

GIANNA PETRONE

LO SFOGO DELL'AMANTE  
E LA 'RETORICA' DEL PROLOGO (PLAUTO *MERC.* 1-39)

Il singolare registro compositivo del prologo del *Mercator*, dove la presentazione della commedia avviene per opera del personaggio di Carino, giovane innamorato, è determinato dal sovrapporsi alle consuete esigenze cui obbedisce un inizio drammatico, destinato a spiegare gli avvenimenti e raccontare l'antefatto, di un'etopea tra le più caratteristiche del genere, cioè quella dell'amante infelice. Se ne era già accorto il Leo, da cui proviene la tradizione interpretativa più efficace di questo complesso brano (a parte le tentazioni di espungerne una serie significativa di versi)<sup>1</sup>. Tra la obbligatoria *narratio*, che deve immettere il pubblico nell'azione scenica, e la rappresentazione dell'*ethos* dell'innamorato si crea però una tensione speciale, dove non tutto fila liscio: l'intreccio di diegesi e mimesi, coincidenti secondo una speciale modalità, crea una sorta di ingorgo comunicativo<sup>2</sup>, sullo sfondo di una paradossale 'pragmati-

<sup>1</sup> *Plauti Comoediae* I, r.a. Berlin 1958 (= 1895), p. 436: «...in his una ratio est ethopoeiae et compositionis».

<sup>2</sup> Lo ha acutamente argomentato G. MAZZOLI, *I vitia dell'amore e i suoi sodales nel Mercator plautino*, in R. RAFFAELLI-A. TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates XI. Mercator*, Urbino 2008, pp. 43-58: «il giovane Carino s'ingolfa in una impasse espositiva dalla quale uscirà a fatica, solo al v. 39, e con conseguenze che si proiettano anche sull'ulteriore corso del prologo...». Sul prologo del *Mercator* è tornato R. RAFFAELLI, *Uno strano sentimento. Le follie dell'amore nel Mercator di Plauto*, in R. LÓPEZ GREGORIS (ed.), *Estudios sobre teatro romano. El mundo de los sentimientos y su expresión*, Zaragoza 2012, pp. 125-148. La situazione del monologo, che si vuole come un dialogo *ad spectatores*, è comune (cfr. F. STÜRNER, *Monologe bei Plautus. Ein Beitrag zur Dramaturgie der hellenistisch-römischen Komödie*, Stuttgart 2011) ma ritaglia qui una forma di 'contatto' particolare, nel momento in cui gli spettatori, secondo finzione, vengono 'scelti' da Carino come confidenti delle pene d'amore. Il che richiede da parte loro una disposizione che, in qualche modo, risulta diversamente articolata rispetto al solito.

ca' del discorso<sup>3</sup>, che coinvolge anche gli spettatori implicandoli nel racconto. Da questo insieme, senza riscontri, se non parziali (soltanto il prologo dell'*Amphitruo* prevede la coincidenza tra 'narratore' e personaggio interno alla trama) derivano problemi interpretativi ma anche particolari compositivi interessanti per la costruzione del prologo in quanto tale e per la relazione che il suo anticipo proietta sull'intera commedia.

Nella fattispecie un primo elemento che finisce per essere posto sotto osservazione è proprio la *ratio* che guida l'espressione linguistica, l'ordine del discorso, l'equilibrio delle parole: l'amante nella sua qualità di *prologizon* cade infatti in confusione, non rispetta un'opportuna concatenazione del discorso, s'interrompe per poi riprendere come niente fosse, ha un eloquio impacciato o viceversa logorroico, ma soprattutto disordinato. Ne risulta un'esposizione fortemente difettosa, suscettibile di una critica 'retorica', che lo stesso personaggio non esita ad indirizzarsi e ad esplicitare con consapevolezza, chiedendone venia al pubblico e avanzando la scusante dell'amore. *Multiloquium* e *parumloquium*, 'il parlar molto' e 'il parlar poco' evocati da Carino, con una denuncia autoreferenziale, tra i mali che seguono l'innamoramento, sono i termini, bizzarramente descrittivi, che siglano una doppia inabilità della parola in una coppia ossimorica. Il significato di questa strana compresenza ci è stato spiegato da Traina: il tradizionale difetto dell'innamorato, il *multiloquium*, viene definito come un *parumloquium* e poi di seguito come un *pauciloquium*, perché l'innamorato, pur parlando troppo, con illusoria abbondanza, in realtà dice poco e soprattutto non dice nulla di utile; la sua loquacità equivale perciò al suo contrario, il *pauciloquium*, e si oppone alla *facundia*, la facilità di parola, dal momento che la sua chiacchiera non serve a niente; d'altronde proprio Carino, *amator multiloquos*, mentre si rivolge agli spettatori, "incarna il difetto di cui parla"<sup>4</sup>.

Un contesto di tal genere, attraverso lo scherzo portato su questi elementi dell'espressività comica, sublima una riflessione linguistica, rivelando una consapevole poetica dell'arte di comunicare con il pubblico e inoltre un'attenzione non ingenua e precoce a questioni relative all'eloquenza.

<sup>3</sup> Sugli aspetti delle relazioni dei personaggi tra di loro sulla scena comica, alla luce della moderna pragmatica della comunicazione ha scritto L. RICOTTILLI, *Lettura pragmatica del finale degli Adelphoe*, in *Dioniso* 2 (2003), pp. 60-83, con risvolti che riguardano anche le tecniche del prologo; cfr. EAD., *Il cosiddetto primo prologo della Hecyra di Terenzio*, in *Dioniso* 6 (2007), pp. 108-125.

<sup>4</sup> Cfr. A. TRAINA, *Note Plautine 1. Parumloquium e Pauciloquium (Merc. 31 ss.)*, in ID., *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, I, Bologna 1986<sup>2</sup>, pp. 13-20. È lo studio che ha reimpostato l'interpretazione del prologo in questione, con un'analisi dei neologismi, solo apparentemente un doppione, estesa a spiegare tutta l'intera scena. Il significato metalinguistico del *multiloquium* è finemente colto da G. PADUANO, *Le trasformazioni del padre*, in C. QUESTA-PADUANO-M. SCANDOLA (a cura di), *Tito Maccio Plauto. Mercator*, Milano 2004, pp. 61-86, per il quale «il 'parlar molto' del personaggio Carino coincide con il suo ruolo, e per sineddoche con l'intera commedia» (p. 86).

L'insieme complesso è suggerito e messo in opera dallo stesso tema di avvio della commedia, problematizzato con grande risalto, e ispirato ad una polemica interna al mondo della scrittura teatrale. Si tratta della giocosa riflessione al riguardo del monologo tipico del ruolo dell'amante, la cui convenzionalità patetica di 'lamento dinanzi alla natura' viene scherzosamente contestata in un confronto malizioso con la tradizione<sup>5</sup>, mettendone a nudo gli ingredienti stantii. Carino prende infatti le distanze dagli *amatores* comici nel momento in cui sostiene che non si comporterà come loro, che apostrofano la notte, il giorno, il sole o la luna, ma racconterà piuttosto agli spettatori, cui si rivolge con il voi, *vobis narrabo*, le sue disgrazie.

Dalla ricchezza, inconsueta in un prologo, di queste componenti sono nate difficoltà esegetiche. Nel personaggio prologico di Carino sono infatti contemporaneamente inscenati tre diversi soggetti tematici (e convergono dunque più identità comiche): l'innamorato, rappresentato secondo consuetudine, esagerato e *amens*, fuori di testa e privo di logica perché sopraffatto dal sentimento, il parlante protatico, cui è affidato il racconto dell'*argumentum*, con i relativi rituali da osservare, infine, mediante un intervento fulmineo, persino la persona del poeta, con le sue rivendicazioni di creatività all'interno del genere, a presentazione del nuovo prodotto sul punto di cominciare<sup>6</sup>. L'autore infatti fa palesemente capolino, sotto le vesti della *persona loquens* da lui immaginata, per affermarne la qualità innovativa, con l'ingaggio di un corpo a corpo metapoetico, mirato a definire per l'appunto l'ambito e le modalità propri dell'innamorato in quanto personaggio di commedia. Favorito dall'apertura offerta dalla dimensione del prologo, questo livello di osservazione, che permette di gettare uno sguardo anticipato sulle polemiche letterarie in futuro monopolizzate dai prologhi terenziani, si serve insolitamente della voce e dell'io del tanto ridicolizzato amante<sup>7</sup>, della cui ben nota 'nevrosi' Plauto per una volta approfitta per misurarsi con i modelli: oltre al *servus-poeta*<sup>8</sup>, verificchiamo qui un raro e fulmineo caso di *amator-poeta*.

<sup>5</sup> «Il poeta riscatta, ironizzandola, la convenzionalità del motivo», TRAINA, *art. cit.*, p. 18. Per i precedenti tragici, tra cui la Medea di Ennio (*Cupido cepit miseram nunc me proloqui / Caelo atque terrae Medaei miserias*, V<sup>2</sup>, p. 165, fr. 357), e comici cfr. la ricca nota di P.J. ENK, *Plauti Mercator cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico* II, Lugduni Batavorum 1932, p. 6.

<sup>6</sup> «Here the dramatist plays with convention» nota J.C.B. LOWE, *Notes on Plautus' Mercator*, in *WS* 114 (2001), pp. 143-156 in uno studio che dedica al prologo un'attenzione ravvicinata.

<sup>7</sup> Sulla scena plautina l'*adulescens* è oggetto di uno sguardo che ne coglie il lato fortemente ridicolo; cfr. A. TRAINA, *Comoedia. Antologia della palliata*, Padova 2000<sup>5</sup>, p. 62. Per i tratti topici della 'grammatica poetica' dell'innamorato che si riscontrano nel personaggio di Carino, cfr. C. ROTOLO, *Il delirio erotico: naufragi e lacerazioni dell'innamorato plautino*, in *Pan* 23 (2005), pp. 51-71. Sulla scissione del linguaggio, che caratterizza l'«io diviso» del personaggio, cfr. EAD., *Uso e oscillazione della parola scenica: Plauto e gli innamorati da commedia*, in *Paideia* 61 (2006), pp. 573-597.

<sup>8</sup> È Pseudolo, che programma il suo inganno come il poeta prende la tavoletta per scrivere e dare verosimiglianza a ciò che non esiste, il prototipo della categoria, la cui funzione demiurgica e metapoetica è ben nota a partire da M. BARCHIESI, *Plauto e il "metateatro" antico*, in *Il Verri* 31 (1970), pp. 113-130, poi in ID., *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1981, pp. 147-174.

In questo prologo Plauto conduce quindi un riuscito esperimento combinatorio, che risulta dall'intreccio di plurimi fili. Il commediografo, mediante sapienti acrobazie di scrittura teatrale, ha rimescolato in un unico brano le pertinenze di un'identità, quella di Carino, che viene costruendosi nel prologo sullo schema già noto della 'maschera', ma secondo una fisionomia sempre più individuante, con la necessità narrativa di introduzione degli avvenimenti progressi da cui muoverà l'azione<sup>9</sup>.

Il punto su cui ci si è in passato arenati consiste nell'ambiguità determinatasi intorno alla disorganizzazione espositiva di Carino<sup>10</sup>: ma questa è per l'appunto un oggetto di rappresentazione, su cui converge il *focus* mimetico, volutamente messa in scena e dunque altamente stilizzata. Infatti vi è un fine che la scena vuole raggiungere dal punto di vista della definizione dell'*ethos* del personaggio in questione. Il *telos*, leggero e tutto da godere, è appunto quanto verrà dimostrato dal discorso di Carino, nel contenuto ma anche e soprattutto nella forma, piuttosto farraginoso. E cioè che l'innamorato parla 'male', è incapace di un'opportuna *dispositio* del discorso, s'inceppa nel resoconto dei fatti o viceversa procede inarrestabile verso divagazioni superflue. Tutto questo ci viene detto da Carino, conscio di sé e della sua parte<sup>11</sup>, ma adoperando appunto un metalinguaggio, che mette sotto analisi il suo tipo scenico, l'*amator*, con la sua tonalità e cifra stilistica. La dimensione metalinguistica accomuna l'intero prologo, con l'amalgama, posto in enfasi, dei tre elementi rilevati: l'*ethos* dell'amante, la narrazione degli avvenimenti, la rivendicazione di novità compositiva. Lo sviluppo e l'ampiezza dell'*etopea*, con la lunga elencazione dei *vitia amoris*, sospettata d'essere interpolata, sono coerenti alla costruzione della trama, dove Carino è vero protagonista, e il suo rovello iniziale, con relativo sproloquio, conosce una serie di riprese e continuità.

La dichiarazione d'intenti da parte di Carino è immediata e senza preamboli: *Duas res simul nunc agere decretumst mihi: / et argumentum et meos amores eloquar* (vv. 1 s.). Il personaggio esordisce dando conto di sé e del suo ruolo (è evidentemente un innamorato), ma anche della funzione di narratore che intende svolgere. La contemporaneità (*simul*), con cui annuncia di voler trattare i due oggetti del discorso appena avviato, ovvero la trama della commedia ed insieme il suo personale amore, è un elemento a sorpresa, fuori dalle aspettati-

<sup>9</sup> I percorsi e le esigenze della presentazione al pubblico di una commedia plautina, quale si dà nei prologhi, con l'obbligo di chiarezza per il poeta e quel che ne scaturisce per la narrazione e per i rispettivi ruoli, sono ormai un dato acquisito dopo gli studi di C. QUESTA-R. RAFFAELLI, *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Bari 1984.

<sup>10</sup> Sulla tirata di Carino, oltremisura amplificata nel senso plautino dell'esagerazione tassonomica, gravò il sospetto di interpolazione, avanzato da K. DZIATKO, *Über den Mercatorprolog des Plautus*, in *RM* 26 (1871), pp. 421-439, e raccolto da Leo, in ragione del fatto che non vi si poteva riconoscere alcun ordine, ma contestato da A. THIERFELDER, *De rationibus interpolationum Plautinarum*, Leipzig 1929, che rivendicava alla sequenza la sua logica fantastica. Sulla questione incombeva poi il rapporto con il modello di Filemone, su cui, per dare a Plauto quel che è di Plauto, è autorevolmente intervenuto E. LEFÈVRE, *Plautus und Philemon*, Tübingen 1995, p. 10 ss.

<sup>11</sup> «Ha l'aria d'essere già stato a teatro», mostra «di saperla lunga sui suoi simili in scena», MAZZOLI, *art. cit.*, p. 45.

ve giustificate dallo stesso uso plautino<sup>12</sup>. La partizione del doppio tema, operata secondo un lucido criterio, tuttavia già segnala la 'complicazione' di un inedito intreccio di linguaggi e con essa la specificità di questo prologo rispetto agli altri, prefigurando, in certo senso, quanto ne discenderà, cioè l'andirivieni tra l'*argumentum* e gli *amores*. Carino parte in quarta come oratore, con un progetto potremmo dire ambizioso, ma la sua incauta *divisio*<sup>13</sup> innesca un concetto destinato a svilupparsi e ad arrivare ad una conclusione, che sarà appunto quella che negherà la facondia all'innamorato, nonostante la loquacità. La causa prima dell'incerta e insoddisfacente organizzazione del discorso di cui darà prova Carino nella sua *performance* oratoria, mimetica degli imbarazzi della parola, è in qualche modo manifestata all'inizio del suo monologo dalla brusca stravaganza della scelta.

Se siamo autorizzati a negare al nostro innamorato il 'parlar bene', ci si potrà chiedere, per una definizione *e contrario*, chi è invece tra i personaggi delle commedie plautine a poter vantarsi di una parola efficace e convincente.

Un confronto per antifrasi, sul piano di un parlare ben a proposito, dove ogni cosa trova il suo giusto posto, lo offrono i discorsi menzogneri, che sono infatti commentati entusiasticamente, come manifestazioni di bravura, dai 'compari' dell'imbroglio che si trovano ad ascoltarli sulla scena. Il campionario è vasto. Per es., sono considerate efficientissime le risorse espressive di un *animus falsiloquos*, quale quello della furba Filocomasio del *miles*, la cui abilità di persuasione viene riferita da Palestrione alla categoria retorica della *divisio*, per come mostra *Mil.* 466, *ut utrobique orationem docte divisit suam*, e dunque valutata positivamente alla luce dei precetti dell'*ars*<sup>14</sup>.

Del resto la dolcezza persuasiva di una parola seducente, la *blandiloquentia*, è appannaggio delle donne e delle *meretrices*<sup>15</sup>. Tra le virtù tecniche nell'uso della parola convincente e questa tipologia di figure corre, in Plauto, un rapporto diretto; basti pensare a Fronesio, la *meretrix* del *Truculentus*, che dall'eccellenza intellettuale, animatrice di discorsi ingannatori e vincenti, trae addirittura

<sup>12</sup> Con il prologo dell'*Amphitruo* Enk stabilisce un'affinità, in quanto Carino, con la sua dichiarazione iniziale mostra una doppia natura, analoga al 'doppio' ruolo, di personaggio e di *prologizon*, svolto lì da Mercurio.

<sup>13</sup> Di «perentoria *divisio* iniziale» parla efficacemente MAZZOLI, *art. cit.*, p. 43.

<sup>14</sup> La presenza di elementi sottilmente retorici è stata rilevata dall'originale lettura di M.M. BIANCO, *Ut utrobique orationem docte divisit suam* (Plauto, *Mil.* 466). Il 'discorso ingiusto' di Filocomasio, in *SIFC* n.s. 2 (2004), pp. 62-82. Per i rapporti tra il teatro plautino e la retorica, cfr. ID., *Optumus sum orator. La 'retorica' di Plauto*, in G. PETRONE (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, pp. 115-132. La ripresa d'interesse verso questa prospettiva, piuttosto trascurata, si deve a A. PERUTELLI, *Il tema della casa nella Mostellaria*, in *Maia* 52 (2000), pp. 19-34, ora in ID., *Studi sul teatro latino*, a cura di G. PADUANO-A. RUSSO, Pisa 2013, pp. 23-41.

<sup>15</sup> Uno studio del campo semantico in Plauto della *blandiloquentia*, interpretata come "flatterie langagière", con un'estensione alla famosa *blandiloquentia* di Medea, in M. CRAMPON, *Ut blandiloquist! Raison et sentiment dans le dialogue plautinien*, in LÓPEZ GREGORIS (ed.), *Estudios sobre teatro romano*, cit., pp. 217-242; cfr. anche EAD., *Séduction et musique dans le théâtre latin*, in O. MORTIER-WALDSCHMIDT (éd.), *Musique & Antiquité: actes du colloque d'Amiens, 25-26 octobre 2004*, Paris 2006, pp. 107-118.

ra, come una bandiera, il suo nome parlante<sup>16</sup>. Ad ogni personaggio corrisponde il suo tipo di discorso e se le giovani donne risultano pronte e abili nel parlare, all'*amator* si addice piuttosto una 'voce' paratragica<sup>17</sup> di vittima della passione, che dai discorsi tra sé e con gli altri non trae alcun beneficio. Infatti non riesce a persuadere del pensiero che elabora neanche se stesso, poiché non dà seguito a quel che pure mostra di sapere e dunque i suoi discorsi sono privi di utilità (cfr. v. 35 s.: *nullus umquam amator adeost callide/ facundus quae in rem sint suam ut possit loqui*)<sup>18</sup>. La querimonia è l'accento che gli conviene. Ed è proprio su questa congruenza tra il ruolo dell'innamorato e il lamento che, subito dopo i primi due versi, Carino si eserciterà a riflettere.

Prima però non deve sfuggirci come questo inizio di monologo soddisfi, grazie alla sua concentrazione e densità d'informazione, il requisito di mettere in chiaro i tre elementi da cui, secondo lo schema della retorica aristotelica<sup>19</sup>, il discorso è costituito: sappiamo infatti chi è colui che parla (palesamente un *adulescens* innamorato dal momento che ha nominato i suoi *amores*), ciò di cui parla (ad un tempo la trama della commedia e gli *amores*), infine coloro a cui parla (il pubblico che assiste alla commedia, interpellato con il 'voi').

Con la successiva affermazione, Carino si ribella al paradigma teatrale: in polemica con quanto fanno gli innamorati nelle commedie, che narrano i loro tormenti alla Notte o al Giorno, al Sole o alla Luna, tutti incuranti delle lamentele, di cosa vogliano e cosa non vogliano, racconterà invece agli spettatori le sue pene. La citazione dotta ha come bersaglio un *topos* tragico ben documentato, ereditato dalla commedia, per il quale un riscontro preciso è offerto, per es., dal monologo di Trasonide nel *Misoumenos* di Menandro, rivolto alla Notte, depositaria dei *logoi* degli amanti<sup>20</sup>. Al 'tu' con cui, secondo il costume tradizionale, l'infelice *adulescens* interloquiva con la notte, il personaggio plautino sostituisce il 'voi' nei confronti degli spettatori, chiamati ad ascoltare il suo sfogo e ad essere edotti dei suoi problemi d'amore.

<sup>16</sup> *Phronesium, nam phronesis est sapientia, Truc. 78a*. Sulla questione dei nomi parlanti cfr. PETRONE, *Nomen/omen. Poetica e funzione dei nomi nelle commedie di Plauto*, in EAD., *Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009, pp. 13-41; M. LÓPEZ LÓPEZ, *Los personajes de la Comedia Plautina: nombre y función*, Lleida 1991. Nuove riflessioni sull'argomento, a proposito del nome di *Pseudolus* da cui è ripartita la moderna attenzione per il tema (cfr. G. PASCUCCI, *Il nome di Pseudolus*, in *A&R* 6 (1961), pp. 30-34 = ID., *Scritti scelti I*, Firenze 1983, pp. 273-279), in A. MINARINI, *Pseudolus, un doppio gioco onomastico. Alcune considerazioni sul lessico dell'inganno in Plauto*, in *Prometheus* 36 (2010), pp. 43-54.

<sup>17</sup> Sulla connessione della commedia con il registro tragico, riguardo ai personaggi femminili, ha scritto pagine molto utili BIANCO, *Interdum vocem comoedia tollit. Paratragedia 'al femminile' nella commedia plautina*, Bologna 2007. Sulla diversità dei toni, adeguati alle varie tipologie dei protagonisti del dramma e sugli sconfinamenti 'stilistici' tra i generi, cfr. AA.VV., *La voce*, in *Aevum (ant.)* n.s. 7 (2007), pp. 3-169.

<sup>18</sup> Cfr. TRAINA, *art. cit.*, p. 16 s.

<sup>19</sup> 1358 b.

<sup>20</sup> ὦ Νύξ - σὺ γὰρ δὴ πλεῖστον Ἀφροδίτης μέρος / μετέχεις θεῶν, ἐν σοὶ τε περὶ τούτων λόγῳι / [ ] νται φροντίδες τ' ἐρωτικάι: MEN. *Mis.* A1-3. Il frammento è posto in apertura di commedia, cfr. A.W. GOMME-F.H. SANDBACH, *Menander: a Commentary*, Oxford 1973, ad A1-A16.

Naturalmente con questa piega impressa al monologo Carino si accredita come personaggio protatico, legittimando il suo ingresso sulla scena e la funzione informativa che svolgerà.

### *Il prologo 'si inscena'*

Ci vuole infatti un 'motivo' che spieghi l'assunzione di parola da parte di chi recita il prologo.

Un passaggio iscritto nella struttura dei prologhi plautini prevede infatti che il personaggio, che si intesta le prime comunicazioni al pubblico, dia conto del suo essere lì e in quel momento, fornendo una giustificazione della sua presenza. Lo snodo è cruciale per dare fondamento e credibilità al personaggio e soprattutto per mediare con naturalezza tra il racconto e la prossima azione. Diventa così un elemento codificato e previsto che si enunzi il tempo e il perché dell'atto del prendere la parola, il *nunc* e il *quid*.

Succede allora che la regola dell'inizio segua un po', nella sua modulazione, secca o articolata, gli stessi criteri validi per le formule finali di congedo da parte del *grex*, individuate e messe in luce a suo tempo da Giusto Monaco<sup>21</sup>, che riconosceva nel segnale conclusivo una tipologia essenziale, unicamente rivolta alla funzione, e un'altra, variata da qualche scherzo o immagine ispirati ai contenuti della commedia in questione. Come accade per il *plaudite* conclusivo, anche per il segnale d'apertura possiamo trovare infatti sia enunciazioni semplici e immediate sia più complesse ed elaborate, dove il compito usuale viene declinato a seconda delle particolarità della singola commedia e dei protagonisti. Da un estremo all'altro, possiamo citare il messaggio del capocomico, in *As.* 6 s., *nunc quid processerim huc et quid mi voluerim / dicam...* dove questa motivazione è enunciata con lineare immediatezza, quello ugualmente semplice, nonostante la singolarità, della stella Arturo in *Rud.* 31, *nunc huc qua causa veni argumentum eloquar*, e invece quello, più articolato e sviluppato di Mercurio in *Ampb.* 17 s., *nunc quouius iussu venio et quam ob rem venerim / dicam simulque ipse eloquar nomen meum*, dove invece l'approccio è intrigante, e già parte della storia mitica da rappresentare, perché il dio agisce su mandato di Giove e in obbedienza ai suoi comandi.

Nella variante del *Mercator*, il *nunc...eloquar* che instaura la commedia come discorso del prologo non si fa attendere, è già nell'attacco dei primi versi, senza convenevoli. Prelude tuttavia ad un'ulteriore delucidazione, riguardante questa volta gli spettatori: chiamati in causa come ascoltatori preferiti, cui indirizzare le confidenze e sofferenze amorose, in base ad un provocatorio cambiamento della prassi comica. Carino trova dunque un modo inedito di coinvolgere il pubblico, chiamandolo a svolgere una parte 'dentro' la rappresentazione

<sup>21</sup> *Spectatores plaudite*, in AA.VV., *Studia Florentina Al. Ronconi sexagenario oblata*, Roma 1970, pp. 255-273, poi in *Pan* 11-12 (1992), pp. 201-214; Id., *Epicrothesate*, in *Dioniso* 45 (1971), pp. 309-315, poi in *Pan* 11-12 (1992), pp. 231-236.

scenica<sup>22</sup>. Sostituti delle entità naturali, sorde ai patemi degli innamorati, gli spettatori, privilegiati dalle intenzioni comunicative del personaggio, devono assolvere ad un compito: prestare ascolto alle lamentele d'amore e, presumibilmente, compatirle. Una prerogativa quest'ultima che insedia il pubblico nel mondo fittizio della trama: il prologo questa volta non solo dà ragione del suo intraprendere un racconto ma dà anche un plausibile motivo agli spettatori per ascoltarlo. Che in tutto questo si celi una *captatio benevolentiae*, più in là decrittata in una richiesta d'obbligo di *benignitas*, non c'è bisogno di dirlo; importa la voluta interazione con il pubblico e l'emergere di un 'voi' con cui si stabilisce una forte e indispensabile relazione.

È infatti in questo rapporto che si gioca la partita del *multiloquium* e del suo contrario: Carino eccede con il suo esagerato diffondersi sui mali d'amore e se ne scusa, *nunc vos mi irasci ob multiloquium non decet* (v. 37), scongiurando una reazione di fastidio, ma anche entrando nel merito di una questione tutt'affatto compositiva e drammaturgica di brevità di espressione. La retorica dei prologhi, ovvero il metodo e i principi secondo i quali rappresentarli e 'recitarli', sta a monte di tali rilievi.

Segue nel testo del *Mercator* l'indicazione, come d'uso, del modello greco, l'*Emporos* di Filemone e del nome e dell'autore latini (vv. 9 s.), nonché un epigrafico riassunto della trama, cioè il promesso *argumentum*, concluso in appena tre versi (vv. 11-13). Rimangono da trattare, secondo programma, gli *amores*, oggetto, dopo una formula di passaggio densa di incertezze testuali, di una lunga tirata (dal v. 18 al v. 36), alla fine della quale vi è la articolata riflessione 'linguistica' sulla mancanza di facondia dell'*amator*. Un verso cerniera è poi quello con cui Carino imprime al suo monologo un dietro-front, *illuc revorti certumst, conata eloquar*, v. 39, per un ricollegamento diretto agli antefatti, dopo l'esaurirsi del lamento *ad spectatores*. Da questo momento in poi comincia un resoconto quanto mai particolareggiato degli avvenimenti pregressi, pieno di inserti mimetici e di minuziosi discorsi riportati, apparentemente sbilanciato nelle dimensioni, per sovrabbondanza di notizie non essenziali. Al contrario, a ben vedere, il brano è drammaturgicamente importante perché, impostando già il conflitto generazionale tra padre severo e figlio gaudente, prelude alle peculiarità e alle sorprese dell'intreccio<sup>23</sup>.

Delle vicende di cui il prologo deve riferire abbiamo dunque una doppia versione, la prima telegrafica, la seconda quasi prolissa (e infatti il prologo è tra

<sup>22</sup> Al prologo del *Mercator*, che si costituisce proprio di questo doppio meccanismo di 'esposizione' e di 'induzione', sono dedicate le pagine di N.W. SLATER, *Opening negotiations: the work of the prologue in Plautus's Mercator*, in *NECJ* 37 (2010), pp. 5-13.

<sup>23</sup> Osserva PADUANO, *Le trasformazioni del padre*, cit., come l'allargamento dell'antefatto sia volto a «consolidare l'intolleranza... di Demifone» e serva a caratterizzarlo come padre repressivo. Tanta severità subisce poi nella commedia il più radicale dei rovesciamenti nella senile follia amorosa verso la donna amata dal proprio figlio; 'le trasformazioni del padre' dunque, per come interpreta Paduano, appaiono una chiave di lettura per l'intera trama, rispetto alla quale le insistenze del prologo fungono da adeguata preparazione.

Sul conflitto tra padre e figlio cfr. anche D. AVERNA, *Plauto. Mercator. Introduzione, testo e traduzione*, Pisa 2011.



i più lunghi). Di tale ambivalenza viene data una ragione fittizia interna alla trama, alla luce del proverbiale *multiloquium*, ma sarà il caso di chiedersi se non ce ne sia anche una reale di carattere compositivo, che induca il commediografo a fornire in breve i chiarimenti necessari al pubblico, per poi ritornare diffusamente sull'antefatto, ricavandovi un pezzo di bravura, già proteso verso i contenuti in gioco.

Per i prologhi in effetti si raccomanda una forma lapidaria, che con il minor numero di parole dia il massimo possibile di informazioni. Si profila qui uno dei vantaggi del 'parlare poco', spesso evocato nelle commedie.

### *I pregi della brevità*

Sono infatti sempre molto frequenti in Plauto i richiami, perentori e allegramente sbrigativi, a non andare per le lunghe. Questi portano allo scoperto una norma di ritmo teatrale, che si vuole serrato: sul palcoscenico non ci si può permettere di fare annoiare gli spettatori e i personaggi comici lo sanno e se lo dicono. Nello stesso *Mercator* vi è una ripresa ancora più forte del tema del parlare troppo quando, con una brusca ripulsa, nel corso di un animato dialogo tra Carino ed Eutico, vien definito 'odioso' un discorso prolungato che intralcia l'agire, *odiosast oratio, cum rem agas longinquom loqui*, v. 608. Dunque l'invito a spiegarsi con poche parole è una costante nei dialoghi, in relazione alla necessità scenica di arginarne (o a volte, viceversa, sottolinearne) lungaggini. L'esortazione alla brevità riveste tratti anche gustosi, nel senso che interagisce con i 'caratteri'.

Per es., il vecchio padre, che la figlia in lite con il marito ha mandato a chiamare, le rivolge la richiesta: *loquere...paucis non longos logos* (*Men.* 779); un'allusione alla loquacità femminile. Oppure, viceversa, il servo Messenione, messo a tacere dal padrone Menecmo con l'argomento del suo *status* di schiavo, ne sottolinea la sintetica chiarezza, *non potuit paucis plura plane proloquei* (*Men.* 252); ci sono volute poche parole per precisare chi dà ordini<sup>24</sup>.

La richiesta di brevità è un po' ovunque. Si può trattare allora della sbruffoneria di Ballione, che pretende dall'interlocutore di non perdere tempo, *atque in pauca, ut occupatus nunc sum, confer quid velis* (*Ps.* 278), o della fretta del lenone Dordalo, ansioso di conoscere il prezzo, per concludere il preteso affare dell'acquisto della persiana, *tum tu pauca in verba confer: qui datur, tanti indica* (*Pe.* 661).

L'imperativo della concisione interviene soprattutto quando si tratta di 'tagliare' un racconto che minaccia d'andar troppo per le lunghe. A Palestrione, che sta descrivendo sulla scena l'occorrente per la beffa, Periplectomeno

<sup>24</sup> I casi in cui un personaggio zittisce un altro ordinandogli di tacere hanno alcune analogie con la richiesta di brevità e sono adesso esaminati da M.C. ZERBINO, *Taceo in Plauto: quando dire non è fare*, in *Rationes rerum. Rivista di Filologia e storia* 1 (2013), pp. 115-147, che coglie bene il valore di *taceo* come «performativo al contrario», quando c'è nello scambio dialogico la necessità di «porre un freno alla verbosità».

ingiunge di riassumerlo, *quam potis tam verba confer maxume ad compendium* (Mil. 781). Nella prima scena dell'*Asinaria*, invece, in perfetta sintesi, il ribaldo padre Demeneto supplisce alle scarse informazioni del prologo con questa scarsa avvertenza, *argentum accepi, dote imperium vendidi. / Nunc verba in pauca conferam quid te velim* (As. 87 s.): un bollettino di guerra che innesca l'azione.

Per quanto perfettamente inquadrato dalla cornice fittizia, il compito, di natura squisitamente scenica, che svolgono queste esortazioni, sembra essere dunque quello di limitare una parte che rischia di espandersi troppo, far rientrare la *gag* autocompiaciuta di un attore oppure far posto all'azione senza ritardi. Quando oltretutto gli spettatori sono già in possesso dei dati utili a seguire il dipanarsi dell'intreccio, non c'è motivo di ripetere quanto già noto e diventa superfluo trattarsi nelle pieghe di una narrazione.

Ne abbiamo una conferma esplicita in un passaggio nodale del *Poenulus*: Agorastocle ha raccontato ai testimoni la trappola che vuole tendere con il loro aiuto al lenone (*scitis rem, narravi vobis... Poen. 547*) ed essi gli rispondono di essere ormai edotti "se gli spettatori lo sanno" (*omnia istaec scimus iam nos, si hi spectatores sciunt, Poen. 550*).

Tagliar corto è insomma una norma per regolamentare le battute, evitare eccedenze, 'tenere' il tempo.

Lo dimostra uno straordinario ordine, impartito fuori dalle righe, di interrompere una sequenza, con l'alibi che gli spettatori hanno sete: *...in pauca confer: sitiunt qui sedent* (Poen. 1224). La commedia stava approssimandosi verso il finale, Annone ritardava il riconoscimento delle figlie, già avvenuto da parte sua ma non ancora da parte loro e non si poteva far attendere oltre gli spettatori, argutamente raffigurati come stanchi per la sete.

Il livello della finzione incrocia quindi, a proposito dei *pauca... verba*, quello della verità del palcoscenico. Si tratta anche in fondo di una risorsa, che il commediografo ha sempre a disposizione, per mettere un freno a quelle tipiche scene di intrattenimento o a quegli scherzi d'improvvisazione, da *situation-comedy*, proprie della sua scrittura scenica.

Questa ambiguità di metalinguaggio, riservata al 'parlar poco', risorsa compositiva calata nella mimesi, sorta di *memento* che il commediografo rivolge a se stesso, facendosi rammentare dai suoi personaggi di imprimere alla commedia una giusta velocità, ne determina una prevedibile adeguatezza rispetto a snodi fondamentali della sequenza comica.

Come i colpi di scena: così infatti, 'in poche parole' viene corretta nel *Trinummus* l'erronea interpretazione di Megaronide, che credeva ad un tradimento dell'amicizia da parte di Callicle, *pro di immortales, verbis paucis quam cito / alium fecisti me, alius ut veneram* (Trin. 160 s.). Il commento sigla il rovesciamento di prospettiva nell'accertamento dei fatti che il racconto del buon vecchio è stato in grado di produrre: narrando come sono veramente andate le cose, Callicle ha in poche parole rassicurato Megaronide. In seguito a ciò la commedia andrà verso un'altra direzione rispetto al previsto. È comunque evidente che la lode verso la efficace brevità del discorso, inserita nella mimesi e messa in bocca ad un personaggio nel corso di un dialogo, sia il *recto* che mostra

un verso. Vi è infatti compreso il segnale, proveniente dall'autore, di chiusura di una *narratio*: l'interlocutore ha recepito, il compito d'informazione è stato presto esaudito, l'azione va avanti.

Ma, secondo quanto abbiamo già visto nel *Poenulus*, è verso la conclusione, quando la commedia deve trovare un crescendo di velocità e il coraggio di sopprimere quel che non serve, che l'avviso può farsi più forte. Così Bromia, prima di dare la notizia della nascita dei gemelli di Alcmena, introduce con solennità il suo resoconto teso verso il finale, *de ea re signa atque argumenta paucis verbis eloquar* (*Amph.* 1087). Del resto l'idea che la commedia non possa attardarsi ci viene professata senza infingimenti: il perdono con cui Cleostrata nella *Casina* grazia il marito fedifrago viene impartito fulmineamente perché la commedia già lunga non diventi ancora più lunga: *hanc ex longa longiorem ne faciamus fabulam* (*Cas.* 1006). Nello stesso *Mercator*, lo sconfitto Demifone acconsente ad entrare in casa con l'avvertenza che così la commedia si accorcerà: ... *eadem brevior fabula / erit* (*Mer.* 1007 s.).

È però in particolare nei prologhi, dove ritorniamo, che vige il principio 'economico' del *pauciloquium*.

...*Paucis eloquar*, è la formula con cui presenta se stesso e la *pièce* il Lare Familiare nel prologo dell'*Aulularia* (*Aul.* 1). Nel prologo dei *Captivi* la professione di brevità riguarda invece l'eccezionalità della trama, *Sed etiam est paucis vos quod monitos voluerim* (*Cas.* 53). Nel prologo allegorico del *Trinummus*, *Luxuria*, ancor prima di dire chi è, tranquillizza gli spettatori, dicendo loro che 'in poche parole' li condurrà sulla retta via, *nunc, ne quis erret vestrum, paucis in viam / deducam* (*Trin.* 4 s.). Ribadisce il concetto il prologo del *Truculentus*, domandandosi a bruciapelo, *quid multa?* (*Tru.* 20). Ma è il prologo dei *Menaechmi* a giocare sopra. Prima infatti fa la solita promessa di brevità al pubblico, più radicale perché al superlativo, *nunc argumentum accipite atque animum advortite; / quam potero in verba conferam paucissima* (*Men.* 5 s.), ma poi non la mantiene e minaccia, unità di misure alla mano, il contrario, ovvero di voler eccedere nell'ordine della grandezza. Non si accontenterà di calcolare l'*argumentum* a moggi e trimoggi, ma pretenderà la generosa misura di un intero granaio, *nunc argumentum vobis demensum dabo, / non modio neque trimodio, verum ipso horreo: / tantum ad narrandum argumentum adest benignitas* (*Men.* 14 ss.). La variazione sul tema imbastisce una metafora agricola (forse autorizzata dall'informazione dei vv. 11 s., relativa all'*argumentum* che *sicilicissitat*) riguardo all'ampiezza della narrazione dell'antefatto, con allusione alla tipica abbondanza di messi siciliana, trovando una nuova versione per la *benignitas*, che viene sempre menzionata nei prologhi, in quanto disponibilità richiesta al pubblico per l'ascolto<sup>25</sup> (anche qui il prologo ha già pregato il pubblico di ascoltarlo *benignis... auribus*, v. 4). Tale *benignitas* viene adesso infatti ribaltata dal lato del prologo stesso, in quanto questo intende manifestare generosità e abbondanza nell'imminente racconto. Il prologo mostra cioè di voler 'allargare' la sua parte, nella misura in cui si sente in vena di riversare sul pubblico informazioni copiose quanto un intero granaio. Tale scarto tra i *verba... paucissima* e la 'spac-

<sup>25</sup> Cfr. *As.* 14, *Cas.* 22, *Mil.* 80, *Trin.* 11. Cfr. LOWE, *art. cit.*, p. 146.

conata' del granaio è strettamente collegato nel testo ad una vantata deroga dall'uso convenzionale, secondo una polemica nei confronti del conformismo comico alla stessa maniera del *Mercator*: *atque hoc poetae faciunt in comoediis*, v. 7. A differenza di quanto fanno i poeti comici, i quali, per fare sembrare la trama più greca, militano lo svolgimento dei fatti ad Atene, il prologo dichiara che farà viceversa menzione soltanto dei luoghi dove veramente sono avvenuti, definendo pertanto la commedia, non 'atticizzante' ma 'sicilianeggiante' (*Men.* 7 ss.). La *pointe* offre un parallelo alla frecciata verso l'*amatorum mos* messo in discussione dal *Mercator*. In entrambi i passi, appartenenti a due diverse commedie, il prologo problematizza e colpisce con il discredito abitudini compositive ormai stereotipate, rispetto alle quali l'autore segnala i suoi cambiamenti, facendone prendere atto al pubblico.

Possiamo concluderne che nei prologhi plautini trova espressione, come regola consolidata, il richiamo alla brevità: 'il parlar poco' viene fatto oggetto di una dichiarazione, tesa a rassicurare il pubblico, anteposta al racconto della trama e all'esposizione degli antefatti. Anche quando disattendono palesemente questa norma, i personaggi plautini ne fanno esplicita professione e mostrano di tenerla in conto.

Per ritornare al prologo del *Mercator*, ne viene confermato come l'opposizione tra il *multiloquium* e il *parumloquium*, riferita da Carino a se stesso, che, in quanto innamorato è assiomaticamente incapace di una giusta misura nelle parole, proponga due termini, spiritosamente problematici, che interferiscono entrambi con la retorica del prologo. Incarnati dall'*ethos* di Carino, ostaggio del potere che ha l'amore di decostruire il discorso, si manifestano entrambi nel corso del monologo, il primo nell'irrefrenabile elencazione dei *vitia amoris*, e nella posticipata ripresa del racconto degli antecedenti, il secondo nella concisione assoluta dei tre versi che racchiudono la prima stringatissima *narratio*. I segnali di questa contraddizione, messa in scena nel prologo attraverso le oscillazioni e le divagazioni che il personaggio imprime al suo parlare, vengono impartiti espressamente, e vengono disambiguati nei confronti degli spettatori, nominando entrambi gli opposti difetti.

Se a mettere in luce la prolissità funziona la richiesta di venia, anche per dare risalto alla sbrigitività si mette in moto un 'pentimento'. *Et hoc parum hercle more amatorum institi* (v. 16), dichiara Carino a chiusura delle sue sintetiche notizie, riconoscendo come abbia esordito con una brevità contraddittoria rispetto al *mos* degli amanti<sup>26</sup>. In realtà su questa difficile altalena del comunicare, sospesa tra abbondanza e difetto di racconto, è la scrittura del prologo comico a dover trovare l'equilibrio di una formula opportuna. Come mostra lo

<sup>26</sup> Su questa interpretazione del verso ci si è attestati, da Leo (*succinctam orationem ibi interruptit ubi videt prolixiore expositione opus esse simulque dicit brevitatem illam non decessisse amatoris prosopon*) ad Enk. Chi, al posto di *amatorum*, corretto da Acidalius (*rectissime* secondo Ussing), conserva invece il trådito *maiorum*, come Ernout, seguito da Paratore e altri, vi legge invece una giustificazione indirizzata agli spettatori per aver violato 'le regole degli antenati' ritardando la richiesta di *benignitas*. Per quanto riguarda l'uso di *institi* cfr. anche *Cist.* 583, *hoc longe destiti instare*.

scherzo sulle unità di misura nei *Menaechmi*, dai moggi al granaio, è l'intera escursione compresa tra il *multiloquium* e il *parumloquium* a costituire motivo di riflessione per l'autore e il suo pubblico.

Con l'affermazione del v. 16, proiettata verso gli ulteriori sviluppi del racconto (a risarcimento del *parum... institi*), assume piena evidenza il *mos amatorum* verso cui si orienta l'interesse autoreferenziale di Carino, ma entriamo nel campo di irrisolte difficoltà testuali<sup>27</sup>.

Comunque si voglia intendere il verso 17, non c'è dubbio che, insieme al precedente medi tra la 'succinta' esposizione dell'*argumentum* e l'ampia digressione che cataloga con dovizia di astratti gli inconvenienti dell'amore. Nei versi in questione è contenuta una ripresa dell'*incipit*, con una sottolineatura della sua brusca anomalia. Il compito di ricucitura sarà poi effettivamente ripreso dal verso 39 con l'annunciata decisione di tornare indietro là dove Carino ci aveva appunto lasciati, per continuare nei dettagli il racconto.

Credo perciò colga nel segno la geniale proposta di Lindsay di leggere, al posto di *perconatus*, *praeconatus*, che mi sembra designare perfettamente il comportamento iniziale, da *praeco*, di Carino, che ha gridato a gran voce agli spettatori i suoi problemi amorosi nell'atto di prendere la parola per dare inizio alla commedia. Infatti, *praeconatus*, nel senso di *praeconium facere*, "fare il banditore", "gridare come in un bando al pubblico", funziona perfettamente nel sottolineare la bizzarria dell'*incipit* con cui Carino ha assunto la parola, trasformandosi nell'araldo delle sue proprie sofferenze amorose, ma dichiara al contempo la natura e la forma di prologo, in quanto è del tutto adeguato alla prassi teatrale. Spesso infatti è normalmente affidato ad un *praeco* il compito di alzare la voce per segnalare agli spettatori l'inizio dello spettacolo e prendere la parola per dire quanto necessario perché la commedia cominci, come testimonia ad esempio il celebre prologo del *Poenulus*. Lì addirittura il *praeco* imbastisce una serie di variazioni a sceneggiare ed enfatizzare il suo abituale lavoro di *prologizon*, rivolgendosi a se stesso e alla sua voce che gli dà da mangiare, *exerce vocem quam per vivisque et colis* (*Poen.* 13). *Praeconatus*, oltre a saldarsi con la ripresa di *conata eloquar* del v. 39, connotando l'azzardo anticipatore del personaggio, rappresentativo del suo ethos, che lo porta a non controllare il suo linguaggio, ha un risvolto 'tecnico', chiarificatore e assolutamente al suo posto, dal momento che il *praeconium facere* è esattamente quanto ci si deve aspettare da parte di un prologo da commedia. Proprio nel momento in cui 'recita' alla maniera di un pubblico banditore il prologo, tuttavia Carino trasgredisce, perché divulga ad alta voce

<sup>27</sup> Infatti, il v. 17, *per mea perconatus sum vos sumque inde exilico*, è considerato corrotto; Leo emendava *rem eampse ecfatus orsusque inde exilico*, ma Enk riteneva la proposta non convincente, per la distanza *a verbis traditis*. Neanche Lindsay era poi soddisfatto della lettura che egli stesso aveva avanzato, *mea praeconatus sum orsusque inde exilico*, oppure *mea praeconatus pervorsum* (cfr. W.M. LINDSAY, *Some Plautine Emendations*, in *The Journal of Philology* 26 [1899], pp. 279-299) e Enk finiva con il dare maggior credito ad un'osservazione di Ussing che, dal momento che *perconari* non è attestato (se non in un insicuro passo di un'epistola senecana e con significato incompatibile), raccomandava *conata*, in relazione al v. 39, *...conata eloquar*.

agli spettatori la sua materia privatissima, gli *amores*, confidata dagli altri innamorati delle commedie ai muti testimoni della notte, del giorno, del sole o della luna. L'ufficio del *praeco* serve di solito ad altro<sup>28</sup>. Nello stesso *Mercator* sarà Eutico a ricorrervi, quando vorrà rintracciare per l'amico la perduta *Pasicompsa*, *Certumst praeconum iubere iam quantum est conducier* (v. 662).

Anche *praeconatus*, se accettiamo la lieve correzione, si situa perciò nell'insieme di 'inopportunità' proprie del parlare dell'innamorato, che sbaglia modi e tempi (*advorso tempore*).

La tradizionale contraddizione di cui soffrono gli amanti, che non sanno neanche essi quello che vogliono (... *quid velint, quid non velint*, v. 7; cfr. *Cist.* 214, *quod lubet, non lubet iam id continuo*) si è dunque trasferita nel registro linguistico di Carino, ora 'anticipato', ora troppo breve ora troppo lungo. Un disordine tematizzato (...*nullus umquam amator adeost callide / facundus...*), che porta allo scoperto una caratteristica modalità secondo la quale in commedia l'*ethos* 'disturbato' dell'amante si riflette nel suo linguaggio. Una maniera di parlare tesa a volte sino ai margini estremi del senso: un po' come quella, quasi schizoide, di Mnesiloco nelle *Bacchides*<sup>29</sup>, capace nello stesso verso di rovesciare, con una torsione 'a sorpresa' della frase, il risentimento vendicativo verso l'amata in una inattesa dichiarazione d'amore.

L'accusa che l'*amator* rivolge alla propria *oratio*, in ragione del fatto che non produce concreti vantaggi per lui, mostra il valore pragmatico che viene attribuito nel mondo plautino alla *facundia*; è la stessa opinione che, dal versante opposto della comunicazione, dalla parte di chi ascolta sembra dettare la distinzione catoniana tra *audire* e *auscultare*, 'udire' e 'dar ascolto' a quanto si sente dire, convincersene, e trarne coerentemente le conseguenze con i fatti<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Come il tono di voce, altissimo (si tratta di *clamare*, cfr. *Poen.* 14...*nisi clamabis*), s'adatta ad un altro contenuto. Tratto tipico del *praeco* è infatti la potenza della voce, utile a far udire a tutti quel che deve comunicare. È suo compito quello di prestare la voce al magistrato, svolgendo una funzione importante, senza però godere di considerazione sociale; il suo stesso tono urlato, anche se appropriato, riesce fastidioso: come sostiene, in uno studio interessante che ne analizza tutte le specificità, F. MENCACCI, *La voce del banditore. Performance vocale e stili di comunicazione a Roma*, in S. PITTIA-M.T. SCETTINO (éds.), *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens*, Besançon 2012, pp. 329-348. Sulla voce nel prologo del *Poenulus* cfr. inoltre F. BIVILLE, *Ce que révèle la voix*, in *BStudLat* 26 (1996), pp. 55-68, in part. p. 60. Sui registri vocali in uso a teatro riguardo le diverse tipologie di personaggi sulla scena i latini erano, com'è noto, assai esigenti: lo dimostra la grande attenzione portata sull'argomento dai retori cfr. A. CAVARZERE, *La voce delle emozioni. "Sincerità" e "simulazione" nella teoria retorica dei Romani*, in PETRONE (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, pp. 11-28 e ID., *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani*, Roma-Padova 2011; cfr. inoltre PETRONE, *Lampolla tragica (Hor. ars 97). Stili di voce tra teatro e retorica*, in AA.VV., *La voce*, in *Aevum (ant.)* n.s. 7 (2007), pp. 3-58.

<sup>29</sup> *Bacch.* 500 ss.; il confronto è sottilmente addotto da LOWE, *art. cit.*, p. 147 s.

<sup>30</sup> Sul tema dell'ascolto e le sue implicazioni cfr. I. TONDO, *L'ascoltatore impaziente. Dialogo e comunicazione in Plauto*, in PETRONE-BIANCO (a cura di), *Comicum choragium. Effetti di scena nella commedia antica*, Palermo 2010, pp. 47-56; vd. anche EAD., *Le orecchie vuote dei Romani. Regole antiche e moderne per un ascolto efficace*, in A. COZZO (a cura di), *Le orecchie e il potere. Aspetti socioantropologici dell'ascolto nel mondo antico e nel mondo contemporaneo*, Roma 2010, pp. 207-243. Un nuovo sviluppo agli aspetti simbolici della comunicazione antica ha impresso M. BETTINI, *Le orecchie di Hermes*, Milano 2000.

Mediante l'alibi delle compromissioni di Carino con il linguaggio, Plauto ha dunque consapevolmente giocato con le regole di scrittura del prologo: dalla polemica con la tradizione, al ritmo serrato, e osservato dall'esterno, dell'annuncio dei titoli e della trama, dalla sequenza 'fuori posto' del pezzo di bravura, che di nuovo suscita il commento extrascenico sulla loquela dell'*amator*, sino al vivacissimo resoconto, a più voci, del rapporto antecedente tra un figlio e un padre destinati a scontrarsi nel conflitto estremo di una rivalità d'amore.

Il prologo è quindi denso di notazioni metalinguistiche, che si mostrano nell'autoreferenzialità del personaggio che lo pronunzia. La famosa trafila dei vizi d'amore è tutt'altro però che un vaniloquio, o almeno, se lo è nell'ambito della finzione (Carino non trae profitto dalla sua consapevolezza), certo non lo è dal punto di vista compositivo, perché anzi tesse un filo che percorrerà tutta la commedia. Innanzitutto perché Carino darà seguito a ciascuno dei *vitia amoris* individuati, in quanto rappresenterà, per filo e per segno, ciascuno dei difetti da lui menzionati: basti pensare a quelli più apparentemente stravaganti, come *error* e *fuga*, citati tra le conseguenze deleterie dell'amore, che si materializzeranno poi con precisione nella sua pulsione all'esilio e all'abbandono della casa, fulcro di scene giustamente famose. Poi anche perché il tema tende nella commedia a riproporsi circolarmente e a ritornare secondo continuità. Per es., quando Eutico risolverà felicemente la vicenda, aggiornerà la situazione ricordando molti di quei *vitia* (v. 848 s. *iram, inimicitiam, maerorem, lacrumas, exilium, inopiam eqs.*), come ormai sostituiti dai beni opposti (*vitam, amicitiam, civitatem, laetitiam, ludum, iocum*, v. 846). La soluzione che si approssima al lieto fine viene quindi offerta, dal personaggio che ne è l'artefice, tramite una corresponsione di contrari, che mutano *in bonam partem* i mali della patologia amorosa. L'esito positivo della vicenda di Carino viene dunque coerentemente presentato e interpretato come un rovesciamento speculare dell'infelicità dell'inizio, per come l'*amans* l'aveva declinata nel suo *multiloquium* sulla sua miseria amorosa, molto sottilmente distinta in una articolata tassonomia.

I nodi del prologo con il resto della commedia sono dunque ben stretti. E, per quanto sia banale osservarlo, l'etopea dell'amante vi è sviluppata coerentemente con il rilievo protagonista di questa figura, insolitamente al centro della trama. Del resto, se volessimo ricorrere ad una costatazione razionalistica, Carino ancora non avrebbe ragione di lamentare le sue *miseriae*, poiché, innamorato corrisposto, è appena rientrato in patria con la sua bella: se lo fa, è appunto perché il prologo vuole essere predittivo di quanto avverrà, e, come è nella sua funzione, non solo fornisce la *narratio* degli avvenimenti passati, ma 'previene' in parte il futuro.

#### *La narratio e la brevitatis retorica*

A conclusione, per la nostra lettura cercheremo un avallo molto autorevole, ed è quello del commento che Cicerone dedica nel *de oratore* alla prima scena dell'*Andria* di Terenzio (2, 326 ss.).

Antonio si sta occupando della narrazione, per la quale alcuni retori raccomandano la *brevitas*, che richiede non ci sia una parola di troppo. Se la *brevitas* consiste nell'impiegare tante parole quante ne sono necessarie, riflette Antonio, talvolta ce n'è bisogno, ma spesso invece risulta d'ostacolo, soprattutto nel racconto, *in narrando*, non solo perché causa oscurità ma anche perché toglie alla *narratio* quel che è la sua massima qualità, cioè d'essere piacevole e convincente. È a questo punto che soccorre l'esempio della prima scena dell'*Andria*, dove Terenzio collocava nella cornice mimetica del dialogo tra il *senex* Simone e il suo liberto Sosia quelle notizie sui fatti che ormai non potevano essere ospitate nel prologo, non più narrativo. *Quam longa est narratio!* Recrimina Antonio, citando l'avvio che nella commedia terenziana il padre dava al suo resoconto riguardo la vita e la situazione del figlio: *...nam is postquam excessit ex ephēbis* (Ter. *Andr.* 51). Cominciava da lontano il personaggio del vecchio Simone, per cui, diremmo, non la finiva più. E il suo autore, Terenzio, accumulava dunque particolari su particolari. Antonio infatti spiega cosa concorresse a tanta lunghezza: nel racconto erano compresi i comportamenti del giovane figlio, le domande rivolte dal padre ai servi, la morte dell'etera Criside, la bellezza e il pianto di sua sorella, tutti dettagli che venivano narrati con molta varietà di sfumature e in modo piacevole (*pervarie iucundeque narrantur, de or.* 2, 327). Se il poeta avesse cercato la brevità, continua Antonio, gli sarebbero bastati dieci versi per concludere il racconto (in luogo del centinaio all'incirca adoperati) o addirittura una sola frase, con la quale avrebbe potuto far conoscere tutta quanta la vicenda: *...in ignem imposita est* sarebbe stata, sempre secondo Antonio, espressione sufficiente per chiarire tutto ciò che serviva. In effetti era ciò da cui l'azione dell'*Andria* partiva: il rogo di Criside, la sorella che addolorata si avvicinava alle fiamme, l'innamorato Panfilo che, con il gesto protettivo verso di lei, discopriva il suo sentimento.

Ma ecco la tesi che Cicerone affida ad Antonio: un racconto è piacevole quando è animato da diversi personaggi e intervallato dai loro discorsi (*sed et festivitatem habet narratio distincta personis et interpuncta sermonibus, de or.* 2, 328).

L'analisi ciceroniana, pensata per gli oratori a limitare l'utilità razionale della *brevitas*<sup>31</sup> nel racconto degli eventi, mette a fuoco, grazie all'esempio della prima scena dell'*Andria* e alle sottili e acute notazioni sull'opportunità della scelta di una *longa... narratio*, i criteri che sovrintendono alla composizione e all'organizzazione di un racconto iniziale: vale per un avvocato, che deve prima di ogni causa rammentare e riassumere i fatti, come per un commediografo, che deve comunicare al suo pubblico gli antecedenti dell'azione. Il prologo di una commedia (nel caso terenziano la prima scena che ne supplisce la funzione narrativa) è un modello ideale per conciliare le duplici istanze della chiarezza comunicativa e della forza persuasiva ed appagante di un linguaggio 'artistico' (nel senso dell'arte del poeta o dell'*ars dicendi*). Un commediografo deve saper

<sup>31</sup> Sulle tradizioni retoriche della *brevitas*, cfr. M.S. CELENTANO, *La laconicità. Un atteggiamento etico-linguistico, una qualità retorica, un criterio estetico*, in AA.VV., *Studi di retorica oggi in Italia*, Bologna 1987, pp. 109-115.



usare la *brevitas* (si è visto come il *pauciloquium* sia una risorsa cui deve ricorrere molto spesso), che è un attrezzo del mestiere, nel momento in cui non deve annoiare il suo pubblico con superfluità (*cum nullum verbum redundat*, secondo la definizione della teoria ciceroniana) ma deve al contempo dare verosimiglianza ai suoi intrecci e divertire il suo pubblico, e a questo scopo gli serve dell'altro e anche la risorsa del *multiloquium*. Nascosto dentro il mascheramento del carattere del personaggio di Carino e nelle pieghe del suo sfogo topico sui molti problemi che arreca l'amore, Plauto ha inserito dunque una meditazione a più livelli, che ha un significato all'interno della finzione e fuori da essa. *Quae nihil attingunt ad rem nec sunt usui, / tam amator profert* (vv. 32 s.) è una descrizione buona per l'identità scenica di Carino, che si è sorpreso nell'atto di un incessante vaniloquio, da cui non trarrà alcun beneficio, sulle negatività dell'amore, ma racchiude al contempo una precauzione compositiva del commediografo, che si 'giustifica' così per la novità e la sorpresa dell'approccio iniziale, come pure per la *longa... narratio* del monologo-prologo.

Sono gli 'effetti di reale' a dare credibilità alla *narratio*. D'altronde lo sfogo dell'innamorato concorre sicuramente alla *festivitas*<sup>32</sup>.

Non mi pare infine un caso che Cicerone adotti il modello della prima scena dell'*Andria* per discutere in prima istanza le regole di composizione della *narratio*: evidentemente i prologhi comici, la cui strategia comunicativa era orientata ad informare gli spettatori ma anche a suscitargli l'interesse, rappresentavano un buon precedente e un punto di riferimento per la retorica<sup>33</sup>.

Se i prologhi figuravano in questo da avanguardia, era anche però, come dimostra il prologo del *Mercator*, in quanto vi era stata elaborata una compiuta riflessione poetica sull'arte della parola.

#### ABSTRACT

Nel prologo del *Mercator* la necessità di raccontare l'antefatto si sovrappone all'*ethos* del personaggio dell'innamorato, che, attraverso il suo linguaggio sregolato,

<sup>32</sup> Una puntuale congruenza della notazione ciceroniana riguardo i vantaggi dell'introduzione di più personaggi e dei loro discorsi nella *narratio* (*distincta personis et interpuncta sermonibus*) è poi manifestata dalla seconda parte del prologo del *Mercator*, dove in effetti dai *sermones*, riferiti indirettamente e direttamente, del padre e del nonno si ricava vivacità, significato, costruzione dei personaggi. Cicerone segue qui da vicino proprio le acquisizioni della prassi comica e del gusto romano in fatto di teatro, giudicando secondo quel paradigma 'mimico', pronto a mettere in primo piano l'animazione derivata dai discorsi riferiti, che guiderà il famoso parallelo di Aulo Gellio tra Menandro e Cecilio Stazio (dove a fare la differenza è anche, se non soprattutto, il discorso riferito 'in presa diretta' della vecchia moglie).

<sup>33</sup> Può risultare interessante rilevare come la *narratio* del *Mercator* comprenda quello stesso movimento che Cicerone segnalava nell'*Andria* come prova di una *longa narratio*. Si tratta del punto di partenza con cui il racconto prendeva le mosse, traendo spunto dall'uscita del giovane dall'efebia. Questo stesso modulo narrativo ritorna infatti due volte nel prologo del *Mercator*. Carino prima allude al proprio passaggio d'età, *principio <ut ex> ephēbis aetate exii*, v. 40 (e da lì, come il Simone dell'*Andria*, fa partire il suo rendiconto dell'*argumentum*), poi riferisce le parole con cui il padre portava a confronto, a rimprovero del figlio, il diverso modo con cui egli l'aveva vissuta, *sese extemplo ex ephēbis postquam excesserit*, v. 61. Si tratta perciò di un punto d'articolazione previsto, di un *incipit* consueto, che accomuna più testi e riflette un uso. È comprensibile perciò come sollecitasse a buon diritto l'attenzione professionale del retore.

oscilla tra il 'parlar troppo' e il 'dire poco'. Tali categorie sollecitano una riflessione metapoetica e 'retorica' sulla composizione e sulle modalità del prologo stesso. Se l'invito alla brevità è una norma scenica costante in tutte le commedie plautine, l'opportunità di 'parlar poco' si impone in modo particolare nei prologhi, con lo scopo di ricevere la *benignitas* (ovvero la disponibilità all'ascolto) del pubblico. Le lungaggini espositive del *Mercator* rappresentano quindi una scherzosa infrazione, che sovverte questa obbligatoria regola nell'esposizione del *prologizon*. Quando in *de or.* 2, 326 ss. Cicerone vuol mostrare i limiti di una *brevitas* tesa unicamente all'informazione essenziale sugli eventi, egli prende ad esempio la prima scena dell'*Andria* di Terenzio, per affermare viceversa i pregi di una *narratio* varia e diffusa e, perciò, piacevole ed efficace.

In the *Mercator's* prologue the necessity to tell the background overlaps the ethos of the lover, who, through his unruly language, fluctuates between the 'talking too much' and the 'talking too little'. These categories bring to a metapoetic and 'rhetoric' reflection on the composition and modality of the prologue itself. If the invitation to the brevity is a constant scenic standard in all the Plautus comedies, the opportunity to 'speak little' is necessary especially in the prologues, in order to receive the public's *benignitas* (in other words, the willingness to listen). The *Mercator's* long exposition therefore represents a playful infraction, which subverts this obligatory rule in the *prologizon's* exposition. When in *de or.* 2, 326 ff. Cicero shows the limits of a *brevitas* that provides only the essential details about the events, he uses the example of the Terentius' *Andria* first scene, demonstrating on the contrary the qualities of a varied and dwelled and, therefore, effective and enjoyable *narratio*.

KEYWORDS: Plauto; *Mercator*; prologo; *brevitas*; Cicerone.