto definiti in greco Δᾶοι (*ibid.*, p. 25); *Mysis*, la premurosa servetta di Glicerio, è un nome etnico (da Μυσία); il nome *Pamphilus* (di chiara etimologia) compare già in Eubulo (cfr. frg. 80 K.-A.) ed è molto diffuso nella commedia nuova; *Charinus* è il ragazzo aggraziato⁹; il nome *Byrria*, da πυρρία, doveva essere legato in origine al particolare colore dei capelli ed un Πυρρία schiavo si nomina in un frammento papiraceo della *Perinthia* di Menandro (cfr. frg. *iv A.); sul nome dell'ostetrica *Lesbia* già uno scolio dà qualche informazione (DCA 226.4 *Lesbia uelut ebriosa a Lesbo insula, quae ferax est suauiissimi candidissimique uini*): si tratta di un nome con poche attestazioni in greco; il corrispettivo greco di *Glycerium* (che in origine si chiamava *Pasibula*) è Γλυκέρα/-ριον, con diverse attestazioni in commedia; *Chremes* (nome che compare anche nel *Phorm.* e in *Haut.*, sempre per un *senex*, e in *Eun.* per un *adulescens*) dovrebbe trarre la sua origine da χρεμίζω; *Crito*, il personaggio che permette la risoluzione della commedia nonché cugino di Criside, lega il suo nome, ma anche il suo comportamento ponderato, al verbo κρίνω; il nome *Chrysis* (connesso con l'oro) sembra attestato per donne di alta classe; *Philumena* ('colei che è amata') è probabilmente uno dei personaggi con un nome non totalmente conforme al ruolo: è infatti la ragazza rifiutata da Panfilo per Glicerio; *Phania* è il fratello di Cremete che, morendo, lasciò sola Pasibula-Glicerio: il suo nome, legato alla luce, non si adatterebbe ad un uomo per bene¹⁰.

Per più recenti teorie sulla supposta funzione dei nomi in commedia nuova e sulla loro implicazione tipologica rimando alla discussione di BROWN 1987.

Pratiche teatrali

Le occasioni per la rappresentazione drammatica erano sancite dai giochi pubblici di cadenza predeterminata: si tratta dei *Ludi Romani e Plebei*, *Apollinares e Megalenses*¹¹.

L'*iter* per l'accettazione e la messa in scena di un testo comico prevede la consegna del manoscritto al *dominus gregis*, capo di una compagnia teatra-

⁹ *Ibid.*, pp. 70-2 per altre connotazioni (ma obsoleto su eventuali origini menandree).

¹⁰ Per i nomi di personaggi minori, cfr. ancora AUSTIN 1922, pp. 76-8.

¹¹ Rimando a MARSHALL 2006, pp. 16-20.

le, dietro un certo corrispettivo monetario. Della traduzione performativa era responsabile il capocomico stesso, poiché né Plauto né Terenzio davano indicazioni di tipo tecnico-rappresentativo: a parte la divisione delle battute, segnalata invece da lettere o abbreviazioni onomastiche, e quella delle scene, i testi non dovevano contenere molto di più¹².

Per gli aspetti concreti della messa in scena le fonti sono costituite prevalentemente da Donato o da quel che ne resta negli *excerpta de comoedia* e in informazioni sparse nel *Commentum* stesso¹³, e dalle raffigurazioni in molti testimoni manoscritti (si veda per esempio il Vaticanus Latinus 3868, sec. IX); come ovvio, per l'ambientazione della *palliata*, è utile anche la trattatistica greca. Sono comunque fonti successive al momento della rappresentazione in sé, per cui la loro affidabilità è sempre ridotta dalla variabile cronologica: in altre parole, i dati performativi potrebbero o essere condizionati o profondamente alterati dalle abitudini di messa in scena contemporanee alle sopra citate fonti o a quelle da cui derivano.

Controverso è l'uso della maschera (per la Grecia cfr. almeno HGL I, p. 503): diverse sono le testimonianze letterarie che vi farebbero riferimento (Polluce, in particolare in *Onomastikon* 4, 133-54, ne elenca addirittura 44), ma non è escludibile che si trattasse di maschere morbide, mero *make-up*, cosa che renderebbe meno problematico giustificare precisi riferimenti ad espressioni facciali (cfr. DUCKWORTH 1952, pp. 92 sgg.; utile anche BARSBY 1999b, pp. 10 sgg.; vd. sotto, al v. 873). Di recente è intervenuto sull'argomento MONDA 2018 con la tesi per cui le rappresentazioni plautine e terenziane prevedevano il ricorso alle *personae*: il riferirsi a particolari espressioni facciali sarebbe reso possibile dall'uso di maschere specifiche e dall'implicita richiesta al pubblico di supplire con la propria immaginazione.

I ruoli femminili dovevano essere svolti da uomini travestiti, come nello stesso DCA si ammette a 716.1 *Et uide non minimas partes in hac comoedia Mysi attribui, hoc est personae femineae, siue haec personatis uiris agitur, ut apud ueteres, siue per mulierem, ut nunc uidemus*.

Oltre alla tipizzazione facciale, doveva giocare un ruolo di rilievo anche quella relativa al vestiario. Nel *de comoedia* si fa riferimento all'abbigliamento degli attori: si tratta dell'unica fonte a nostra disposizione insieme

¹² Questo vale in linea di massima, ma non è pienamente pacifico il rapporto fra gli edili ed il pretore urbano, organizzatori dei giochi, il *dominus* ed il poeta. Vd. BLÄNSDORF 1978, pp. 112 sgg.; HLL I, pp. 235-6; BROWN 2002; MARSHALL 2006, pp. 83 sgg.; LUCARINI 2016, p. 11; CIOFFI 2018, pp. 202 sgg.

¹³ Si tratta di Elio Donato, noto grammatico ed esegeta del sec. IV d.C. Per bibliografia aggiornata, rimando a CIOFFI 2018, pp. 17 sgg. Al *Commento* a Terenzio si fa riferimento con la sigla DC (e DCA per l'*Andria*).