



Cicu, Luciano (1996) *Spectator in fabula Ut aequae mecum sitis gnarures (Poen. 47)*. Sandalion, Vol. 18 (1995 pubbl. 1996), p. 67-113.

<http://eprints.uniss.it/4608/>

# SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

18

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI SASSARI



*Edizioni Gallizzi*



Pubblicazione realizzata col contributo  
della Regione Autonoma della Sardegna

Per scambi di Libri e Riviste:

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Anna Maria Mesturini  
Giovanna Maria Pintus  
Anna Maria Piredda

Via Università, 40 - 07100 SASSARI

# SANDALION

QUADERNI DI CULTURA CLASSICA, CRISTIANA E MEDIEVALE

18

a cura di

**Antonio M. Battezzore, Luciano Cicu e Pietro Meloni**

ANTONIO M. BATTEGAZZORE, La dicotomia Greci-Barbari nella Grecia classica: riflessioni su cause ed effetti di una visione etnocentrica □ M. ALESSANDRA PETRETTO, Musica e guerra: note sulla *Salpinx* □ GIOACHINO CHIARINI, Il mito a teatro. Riflessioni sull'*Amphitruo* □ LUCIANO CICU, Spectator in fabula *Ut aequae mecum sitis gnarures* (Poen. 47) □ WALTER LAPINI, Cicerone, *Topica* 1.4 □ FRANCO FERRARI, È nata prima la gallina o l'uovo? Un problema cosmologico in Plut. *Quaest.conv.* II 3 □ MARIA TERESA LANERI, Una strana narrazione catoniana sulla fondazione di Tivoli (in Solin. II 7-8) □ RAIMONDO TURTAS, La diocesi di Sulci tra il V e il XIII secolo □ Recensioni, schede e cronache.

Sassari 1995

LUCIANO CICU

SPECTATOR IN FABULA  
*Ut aequae mecum sitis gnarures*  
(*Poen.* 47)

Prologanti intradiegetici

1. *Duas res simul nunc agere decretumst mihi:  
et argumentum et meos amores eloquar.*

Con queste parole Carino, il protagonista della commedia, apre il *Mercator* di Plauto e si presenta agli spettatori nella doppia veste di prologante e di personaggio intradiegetico: nella prima, secondo la prassi, racconta l'*argumentum*, nell'altra si propone come personaggio della *fabula*.

La combinazione è tecnicamente felice: immerge il pubblico immediatamente *in medias res* e gli attribuisce lo statuto di confidente e amico, perché le sue informazioni assumono valenza di confessione e sembrano cercare complicità e simpatia.

La doppia natura del prologante non produce sul momento effetti stranianti perché si colloca su un terreno neutro dove l'*argumentum* e gli *amores* possono coabitare in quanto in fondo coincidono.

L'ambiguità perdura nei successivi vv. 3-7:

*Non ego item facio, ut alios in comoediis  
Vi <vi>di amoris facere, qui aut Nocti aut Dii  
Aut Soli aut Lunae miserias narrant suas,  
quos pol ego credo humanas querimonias  
non tanti facere, quid velint quid non velint;  
vobis narrabo potius meas nunc miserias.*

Carino dichiara di non voler fare come gli innamorati delle altre commedie <sup>(1)</sup>, che raccontano la propria infelicità alla Notte o al Gior-

---

(1) L'allusione è qui forse all'*incipit* del *Misoumenos* di Menandro dove (vv. 1-5)

no, al Sole o alla Luna, entità davvero poco interessate alle umane que-  
rimonie ed alle oscillazioni emotive di chi è preda della passione, ma  
vuole rivolgersi agli spettatori in carne e ossa che siedono lì davanti e  
narrare loro le proprie vicissitudini. Tra palcoscenico e *cavea* non sem-  
bra esistere alcun diaframma, per cui il discorso è diretto, come dichia-  
ra l'esplicito *vobis narrabo*, senza la distanza della finzione: il prologante  
si muove in quella sorta di terra di nessuno, tra lo spazio proprio, illusorio  
e concluso, della *fabula* e quello *extra comoediam*, come lo definisce  
Evanzio <sup>(2)</sup>, reale e aperto dello spettacolo. In questo si colloca il rife-  
rimento alle criticabili consuetudini di altri commediografi e alle loro  
opere, pertinente il campo delle diatribe letterarie e teatrali, nel primo  
invece trova posto il *narrabo meas miseras* ovvero l'*argumentum*.

Fin qui l'ambiguità maschera la contraddizione, ma la rottura dell'  
equilibrio si rivela evidente ai vv. 9-10:

*Graece haec vocatur Emporos Philemonis;  
eadem latine Mercator Macci Titi*

Carino perde in questi due versi l'attributo di personaggio *in fabu-  
la* per assumere la sola funzione di portavoce del commediografo o del  
capocomico e comunica le due informazioni di rito che oggi troverebbe-  
ro posto nella locandina ma che all'epoca di Plauto e nella prassi della  
palliata dovevano essere proposte dal palcoscenico.

Appena conclusa la formalità, il prologante rientra con naturalezza  
nel ruolo dell'*adulescens* innamorato, ristabilisce la finzione, racconta me-  
diante una lunga analepsi le sue vicende passate e accenna alle presenti.

Appare evidente che Plauto ha ricalcato lo schema del prologo ori-  
ginale, se non lo ha addirittura tradotto, e che vi ha inserito le variazio-

---

il soldato Trasonide confessa le sue pene alla Notte, «fra gli dei quella che ha più parte  
nelle faccende di Afrodite», alla cui presenza «si esprimono parole e pensieri d'amore»:  
Menandro, *Misoumenos*, ed. critica, traduzione e commento a cura di F. Sisti, Genova  
1986, p. 75. È assai probabile che la parodia fosse nell'originale. Questo e i successivi  
passi plautini sono citati secondo l'edizione di A. ERNOUT, *Plaute, Comédies*, Paris  
1970.

(2) Evanth. III 8 W: *et item nihil ad populum facit (scil. Terentius) actorem velut  
extra comoediam loqui, quod vitium Plauti frequentissimum.*

ni obbligate senza apportare modifiche all'assetto complessivo né tentare nemmeno di nascondere le suture. I due testi e i loro messaggi restano pertanto distinti l'uno accanto all'altro, senza apparente imbarazzo né da parte dell'autore né, possiamo immaginare, da parte del pubblico.

2. L'incongruenza e l'ambiguità riscontrate nel prologo del *Mercator* ricompaiono in altre commedie plautine.

Anche nell'*Amphitruo* la sequenza del prologo è recitata da un personaggio intradiegetico, Mercurio. Per oltre quindici versi egli presenta se stesso, alludendo agli attributi di protettore dei commerci e di messaggero degli dei, che lo connotano nella tradizione mitica e popolare; il nome verrà detto a chiare lettere solo al v. 19 *nomen Mercuriost mihi*, ma il pubblico ha capito benissimo già da prima di chi si tratta. A questo punto il dio annuncia l'intento di spiegare le ragioni per cui si trova sulla scena e per ordine di chi. Sembrerebbe che voglia entrare subito in argomento, ma in realtà ritarda le risposte mediante una lunga *captatio benevolentiae* (vv. 20-49) con cui punta ad accattivarsi la simpatia degli spettatori, definiti poco prima (v. 16) *aequi et iusti arbitri* e ottenere il loro difficile silenzio. Nulla resta intentato per raggiungere tale obiettivo, neppure la preghiera sollecitata dallo stesso Giove e il ricatto morale.

L'*antelogium* introduce a questo punto una gustosa *gag*, giocata su un falso annuncio (v. 51):

*post argumentum huius eloquar tragoediae.*

Il pubblico, Plauto lo immagina, reagisce sorpreso per il cambio di programma e corruga la fronte contrariato. Lo scherzo però dura poco nel testo, ma forse non altrettanto sul palcoscenico, dove l'attore poteva prostrarre l'attesa a suo piacimento e lasciar montare la protesta fino a quando, con atteggiamento magnanimo, poneva fine al gioco e rassicurava gli spettatori con la battuta del v. 53: *Deus sum; commutavero*, e subito dopo con le parole del v. 58: *Teneo quid animi vostri super hac re siet*.

La digressione era necessaria per introdurre il concetto di *tragicomoedia* (v. 62) e giustificare l'incongruenza fra il tema umile, adatto al genere comico, e i personaggi nobili, propri di un genere elevato, nonché la mescolanza di servi e divinità, che recitavano nella medesima *fa-*

*bula* e sul medesimo palcoscenico. Plauto era ben consapevole della violazione del *prepon* e sapeva che anche il pubblico non poteva non notarla, per cui, sotto l'aspetto del gioco, egli sente il dovere di presentare le sue ragioni <sup>(3)</sup>.

Il tono scherzoso continua nei versi successivi. Sull'autorità di Giove, Mercurio ordina che le guardie addette all'ordine pubblico passino attraverso le file delle sedie disposte davanti al palco e controllino che non vi siano *favitores delegati, claque* a pagamento, che favoriscano questo o quell'attore con i loro applausi e influenzino il magistrato nell'attribuzione del premio a chi ha recitato meglio la sua parte. Ciascuno ottenga riconoscimenti in base ai suoi meriti, non con gli imbrogli. A Roma i grandi uomini sono apprezzati per la loro virtù e non per l'ambizione e la perfidia: questi criteri si devono applicare anche agli attori.

Mercurio abbandona a questo punto il discorso sull'attualità e ritorna al problema della violazione del *prepon*. Il pubblico è ancora stordito dal fatto che Giove possa recitare in una commedia. Ma non c'è nulla di strano, osserva il prologante. Forse che il dio non era stato invocato anche prima dagli attori e non era venuto in loro soccorso? Perché scandalizzarsi poi? Non appare egli spesso nelle tragedie? Non è teatro anche quello?

Tutta la sequenza presenta i caratteri dell'*extra comoediam*. Che cosa hanno a che fare infatti con la *fabula* gli *aediles*, i *favitores*, i *conquistores*, i premi al miglior attore, la meraviglia per un Giove istrione, l'allusione alla cronaca delle passate stagioni teatrali per tacere del resto? Niente, come ognuno comprende. È un discorso del tutto rivolto all'esterno, come dimostra, se permanesse qualche dubbio, il *ne miremini* del v. 87.

Finalmente al v. 96 Plauto introduce l'*argumentum comoediae*.

Comincia definendo le coordinate spaziali e temporali della diegesi (vv. 97-99):

*Haec urbs est Thebae. In illisce habitat aedibus  
Amphitruo, natus Argis Alcaeo patre,  
quicum Alcumena est nupta, Electri filia.*

---

<sup>(3)</sup> *Paene iniquom* definisce Plauto in *Capt.* 61 sg. tentare di *agere tragoediam* con un apparato adatto alla commedia, *comico choragio*. Il problema era dunque ben presente alla coscienza critica del commediografo.

La città, in cui la storia è ambientata, è Tebe. Con il deittico *haec*, tradotto in un gesto del braccio e della mano, l'attore indica al pubblico il fondale che doveva però somigliare nella circostanza più ad una scenografia tragica per la presenza della reggia che ad una comica, fatta di case borghesi.

La presentazione dei personaggi è solenne, come si conviene ad eroi del mito: vengono indicati il luogo di nascita e la stirpe illustre di ciascuno e la relazione reciproca. Amfitrione è figlio di Alceo ed è nato ad Argo; Alcmena, sua moglie, è figlia di Elettrio. Aleggia il sapore dell'epica.

Nel momento in cui comincia la storia della seduzione di Alcmena da parte di Giove, Amfitrione, alla testa delle sue truppe, combatte contro i Teleboi. Il re è dunque lontano da casa.

La sua assenza satura una funzione topica nell'intreccio della *Nea*. Di solito è il *senex*, in viaggio per affari, che crea le condizioni perché si possa sviluppare la vicenda: la sua lontananza permette alla storia di ingarbugliarsi al punto giusto per questioni di cuore e di denaro e di scatenare la fantasia truffaldina di un servo. Qui, naturalmente, considerato il grado e la qualità del personaggio, l'assenza è giustificata non con il «vile» commercio, ma con il più «nobile» *negotium* della guerra.

Il tono alto dura poco. Il racconto scivola subito su temi borghesi e familiari ed il linguaggio diventa esplicito, in linea questa volta con il *decorum* comico in contrasto con le proposizioni che precedono (vv. 102 s.):

*Is prius quam hinc abiit ipsemet in exercitum,  
gravidam Alcumenam uxorem fecit suam.*

Con espressione ammiccante, più degna di un mezzano che di una divinità, a questo punto Mercurio cerca la complicità del pubblico (vv. 104-106):

*Nam ego vos novisse credo iam ut sit pater meus,  
quam liber harum rerum multarum siet,  
quantusque amator siet quod complacitum est semel.*

L'ego vos novisse credo non lascia dubbi sull'interlocutore.

Giove si è dunque innamorato della bella Alcmena e l'ha resa «gravida» a sua volta. Nel momento in cui Mercurio parla, lui, dentro la casa, giace con la donna ed ha triplicato il tempo della notte per prolungare la sua *voluptas*. Ad un amatore della forza di Giove una normale notte non può bastare! C'è nel particolare un misto di allegria e sensualità che risponde al gusto di quella parte del pubblico che sarà destinata ad occupare l'alta *cavea* ed a stuzzicarne l'immaginario e gli istinti. Come d'uso Plauto non si lascia sfuggire l'occasione di provocare la risata.

Alcmena non è consenziente all'adulterio, perché tale atteggiamento sarebbe incompatibile sia con il racconto del mito sia con gli schemi etico-sociali degli spettatori e con lo stesso codice teatrale, che non prevede tale genere di situazioni. Il travestimento del *Pater* e il suo *mendacium* salvano insieme la fedeltà e l'onore della signora, ma non attenuano l'effetto comico dell'inganno.

Mercurio passa ora a spiegare, di nuovo *extra fabulam*, il motivo per cui veste un abito da servo (v. 177), un costume cioè inadatto alla sua figura divina. La ragione è presto detta: il *servile schema* (\*) serve per portare davanti agli spettatori di Roma in modo nuovo una storia vecchia e davvero antica, che tutti conoscono: siccome Giove ha preso le sembianze di Anfitrione, egli, Mercurio, ha assunto l'aspetto del servo Sosia per evitare di essere interpellato dal personale di casa. Le verosimiglianza è sostenuta dalla logica.

La beffa di sapore boccaccesco *ante litteram* assume toni più divertenti quando il racconto si sofferma sulla falsa e insieme veritiera narrazione delle vicende belliche di Anfitrione, rese più credibili dall'offerta dei doni, che Giove per mezzo della sua onnipotenza ha sottratto al vero vincitore.

Al v. 140 s. viene introdotta l'ultima coordinata temporale e narrologica:

---

(\*) *Schema* è termine tecnico teatrale attestato sia presso i tragediografi (Soph. *Phil.* 223; Eurip. *Bacch.* 832) che presso i commediografi greci (Aristoph., *Ach.* 64; *Vesp.* 1070; 1131; *Ran.* 534; Men. fr. 372 Koerte). A Roma compare in Plauto (oltre al passo in questione, anche in *Pers.* 463, secondo la lezione di Prisciano, GLK, II, 200, 3, adottata da Lindsay) e in Cecilio Stazio, *Harpazomene* fr. III, 53; *Hypobolimaus sive Subditivos* II, 74 (Cecilio Stazio, *I frammenti*, a cura di T. Guardì, Palermo 1974). Non si legge però in Terenzio. Indica il costume indossato sulla scena, un abbigliamento cioè con cui un personaggio «camuffa» in qualche maniera la propria identità.

*Nunc hodie Amphitruo veniet huc ab exercitu  
et servos, cuius ego hanc fero imaginem.*

Nei successivi sei versi (vv. 142-147) il pubblico viene erudito sugli accorgimenti scenici adottati per fare in modo che i personaggi doppi non vengano confusi l'uno con l'altro (vv. 143-145):

*ego has habeo usque in petaso pinnulas;  
tum meo patri autem torulus inerit aureus  
sub petaso; id signum Amphitruoni non erit.*

Mercurio si distingue da Sosia perché porta sul cappello — lo indica con un gesto come si evince dal dimostrativo *has* — le piccole ali caratteristiche della sua iconografia, mentre Giove sarà riconoscibile da una corona d'oro che ha sotto il cappello a larghe tese. Anfritrone non avrà nessuno di questi segni e quindi non potrà essere confuso con Giove.

Si potrebbero fornire queste indicazioni dall'interno di un dramma assoluto senza provocare aspre e giuste critiche alla frattura della verosimiglianza e della logica? Non c'è dubbio che qui Mercurio si identifica con il capocomico, non diversamente da Carino nel momento in cui espone i titoli e gli autori delle commedie greca e latina.

L'ultimo messaggio è ancora rivolto al pubblico e secondo una tecnica consolidata, che torna puntuale ad ogni mutare di scena, annuncia l'entrata del primo personaggio.

Arriva dall'improbabile porto di Tebe il vero Sosia con in mano la lanterna: Mercurio gli andrà incontro per tenerlo lontano dalla casa.

Gli spettatori sono avvertiti e non potranno avere esitazioni nella interpretazione della scena seguente e nella individuazione dei personaggi.

La lanterna accesa suggerirà visivamente che la vicenda comincia quando ancora è notte, anche se in realtà la recita avviene alla luce del sole. La sineddoche contribuisce con somma economia, caratteristica del teatro di parola, a costruire il codice semiologico della rappresentazione (?).

---

(?) Anche in *Curc.* 1-9 l'ambientazione notturna della storia è suggerita, oltre che con il messaggio verbale, mediante una candela accesa, che Fedromo porta in mano mentre si dirige verso la casa dell'amata.

La premessa orienta il pubblico a immaginare l'ambientazione notturna, confermata dalla notizia dei vv. 112-114:

*Et meus pater nunc intus hic cum illa cubat,  
et haec ob eam rem nox est facta longior,  
dum <cum> illa quacum vult voluptatem capit*

dove il presente *cubat* è strettamente congiunto con *haec nox*.

Rituale, ma pur sempre *extra fabulam*, è infine anche l'invito agli spettatori a seguire la commedia perché si divertiranno a vedere

*Iovem et Mercurium facere histrioniam.*

In questo v. 152, l'ultimo del prologo, Mercurio esce addirittura da se stesso, perché si sdoppia, si oggettivizza e parla della sua persona come di un altro.

Le ambiguità e le incongruenze nella diegesi del prologo appaiono evidenti. Mercurio più a lungo di Carino si comporta come un personaggio extradiegetico, ma, come lui, entra ed esce <sup>(6)</sup> dalla *fabula* con la medesima disinvoltura, vestendo perfino i panni del regista che spiega i *signa*, gli *ornatus* scenici. Molti passaggi vivono su un terreno ambiguo per cui non sappiamo se classificarli interni o esterni all'area della *fabula*, altri invece appaiono meglio definiti.

L'allocuzione diretta e ininterrotta all'interlocutore che risponde con le sue reazioni emotive, espresse con un codice composto da segni vocali e gestuali, cancella anche in questa commedia la separazione fra chi recita e chi assiste: le maglie del rapporto *scena-cavea* sono così larghe che il prologante può agevolmente passare attraverso in un gioco illusionistico, quasi impalpabile nella sua leggerezza, soprattutto nella fase della messinscena.

---

(6) D. LANZA, *Lo spazio scenico dell'attore comico*, in *Scena e spettacolo nell'antichità*, Firenze 1989, pp. 183-184, rileva che il procedimento è frequente in Aristofane e individua nel «continuo rientrare dell'attore nel personaggio e riportarsi al suo essere attore, la base che sostiene anche quella che è stata definita la pratica del doppio livello di travestimento».

3. Ancora più sorprendente per chi, come noi, è abituato alle forme teatrali della tradizione occidentale dopo l'Umanesimo, risulta sia la collocazione sia il contenuto e i modi del prologo del *Miles gloriosus*.

A pronunziarlo è Palestrione, l'autentico motore della *fabula* dall'inizio alla fine, non solo servo, ma anche poeta e regista e perciò il personaggio più appropriato, dati i suoi molteplici ruoli, ad informare il pubblico sugli antefatti e gli sviluppi della vicenda.

Il monologo non apre però, come accade di solito (Carino e Mercurio ne sono significativi esempi) la rappresentazione, ma si trova all'inizio del secondo atto (<sup>7</sup>). Lo precede la lunga scena di Pìrgopolinice e Artotrogo, con cui Plauto imbandisce al pubblico un assaggio di quanto sta per presentare. La sua collocazione non lascia pertanto adito a discutibili interpretazioni: fuori dall'ambigua zona liminale, il prologo del *Miles* fa parte integrante della *fabula* in azione.

La sequenza si apre con toni bruschi e scherzosi (vv. 79-83):

*Mihi ad enarrandum hoc argumentum est comitas,  
Si ad auscultandum vostra erit benignitas  
Qui autem auscultare nolet, exurgat foras,  
ut sit ubi sedeat ille qui auscultare vult.*

Segue un vivace *antelogium*, in cui si ribadiscono i tratti caratteriali del *miles*, quindi l'*argumentum*, esposto in una lunga sequenza (vv. 99<sup>•</sup>-149).

Palestrione non si limita però a raccontare l'antefatto e a delineare il progetto che intende realizzare ai danni dello sciocco vanaglorioso, ma, come Mercurio, abbandona alla fine il ruolo di personaggio intradiegetico per lanciare un messaggio di ordine tecnico e perciò extradiegetico. Attenzione, dice, la ragazza coprirà due ruoli e la vedrete uscire da due case; non cadete nella trappola: è sempre la stessa. L'inganno riguarda i personaggi interni, non il pubblico.

---

(<sup>7</sup>) Anche il prologo ritardato faceva parte del patrimonio tecnico della *Nea*. Ne restano testimonianze eloquenti nelle commedie di Menandro, in particolare nell'*Aspis* e nella *Perikeiromene*, «dove l'informazione della divinità arriva quando la trama emozionale e fattuale della commedia è già in parte svolta» (G. PADUANO in Menandro, *Commedie*, Milano 1983, n. 14, p. 336). È probabile dunque che anche il modello del *Miles* avesse un prologo con simili caratteristiche e Plauto si sia limitato a riprodurlo.

## Prologanti divini

1. Nell'*Aulularia*, nella *Cistellaria*, nella *Rudens* e nel *Trinummus*, le quattro commedie plautine con prologanti divini, non cambia il rapporto già in precedenza registrato con il pubblico. L'*argumentum*, secondo uno schema di chiara matrice euripidea, viene esposto da divinità minori <sup>(8)</sup>, il *Lar familiaris*, *Arcturus*, *Auxilium* e *Luxuria*; le prime due investite di compiti attanziali, senza però, in coerenza con il modello, essere coinvolte nei processi residui dell'azione <sup>(9)</sup>, le altre di mere funzioni espositive.

Si può considerare questo modulo intermediario fra quelli intradiegetici e quelli extradiegetici, in quanto dei primi mantiene un certo legame con la storia e dei secondi l'omniscienza e l'assenza dal vivo dell'azione.

Nella *Cistellaria*, *Auxilium* recita, come Palestrione nel *Miles*, un prologo ritardato alla fine del primo atto e si spartisce il ruolo di informatore con il personaggio della vecchia *Iena*, che lo precede immediatamente.

Il fatto che sia una divinità non gli impedisce di stabilire un rapporto cordiale con gli spettatori e di apostrofarli con espressioni che nulla hanno a che fare con i motivi della commedia (vv. 197-202):

*Bene valete, et vincite  
virtute vera, quod fecistis antidhac.  
Servate vestros socios, veteres et novos,  
augete auxilia vestris iustis legibus,  
perdite perduelles, parite laudem et lauream,  
ut vobis victi Poeni poenas sufferant.*

Sulla scena improvvisamente echeggiano i temi caldi dell'attualità

---

<sup>(8)</sup> L'impiego delle divinità minori in luogo delle grandi divinità olimpiche, proprie della scena tragica, per recitare il prologo della commedia, risponde alla fondamentale norma del *prepon*. Anche questa prassi è attestata in Menandro: *Aspis*, *Dyscolos* e *Perikeiromene*.

<sup>(9)</sup> B. SNELL, *La cultura greca e l'origine del pensiero europeo*, Torino 1963, p. 181 s.; M. POHLENZ, *La tragedia greca*, tr. it. di M. Bellincioni, I, Brescia 1978, p. 320.

politica e della guerra contro Cartagine, che la festa non riesce a cancellare dalla mente dei presenti.

Anche *Luxuria* nel *Trinummus* si spartisce il racconto del soggetto con due vecchi che spiegheranno tutto all'inizio della rappresentazione. Il suo compito è quasi esclusivamente informativo: fornisce i dati relativi al titolo del modello greco e al suo autore e ai corrispettivi latini. A Filemone e al suo *Thensaurus* oppone Plauto e il suo *Trinummus*.

Il prologo della *Rudens*, uno dei più lunghi e seri conservati dalla tradizione plautina, appare piuttosto complesso. La struttura è quella monologica tipica, con qualche variante non secondaria: l'autopresentazione del personaggio prologante, l'*argumentum*, il codice deittico spazio-temporale, l'esplicitazione delle funzioni attanziali, le notizie sui personaggi che stanno per iniziare la recita sono infatti accompagnate dalla esposizione dei valori etici che sorreggono e rendono razionale lo sviluppo della trama a tesi e il suo lieto fine.

Si percepisce netta nell'intera esposizione la presenza del modello difileo, fuorché in un passo (vv. 31-33), in cui l'innovazione plautina è indiscutibile:

*Nunc huc qua causa veni argumentum eloquar.  
Primundum huic esse nomen urbi Diphilus  
Cyrenas voluit.*

Per un attimo anche Arturo abbandona il ruolo di osservatore delle azioni umane per incarico di Giove e di attante nella *fabula*, esce insomma in qualche modo dalla commedia, come prima abbiamo visto fare a Carino e Mercurio, a Palestrione, *Auxilium* e *Luxuria* e fornisce agli spettatori due notizie rituali. Subito dopo però recupera la funzione narrativa ed esplicativa e la mantiene in pratica sino alla fine.

La notizia sulla fonte greca è inserita questa volta in modo da non provocare una frattura logica, quasi mimetizzata all'interno del testo di Difilo, sicché scivola via appena percettibile da un ascoltatore.

Si percepisce qui un tono più formale e distaccato rispetto alle altre commedie prese in esame e uno sforzo di maggiore oggettività diegetica.

La medesima sensazione si coglie anche nel prologo dell'*Aulularia*. Qui scompaiono le notizie relative all'autore greco, non si fa il nome

di quello latino ed il prologante si limita ad esporre gli antefatti. Plauto sembra limitarsi a riprodurre il modello senza inserti incongruenti.

L'omniscienza e l'autorevolezza di questo come degli altri prologanti divini assicura gli spettatori sulla credibilità delle notizie. Non potrà accadere nulla di imprevisto.

### Prologanti extradiegetici

1. L'informazione non è meno puntuale quando a recitare il prologo non è più un personaggio intradiegetico e neppure una divinità, ma solo un attore addetto a quel compito specifico, appositamente abbigliato<sup>(10)</sup> secondo la convenzione del codice semiotico. Il suo statuto gli permette di essere onnisciente, come i suoi omologhi, ma al contempo libero da condizionamenti strutturali e da questioni di ordine religioso o estetico.

Con queste caratteristiche si presentano i prologanti di altre sette commedie del *corpus* plautino<sup>(11)</sup>. Ne prenderemo ora in esame due, i *Menaechmi* e il *Poenulus*, con intenti paradigmatici.

Nella prima l'*incipit* con i saluti al pubblico e l'annuncio dell'*argumentum* seguono la sequenza seriale tipica, ma la variante sul modo

---

<sup>(10)</sup> A questo specifico costume, nonostante le obiezioni di W. BEARE (*I Romani a teatro*, tr. ital. di M. De Nonno, Bari 1986, pp. 225 s.), allude Terenzio in *Hec.* 9: *Orator ad vos venio ornatu prologi. Ornatus* è vocabolo tecnico del linguaggio teatrale e indica un costume di scena (Plaut. *Amph.* 116; *Bacch.* 110; 125; *Men.* 146; *Pseud.* 935; *passim*; Ter. *Eun.* 546). La convenzione non poteva permettere, per una serie di ragioni che sarebbe ora troppo lungo esporre, che comparisse sul palcoscenico un anonimo signore, vestito con «l'abituale completo di tunica, pallio e ciabatte» (W. BEARE, *I Romani*, cit., p. 226) per recitare un monologo talora di grande estensione. Era necessario creare una immagine che il pubblico potesse immediatamente identificare, come accadeva per gli altri personaggi, e ne accreditasse l'appartenenza alla scena. Il problema non si poneva quando a pronunciare il prologo era una divinità o un personaggio intradiegetico, perché essi si presentavano nel loro caratteristico *ornatus* (Mercurio ne offre un esempio eloquente), si poneva invece quando il prologante era, fatto sempre più di frequente, un personaggio anonimo extradiegetico. In che cosa consistesse l'*ornatus prologi*, non è dato sapere. Suggestiva, ma contestata la tesi di C. SAUNDERS, *Costume in Roman Comedy*, New York 1909, p. 29 ss.

<sup>(11)</sup> Esse sono: *Asinaria*, *Captivi*, *Casina* (il cui prologo attuale è posteriore a Plauto) *Menaechmi*, *Poenulus*, *Truculentus*, *Vidularia*.

di comunicare il nome del commediografo denuncia una voglia di novità formali e di fuga dai modi soliti che trova riscontro immediato nell'autoironia e nell'orgogliosa rivendicazione di originalità: Plauto per bocca dell'attore afferma che non ambienterà la storia ad Atene, come fanno di solito gli autori di commedie per offrire al pubblico — ma il prologante usa il più diretto *vobis videatur* — la sensazione di assistere ad una vera opera greca, ma che intende scegliere una diversa ambientazione. Per il momento non dice quale e il rinvio gli permette per un verso di frustrare un'aspettativa e di crearne una nuova e per un altro di giocare su tre neologismi di fresco conio, che suonavano senza dubbio umoristici alle orecchie dei Romani (vv. 11-12):

*Atque adeo hoc argumentum graecissat; tamen  
non atticissat; verum sicilicissat.*

Il racconto dell'*argumentum* arriverà comunque subito dopo con tono disteso e arguto. Vale la pena di seguirne l'esposizione per comprendere come tutto è, ancora una volta, finalizzato a mettere il pubblico nelle migliori condizioni per orientarsi nelle complicazioni di un doppio intreccio e nessun diaframma separi attore e spettatori.

Viveva dunque a Siracusa (ecco il motivo di quel *sicilicissat*) un vecchio mercante con due figli, così simili tra loro che non riusciva a distinguerli neppure la madre. Lui, il prologante, non li ha conosciuti di persona i due gemelli, ma gliene ha parlato un amico. Se sono frottole insomma — l'autoironia affiora in superficie — non è colpa sua.

L'osservazione punta qui, come pure più avanti (v. 36b), a dare una scherzosa e improbabile pennellata di realismo al racconto ed a stabilire un'ammiccante familiarità con chi ascolta. Il tono novellistico è quello di chi narra una storia ad una cerchia ristretta di amici all'osteria e si preoccupa di essere creduto.

Quando i bambini avevano sette anni, il mercante ne portò uno con sé a Taranto sopra una nave carica di merci. Caso volle che proprio allora si celebrassero i ludi — non sfugga l'allusione attualizzante e realistica alla festa — per cui la città era piena di gente. Il bambino si era inoltrato tra la folla e si era smarrito, come succede.

La situazione segue i binari della normalità nell'ambito del codice teatrale della palliata.

Lo trovò un mercante di Epidamno e lo portò via con sé. Il padre disperato in pochi giorni morì per il dolore. Quando la notizia arrivò a Siracusa, il nonno cambiò il nome al gemello rimasto e lo chiamò Menecmo, come lo scomparso.

Attenzione dunque, avverte il prologante, i due fratelli adesso hanno lo stesso nome. Per narrare *examussum*, con precisione, tutta la storia ora deve spostare la scena del racconto, ma egli dice scherzosamente che deve recarsi a Epidamno.

La metafora alimenta la digressione divertita e modulare <sup>(12)</sup> che segue. Se qualcuno dei presenti vuole approfittare dell'occasione per dargli un incarico, si faccia pure avanti. Naturalmente nulla di quanto promesso andrà in porto: se poi qualche altro è così folle da affidargli del denaro, lo scherzo allora sarà anche più grosso e divertente.

L'apostrofe al pubblico spezza la finzione narrativa e accredita il prologante come personaggio a se stante, caratterizzato da note di *philoponeria* <sup>(13)</sup>, dato che si confessa allegramente e sfacciatamente ribaldo.

L'altro gemello, riprende, crebbe invece ad Epidamno, e non fu, come di consueto, consegnato ai pirati e venduto schiavo, ma ebbe una sorte fortunata: sposò una *uxor dotata* — definizione che è già un'esca per uno spettatore di commedia e che precostituirà la premessa per una *peripeteia* finale — e, dopo che il padre adottivo era perito nell'attraversamento di un fiume, aveva ereditato tutti i suoi beni.

La situazione è a questo punto quando il gemello siracusano si reca a Epidamno in compagnia di un servo per cercare il fratello.

Altra uscita dal racconto per didascalìa: il fondale con le case sul palcoscenico, alle spalle dell'attore, rappresenta la città di Epidamno. Soltanto finché dura questa *fabula*, però, osserva divertito l'attore, alludendo alla elementarità e fissità della scenografia <sup>(14)</sup> del teatro del-

---

<sup>(12)</sup> La medesima formula torna infatti in *Poen.* 80-82: *Si quid mandare voltis aut curarier, / argentum nisi qui dederit, nugas egerit: / verum qui dederit, magis maiores egerit.* Sul ritorno di temi e situazioni nella produzione plautina: E. PARATORE, *Plauto imitatore di se stesso*, «Dioniso» 45 (1975), pp. 29-70.

<sup>(13)</sup> Per il concetto: Theoph., *charact.* 29.

<sup>(14)</sup> Plaut., *Menaech.* 72-76: *Haec urbs Epidamnus est dum haec agitur fabula; / quando alia agetur aliud fiet oppidum; / sicut familiae quoque solent mutarier; / modo hic habi-*

l'epoca, perché quando ne sarà recitata un'altra, indicherà un'altra città. Anche la scenografia infatti segue la sorte dei teatranti, che mutano ruolo da commedia a commedia, così che quello che prima era il lenone sarà poi il giovane innamorato o il vecchio, quello che ha rivestito i panni di un povero mendico potrà recitare la parte di un re o di un parassita o di un indovino...

Qui il prologo si interrompe e il finale non ci è pervenuto, ma non stentiamo a immaginarlo.

Il prologante questa volta sembra recitare come avesse il sipario chiuso alle spalle — l'immagine è ovviamente metaforica dato che *l'aulaeum* <sup>(15)</sup> non era ancora stato introdotto sul palcoscenico — in uno spazio teatrale quindi decisamente esterno alla *fabula*. L'autoironia sulla povertà dei mezzi teatrali e l'allusione alla professione di attore e alla varietà dei ruoli che deve interpretare, metafora quasi della mutevolezza della sorte umana e insieme indiretta denuncia della virtualità del reale

---

*tat leno, modo adulescens, modo senex / pauper, mendicus, rex, parasitus, bariolus...* Il motivo ritorna anche in *Truc.* 10 s. Anche qui la scenografia rappresenta Atene *tantisper dum transigimus hanc comoediam*. Quando si parla di scenografia, occorre naturalmente tenere presente che la precarietà dell'edificio teatrale romano dell'epoca di Plauto non favoriva la costruzione di apparati fastosi, del genere di quelli che qualche decennio più tardi saranno apprestati per ordine di Antonio, Petreio, Catulo e M. Emilio Scauro (Val. Max. II 4,6, Plin. N.H., XXXIV, 17, 36; XXXV 7, 23; XXXVI 2, 5; 8, 50; 24, 113-120). Il palcoscenico, derivato forse da esemplari oschi o etruschi, di legno, come i sedili degli spettatori, disposti in ordine rettilineo o ad U o secondo un piano poligonale ma non circolare, non più alto di un metro e venti, contro i due metri e mezzo e i tre metri del *proskenion* ellenistico, per agevolare la vista degli spettatori eccellenti seduti nei *subsellia* di quello che era in Grecia lo spazio orchestrale, doveva essere dotato di un fondale con decorazioni architettoniche e di qualche struttura più solida, come il tetto di cui si parla in *Miles* II 156 s. e in *Amph.* 1008: *Dein susum escendam in tectum, ut illum hinc prohibeam*: E. FREZOULS, *Architecture théâtrale et mise en scène*, «Dioniso» 59 (1989), pp. 313-344; R.C. BEACHAM, *The Roman Theatre and its Audience*, London 1991, pp. 56-85.

(15) W. BEARE, *I Romani a teatro*, cit., p. 208. Le fonti sembrano concordi con la notizia riferita da VARRONE, *De vita populi Romani*, III (Non. 537 L.) secondo la quale l'uso dell'*aulaeum* proveniva da Pergamo, dalla reggia di quell'Attalo *qui populum Romanum scripsit heredem* (Serv. *Aen.* 1, 697) ed è databile quindi alla fine del II sec. a.C. La notizia è ripresa da Don. *de com.* 8.8; Isid. 19, 26, 8. Sull'argomento: M. BIBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton (N.J.) 1961<sup>2</sup>, p. 179 s. Non convince la tesi di M. SWOBODA, *De origine atque primordiis aulaeorum in theatro Romano*, «Eos» 51 (1961), pp. 301-316, secondo la quale Plauto e Terenzio conobbero l'*aulaeum*, ma preferirono non servirsene.

scenico e del gioco illusorio della rappresentazione, colloca il discorso nel mondo esterno mediante l'introduzione di un palese elemento di alterità fra pubblico e scena, che prelude al prologo svincolato di Terenzio.

L'ambiguità è bandita e il discorso, focalizzato sul punto di vista del capocomico, giustifica l'andamento dell'intero racconto, per il quale comunque il pubblico continua a rimanere il destinatario unico. L'omniscienza del prologante discende dall'essere egli il portavoce dell'*architectus* della storia, del suo inventore e creatore.

2. Altrettanto e forse anche più vario e originale, pur nel rispetto delle componenti tradizionali, è il prologo del *Poenulus* ed è quello in cui il contatto con gli spettatori appare più continuo e esilarante. Essi vengono attaccati con tono in apparenza provocatorio, in realtà con sapiente misura in modo da suscitare il riso senza offendere e vengono rispecchiati nel quadro che l'attore viene descrivendo con le sue parole.

L'avvio dello spettacolo teatrale a Roma, com'è noto, in quest'epoca è, per diverse contingenze, davvero lento e faticoso. Probabilmente senza la voce stentorea del *praeco* (v. 11), il banditore, la recita ritarderebbe non poco.

Sfila davanti ai nostri occhi con vivezza una galleria di spettatori, che diventano loro malgrado personaggi per gli altri spettatori una volta indicati dal palcoscenico. C'è quello che è venuto a teatro dopo aver mangiato e quello che invece vi si è precipitato digiuno — costui dovrà saziarsi solo con... *la fabula* —; c'è chi tenta di accomodarsi sul palcoscenico, come qualche *scortum exoletum* (v. 17); chi ancora litiga per il posto provocando l'intervento del *lictor* (v. 18) con la verga; c'è il *dissignator*, la maschera, che si aggira ancora tra le file conducendo i ritardatari nella loro zona specifica o dove ancora c'è spazio. Peggio per chi ha dormito troppo, ribadisce il prologante, adesso dovrà stare in piedi: se voleva trovare un sedile, doveva svegliarsi prima.

Agli schiavi viene proibito di occupare i posti dei liberi: non competono loro: se aspirano ad una tale collocazione, devono prima pagare il riscatto per diventare uomini liberi. Ora se ne vadano via, se non vogliono essere picchiati qui con le verghe e a casa con la frusta. Le nutrici sono invitate a non portare i bambini con sé oppure a non venire del tutto, per non morire esse di sete e i piccoli di fame e perché questi non disturbino la recita vagando come capretti. Alle matrone si raccomanda

di guardare in silenzio, di non spettegolare e di ridere in maniera non troppo chiassosa e sguaiata.

Il discorso coinvolge anche i *curatores ludorum* (v. 36): che non attribuiscono il premio del miglior attore a chi non lo merita. Erano restati fuori sinora solo i *pedisequi* (v. 41), gli schiavi addetti all'accompagnamento del padrone. Lo spettacolo non è per loro, ma essi possono approfittare del fatto che i liberi sono tutti intenti a godersi la commedia per recarsi alla *popina*, all'osteria, a mangiare le *scribilitae* (v. 43), le focacce, quando sono ancora calde, prima che la folla dei liberi glielo impedisca.

Finalmente, ma siamo già al v. 46, il prologante annuncia che vuole esporre l'*argumentum*, con una dichiarazione che risulta di somma importanza per comprendere la funzione del segmento protatico in Plauto (vv. 46-sg.):

*Ad argumentum nunc vicissatim volo  
remigrare, ut aequae mecum sitis gnarures.*

La formula <sup>(16)</sup> del v. 47 appare programmatica e indica in maniera esplicita che l'informazione contenuta nell'*argumentum* intende fare in modo che il pubblico sappia tutto quello che sa il prologante onnisciente.

La prima notizia riguarda però aspetti esterni alla mimesi scenica, ovvero il titolo della commedia greca da cui deriva la latina, il *Carchedonius*, e quello attribuito da Plauto, *Patruus*.

Una battuta per catturare la simpatia degli spettatori (v. 58) e finalmente viene esposto l'antefatto in maniera molto particolareggiata. La trama è infatti di tipo «avventuroso-romanzesco» <sup>(17)</sup>, con una doppia vicenda e i soliti ingredienti di bambini rapiti, vecchi padri che muoiono per il dolore, ricerche affannose e infine riconoscimenti e lieto fine.

---

<sup>(16)</sup> La formula si legge, in un ambito contestuale non dissimile, anche in *Most.* 100 *simul gnaruris vos volo esse hanc rem mecum*. La variante *simul* per *aequae* è soltanto sinonimica e non muta affatto il contenuto del messaggio.

<sup>(17)</sup> Sotto questa categoria F. DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma*, Firenze 1976, pp. 185-201, ha classificato *Mercator*, *Stichus*, *Mostellaria* e *Trinummus*, ma vi si può comprendere agevolmente anche il *Poenulus*.

Nel *Poenulus* il rapitore è un personaggio originale perché odia le donne, ma al contempo desidera un figlio: perciò adotta il bambino rapito e lo lascia erede universale del suo patrimonio. Ora abita a Calidone, in una casa che il prologante indica nella scenografia alle sue spalle.

A questo punto, con un passaggio modulare che abbiamo incontrato nel prologo dei *Menaechmi*, l'ambientazione del racconto viene spostata a Cartagine.

Il cugino del vecchio defunto viveva infatti in quella città e aveva due figlie, una di cinque anni e l'altra di quattro. Anche queste erano state rapite a Megara con la nutrice. Il rapitore le aveva portate ad Anatorio e lì le aveva vendute, la nutrice e le bambine, ad un lenone, il quale era venuto a Calidone portando con sé le due ragazze ormai cresciute. Anche di lui il prologante indica l'abitazione.

Ora accade che l'*adulescens*, che è poi scopriremo essere il cugino — ma la cosa è da entrambi ignorata — si innamori follemente della maggiore delle ragazze, mentre l'altra, la minore, la vuole comprare per sé un soldato, anch'egli innamorato.

Intanto il vecchio che abitava a Cartagine non si è dato per vinto, ma si è messo in viaggio alla ricerca delle figlie. Dovunque vada frequenta i bordelli, interroga tutte le prostitute che vi incontra per vedere se per caso non riesca a raccogliere notizie preziose. Proprio la sera prima è arrivato al porto di Calidone con una nave.

Consapevole dell'intricata matassa, il narratore si rivolge di nuovo direttamente agli spettatori e chiede se hanno afferrato il filo del racconto.

Sembra che abbia finito, fa per avviarsi ma poi torna sui suoi passi perché ha dimenticato un particolare importante: il vecchio che aveva rapito il bambino e l'aveva poi adottato era stato ospite dello zio del ragazzo a Cartagine.

A questo punto il prologo pare proprio aver dato tutte le informazioni necessarie: ha raccontato gli antefatti antichi e recenti e sembra non avere altro da dire, ma così non è: gli spettatori, per essere davvero *gnarures* ed essere onniscienti come il prologante, devono conoscere anche quale esito avrà la vicenda e quindi anche che il vecchio cartaginese ritroverà le figlie e il nipote perduto. Il lieto fine è assicurato.

Prima di ritirarsi l'attore richiama l'attenzione sulla natura del gioco scenico, ricordando a tutti che egli è appunto uno della compagnia,

che ora andrà nel camerino dietro il fondale e si abbiglierà per impersonare uno dei personaggi di cui ha parlato (v. 126): *Ibo; alius nunc fieri volo*.

La finzione è svelata: non è realtà, ma solo teatro, illusione appunto. Il pubblico sa ed è connivente. Assiste questa volta da una certa distanza.

### *Vitium Plauti frequentissimum*

1. Il rapporto vivo e diretto con il pubblico è testimoniato anche da una forma di dialogo che talora l'attore instaura con gli spettatori<sup>(18)</sup> sia nell'area dei prologhi sia dall'interno stesso della *fabula*.

Tale è nell'*Amphitruo* (vv. 52-57) il passo in cui, alla dichiarazione di Mercurio di esporre l'*argumentum tragoediae*, segue un botta e risposta fra attore e pubblico fatto di parole e segni:

*Quid contraxistis frontem? Quia tragoediam  
dixi futuram hanc? Deus sum, commutavero.  
Eandem hanc, si vultis, faciam ex tragoedia  
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.  
Utrum sit an non voltis? Sed ego stultior,  
quasi nesciam vos velle, qui divus siem.*

Non diverso è il caso del *Truculentus* (vv. 4-6), dove l'attore stuzzica gli spettatori interrogandoli dapprima sulla loro disponibilità a concedere un piccolo spazio per trasportare a Roma l'Atene dell'ambientazione della commedia e poi a fare dono dei beni privati:

*Quid nunc? daturin estis an non? — Adnuunt  
Melior me quidem vobis me ablaturum sine mora.  
Quid si de vostro quippiam orem? — Abnuunt.*

---

(18) Il fenomeno è già stato registrato, a proposito della commedia aristofanea, fra gli altri da H. KINDERMANN, *Il teatro greco e il suo pubblico*, a cura di A. Andrisano, Firenze 1990, p. 155 e da D. LANZA, *Lo spazio scenico*, cit., p. 184. Si vedano in particolare: Aristoph. *Eq.* 36; *Pa.* 43-48; *Ve.* 554.

Le risposte sono maliziose e nella loro ovvietà piene di facile, provocatoria comicità. Non saremmo troppo sorpresi se davvero gli spettatori, considerata la natura del pubblico plautino, rispondevano con grida e segni affermativi e di diniego alle domande poste dal proscenio.

Il modulo si ripete anche nel *Poenulus* (vv. 116 sg.), dove l'attore scherzando invita il pubblico a non spezzare il «filo» della trama tirandolo troppo forte:

*Iamne hoc tenetis? si tenetis, ducite;  
cave dirumpatis, quaeso, sinite transigi.*

Possiamo collocare in questa rubrica anche le diverse apostrofi ora cordiali e adulatorie, come nell'*Amphitruo* (v. 16) o nei *Captivi* (vv. 67-68), ora al contrario in apparenza dure e severe, come nel *Poenulus* (vv. 3-4):

*«Sileteque et tacete atque animum advortite;  
Audire iubet vos imperator»... histicus.*

in cui la serie di imperativi e il tono autoritario, giustificati dal solenne *imperator*, spengono la loro aggressiva ruvidezza nell'umile comicità dell'epiteto *histicus*.

2. Se il procedimento poteva essere in qualche modo accettabile nei prologhi, considerata la loro ambigua natura, rischiava di diventare «scandaloso», quando veniva adottato all'interno dell'azione.

Plauto, come sottolinea Evanzio (III 8), spezza di frequente l'illusione scenica facendo discorrere l'attore con il *populus*, proprio come se questo fosse uno dei personaggi della *pièce*. Il grammatico, per cui evidentemente l'unica forma legittima è quella del dramma assoluto, giudica questo procedimento un *vitium*, perché non può accettare l'inverosimiglianza di un personaggio intradiegetico che si rivolge al pubblico *velut extra comoediam*.

Gli esempi che si potrebbero apportare sono molto numerosi, ma ci limiteremo qui a richiamare solo qualcuno tra i più emblematici e in particolare i due celebri monologhi dell'*Aulularia* (vv. 713-720) e del *Curculio* (vv. 461-486).

Nel primo Plauto si muove sulla falsariga del modello greco e tra-

sporta dunque a Roma una situazione scenica pensata per il pubblico ellenistico, nel secondo invece, facendo uso delle medesime convenzioni, crea *ex novo*.

Quando pertanto nell'*Aulularia* Euclione irrompe sulla scena in preda alla disperazione e quasi alla follia, si aggira per il palcoscenico senza seguire una precisa direzione, contorcendosi e urlando (vv. 713-715).

*Perii, interii, occidi! Quo curram? quo non curram? Tene, tene!  
 Quem? Quis?  
 Nescio, nil video, caecus eo atque equidem quo eam aut ubi sim,  
 aut qui sim,  
 nequeo cum animo certum investigare*

il pubblico lo accoglie con l'arguto silenzio che precede la risata esplicita. È stato già informato del furto della pentola che conteneva il tesoro dal servo Strobilo e pregusta gli eventi. Dopo il primo sfogo, l'avarò si arresta sul boccascena e, con toni accorati, invoca l'aiuto dei presenti, ossia degli spettatori (v. 715 s.):

*Obsecro ego vos, mi auxilio,  
 oro, obtestor, sitis et hominem demonstratis, quis eam abstulerit.*

Cerca in particolare la solidarietà di un signore che siede nella prima fila. Gli sembra abbia una faccia onesta, una delle poche (vv. 717 s.):

*Quid ais tu? tibi credere certum est, nam esse bonum ex voltu cognosco.*

La risposta del pubblico è crudele: l'ilarità sommerge le parole dell'avarò, che reagisce, offeso dal comportamento di quello che egli riconosce come suo interlocutore. Ed eccolo tirare fuori le unghie e ringhiare (v. 718 s.).

*Quid est? quid ridetis? novi omnis, scio fures esse hic complures  
 qui vestitu et creta occultant sese atque sedent quasi sint frugi.*

Intanto il signore della prima fila o una voce dalla platea gli grida che il tesoro non lo ha rubato nessuno dei presenti (v. 720):

*Hem, nemo habet horum? Occidisti. Dic igitur quis habet? Nescis?*

Il monologo si trasforma sempre più decisamente in dialogo e attiva un processo di circolarità della comunicazione tra scena e platea. Se integriamo, com'è facile fare, le pause riempiendole con le prevedibili risposte, lo scambio di battute suona all'incirca come un *deverbium* sul palcoscenico.

Il monologo del corago <sup>(19)</sup> apre il quarto atto del *Curculio* e copre lo spazio di un intermezzo (vv. 462-486). Com'è noto, infatti, la rappresentazione a Roma, contrariamente alla prassi del teatro greco, dove l'articolazione in atti era una costante e dove quindi gli autori organizzavano l'intreccio in funzione anche delle pause e degli intervalli, era un *continuum* e una volta cominciata non subiva interruzioni. È possibile che Plauto nel suo *vertere* non sia riuscito a trovare una soluzione convincente per evitare l'imbarazzo del palcoscenico vuoto, che gli proveniva dalla pausa dell'originale, e abbia perciò introdotto l'esilarante monologo di un personaggio che poco aveva a che fare con lo sviluppo della *fabula* e che comunque sarebbe dovuto restare fuori e non comparire nel proscenio, trattandosi di un elemento esterno, di supporto alla messinscena alla pari degli operai che avevano costruito il palco e assicurato i fondali.

Manca qui la dinamica del dialogo: il tono è diegetico-espositivo, ma il rapporto con il pubblico non è meno diretto.

Il trovarobe entra in scena commentando l'azione precedente ed esprimendo ammirazione per *Curculio*, il parassita protagonista della *fabula*, e insieme preoccupazione, perché non sa se riuscirà a recuperare i costumi, che gli ha dato in affitto. Comunque, si consola, sarà Fedromo, il giovane *amator*, a risponderne. Ad ogni buon conto egli attenderà lì fuori finché il parassita esca dalla casa e per riempire il tempo — *dum hic egreditur foras* (v. 446): la didascalia è rivelatrice — darà agli

---

(19) Anche Aristofane non disdegnava di fare rivolgere la parola agli attrezzisti, come dimostra *Pa.* 174-176, fr. 192 Kassel-Austin, dove il personaggio in scena parla con un *mechanopoiòs*: H.J. NEWIGER, *Enkiklema e mechané nella messa in scena del dramma greco*, «Dioniso» 59 (1989), p. 175. Sul celebre monologo ancora attuali le osservazioni di E. PARATORE, Plauto, *Curculio*, Firenze 1958, pp. 17-19.

spettatori una serie di informazioni con le dovute chiose umoristiche sui luoghi di Roma nei quali è possibile trovare ogni genere di persone: il vizioso e quello senza vizi, l'onesto e il disonesto. Chi vuole incontrare un *periusus*, può recarsi al comizio; chi un *mendax et gloriosus*, si rechi al tempio di Cloacina. Lì si trovano anche gli *scorta exoleta* e i faccendieri: nella piazza dove stanno i pescatori invece si radunano i *symbolarum conlatores*; nella parte bassa del foro passeggiano i *boni homines atque dites*, ma nella parte centrale, vicino al canale si appostano gli *ostentatores meri*. Sopra il lago poi si danno appuntamento i *confidentes garrulique et malivoli* (v. 478 s.):

*qui alteri de nihilo audacter dicunt contumeliam  
et qui ipsi sat habent quod in se possit vere dicier.*

Dietro le vecchie botteghe del Foro stanno *qui dant quique accipiunt foenore*; dietro il tempio di Castore stazionano coloro di cui è bene non fidarsi; nella via Tusca *sunt homines qui ipsi sese venditant*; nel Velabro, nei pressi, si trovano il *pistor*, il *lanius*, l'*haruspex*, catalogato insieme al fornaio e al macellaio e agli imbroglioni. Infine i mariti ricchi e spreconi si possono incontrare *apud Leucadium Oppiam*, forse una tenutaria di lupanare <sup>(20)</sup>.

Coperto il tempo tecnico dell'intervallo, l'azione può riprendere.

Per misurare l'estraneità del monologo alla *fabula* basterà qui ricordare che il *Curculio* è ambientato a Epidauro e che tutti i riferimenti ai luoghi e alle persone, fatti dal corago, riguardano Roma e i suoi abitanti.

3. Una variante di questo procedimento è la tecnica degli *a parte* che Plauto adopera con somma disinvoltura.

Questa volta il rapporto scena-*cavea* si complica perché il discorso è fra tre interlocutori, due sulla scena e il terzo, lo spettatore, in platea. Il principio di verosimiglianza, poi adottato rigorosamente nel dramma assoluto, vorrebbe che la sola relazione legittima sia quella fra i perso-

---

<sup>(20)</sup> Seguo l'ipotesi di E. PARATORE, *Curculio*, in Plauto, *Tutte le commedie*, 2, Roma 1976, n. 32, p. 351, condivisa tra gli altri da G. MONACO, *Curculio*, Palermo 1969, p. 194.

naggi in scena e che il pubblico tenga un atteggiamento distaccato e passivo. Negli *a parte* questa convenzione viene annullata perché il personaggio comunica su due fronti: per un verso infatti dialoga con un suo omologo intradiegetico, per un altro parla con il pubblico direttamente. Non solo, ma ciò che dice non viene udito dal suo interlocutore sul palcoscenico, mentre, al contrario, il *deverbium* è udito perfettamente dal pubblico. Ne consegue che nell'*a parte* il personaggio occupa una posizione mediana, che collega scena e *cavea*, ambigualmente unite nella sua persona e disgiunte in quella dell'interlocutore. Lo spettatore viene equiparato ad un personaggio che segue il dialogo nascosto fra le quinte, la cui presenza è nota ad uno dei dialoganti e ignota all'altro.

Anche questo procedimento è ampiamente attestato nell'opera plautina <sup>(21)</sup>. Basterà qui citare, con funzioni esemplificative, due brevissime sequenze tratte dal *Miles*.

Quando Milfidippa rintontisce di complimenti e lodi Pirgopolinice, definendolo *hominem tam pulchrum et praeclarum virtute et forma et factis* (v. 1042) e spara infine un *Deus dignior fuit quisquam homo qui esset?* senza che l'interessato faccia una piega, Paestrione commenta, con una sottolineatura ammiccante, detta a mezza voce (vv. 1043-1044):

*Non hercle humanum est ergo!  
Nam vulturio plus humani, credo, est!*

Non diversamente, più avanti (v. 1130 s.) il medesimo, alla fine del dialogo con il soldato, si rivolge agli spettatori e con il tono di chi ha sempre saputo di avere ragione, esclama:

*Numquid videtur demutare «aut utique»  
dixi esse vobis dudum hunc moechum militem?*

Per Plauto e il suo pubblico l'unica inverosimiglianza consisteva nel

---

<sup>(21)</sup> Plaut. *Men.* 193 s.; 204 s.: *Most.* 162-165, 170 s., 184 s., 331, 338, 442; *Per.* 90, 93-98; 201 s. In qualche sequenza, come nel citato *Most.* 162 ss., gli *a parte* costituiscono un elemento caratterizzante del discorso comico. Quelli riportati sono soltanto alcuni degli esempi che si possono citare: altri sono facilmente reperibili anche in una veloce lettura del testo delle commedie.

fatto che l'interlocutore intradiegetico non sentiva a brevissima distanza quello che l'attore faceva udire alla massa degli spettatori; nel teatro successivo invece, per ragioni che saranno fra breve chiare, gli *a parte* risultano estranei ad ogni logica di verosimiglianza per cui la convenzionalità si ispessisce. Gli scrittori di teatro continueranno, nonostante tutto, a impiegare il procedimento, anzi lo caricheranno di ulteriori funzioni, non ultima quella di comunicare i pensieri che passano nella mente di un personaggio. È avvenuto così che, per necessità e per tradizione pragmatica, il *vitium Plauti* sia sopravvissuto.

### Plauto e il metateatro

1. Questo particolare rapporto fra scena e *cavea*, imperniato sulla centralità dello spettatore, produce effetti rilevanti anche sui meccanismi dell'intreccio e della messinscena. Ci limiteremo qui a prendere in considerazione, trascurando per il momento altri aspetti, la tecnica del metateatro <sup>(22)</sup>, palesemente connessa con il sistema dell'informazione e la concezione dello *spectator in fabula*. Plauto non ne fu l'inventore, ma l'adottò più volte sulla scia dei copioni greci.

Il modulo metateatrale consisteva nella riproposizione dal vivo, sul palcoscenico e davanti agli occhi del pubblico, delle diverse tappe che scandivano la produzione di uno spettacolo scenico dall'invenzione dell'idea madre al testo spettacolare passando per i vari gradi intermedi: il tutto all'interno di un altro dramma «contenitore» o «di primo livello» <sup>(23)</sup>. Si sovrapponevano così due piani di finzione, quello del «con-

---

<sup>(22)</sup> Sulla categoria del metateatro «presa in prestito dal saggio *Metatheatre* di Lionel Abel (1963) e originalmente riapplicata» (G. CHIARINI, *Introduzione a Plauto*, Bari 1991, p. 193) aveva attirato l'attenzione M. BARCHIESI, *Plauto e il «metateatro» antico*, «Il Verrini» 31 (1969), pp. 113-130 (ora in *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1981, pp. 147-174. Le citazioni sono tratte da questa ristampa). Partito dall'esame delle forme metateatrali della produzione rinascimentale e shakespeariana (ancora da Shakespeare sostiene debba partire lo studio del «teatro nel teatro» anche C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, Torino 1984, p. 51 ss.), ripercorrendo il cammino a ritroso, egli ha individuato il procedimento anche in Plauto e ne ha messo in luce alcuni aspetti suggestivi, primo fra tutti l'identificazione del poeta nel personaggio del servo «edificatore» della trama.

<sup>(23)</sup> C. SEGRE, *Teatro e romanzo*, cit., p. 52, li individua come scena<sup>1</sup> e scena<sup>2</sup>.

tenitore» e quello della *fabula* metateatrale. Il sistema delle convenzioni veniva naturalmente sfruttato al massimo, in quanto il metadramma comportava che il primo livello fosse considerato, per un tacito accordo, la realtà, mentre il secondo rappresentasse la finzione.

La continua intersezione dei piani complicava i meccanismi della recita, anche perché i personaggi-attori (questo era il loro nuovo statuto) erano costretti a passare continuamente dall'uno all'altro o addirittura a interpretarli entrambi in una volta.

Tutto ciò richiedeva non solo una straordinaria professionalità da parte dell'interprete, ma metteva alla prova anche lo spettatore, che doveva esplicare un'attenzione costante per poter capire e partecipare al gioco secondo le nuove regole e soprattutto una puntuale informazione su quanto stava per succedere, per non rischiare di perdersi.

Il modulo metateatrale viene di solito impiegato dal commediografo per risolvere una situazione intricata, giocata sul terreno dell'astuzia e dell'intelligenza e imperniata su una contesa impegnativa, in cui la parte debole all'inizio risulterà alla fine vincente. C'è all'origine una sfida — Menandro la chiama *philonikìa* <sup>(24)</sup> — che, come suole avvenire, accende la partigianeria del pubblico e lo induce a schierarsi contro il «cattivo» e a favore del «buono».

2. Ne troviamo un'applicazione esemplare nell'*Aspis* di Menandro. In questa commedia il procedimento metateatrale è messo in moto dalla provocazione di Smicine: l'avidò vecchio intende infatti approfittare della situazione per impadronirsi dei beni della nipote, sposandola.

La storia è nota. Cleostrato, fratello della ragazza, era partito per arruolarsi come mercenario. Contava in questo modo di procurarsi le ricchezze, con cui al ritorno avrebbe potuto fare la dote alla sorella, poiché i loro genitori erano morti, e acquistare una posizione dignitosa nella sua città.

All'apertura della commedia il suo pedagogo, Davo, racconta che il giovane è morto in un assalto notturno dei nemici e che egli ne riporta a casa lo scudo e i beni per consegnarli alla legittima proprietaria.

Vale la pena di segnalare che il prologo ritardato, esposto nella se-

---

(24) Men. *Aspis*, 318. Il concetto è reso in forma esplicita da Plauto in *Ep.* 100.

conda scena dalla *Tyche*, demolisce la ricostruzione dei fatti proposta dal servo e, mentre lascia che i personaggi intradiegetici si muovano nel contesto della loro falsa informazione e combattano per un miraggio destinato a dissolversi, colloca il pubblico nella giusta prospettiva. Gli spettatori quindi usufruiscono di una posizione privilegiata perché conoscono sia la notizia vera sia quella falsa; i personaggi solo la seconda. La divaricazione dei piani dell'informazione crea una divergenza di vedute fra chi opera sulla scena e chi guarda, che provocherà effetti umoristici.

Della ragazza è innamorato il cugino Cherea, figliastro di Cherestrato, e l'esito di questa relazione sembra scontato fino alla comparsa delle ricchezze di Cleostrato. Allora infatti Smicrine, che ricopre il ruolo del «malvagio», avanza la sua candidatura alle nozze, provocando lo sdegno di tutti. Il suo piano sembra però inattaccabile perché la legislazione ateniese lo designa marito legittimo della nipote orfana.

Quando pare dunque che l'irreparabile debba accadere, interviene Davo. Riportiamo le battute decisive (vv. 315-319) in cui Davo lancia la sua sfida, perché costituiscono un punto nodale del modulo meta-teatrale:

- Davo.                    Come si fa a spuntarla su quest'essere sommamente malvagio? È dura! Proprio dura, ma si può fare.
- Cherestrato.        Si può fare?
- Davo.                    Per Atena, è una sfida degna di essere raccolta.

Nel lessema *philonikìa* sono contenuti il significato di lotta e gara insieme.

A questo punto Davo prende nelle sue mani le redini della vicenda e assumendo il ruolo multiplo di autore, registra e attore inventa una trappola logica e geniale.

La sua trovata si fonda sulla debolezza di Smicrine: l'avidità. Se gli si mette davanti agli occhi la possibilità di impadronirsi di una ricchezza maggiore di quella cui ora aspira, senza dubbio rinuncerà alla ragazza, cui non è minimamente interessato e si getterà sulla nuova preda.

«Bisogna mettere in scena la tragedia di un altro lutto, che non avete. Tu — dice Davo rivolto a Cherestrato illustrandogli la parte che dovrà recitare — devi fingere... che per la disgrazia di Cleostrato e per

il matrimonio della ragazza sei caduto in uno stato di prostrazione (vv. 329-332)»<sup>(25)</sup>.

Continua poi assegnando a ciascuno dei presenti un ruolo nella finita tragedia, riservandone uno anche per sé.

La preparazione, che occupa l'intero finale dell'atto secondo, è meticolosa: nessun particolare viene trascurato dall'attento regista, compreso quello dei costumi (vv. 376 ss.) che qualcuno dovrà indossare per rendere più credibile la trappola. Cherea viene incaricato di provvedere di persona ad «affittare una parrucca, un mantello, un bastone», di condurre in scena un finto medico e di istruirlo in maniera che «parli con accento straniero».

Tutti i personaggi sono dunque impegnati a recitare la nuova commedia che si agisce all'interno del dramma «contenitore»; tutti conoscono esattamente i passaggi della trappola, compreso il pubblico, meno Smicrine ovviamente. Questo fa sì che la *suspense* sia focalizzata sul personaggio del vecchio malvagio, l'unico fra i presenti dentro e fuori la scena, ad ignorare quanto si trama alle sue spalle.

Il piano verrà realizzato con successo negli atti seguenti, senza alcuna variazione, con il trionfo del bene e la sconfitta ignominiosa del male.

3. Il motore del metateatro plautino continua ad essere, come in Menandro, la sfida all'impossibile e la risposta sarà quella che Plauto definisce una *lepida sycophantia*<sup>(26)</sup>, un inganno fondato sull'astuzia intelligente e una buona dose di ribalderia. La *virtus* attiva condurrà al trionfo della beffa ed alla sconfitta del malvagio o dello sciocco.

Prenderemo in esame i due esempi del *Persa* e del *Miles*.

Nel *Persa*, commedia anomala in cui Plauto fonde arditamente insieme le funzioni dell'*adulescens* innamorato e del servo astuto, la preparazione della *sycophantia* si profila nell'attuale scena IV dell'atto primo, l'ultima, per cui l'intero intreccio è disegnato fin dalle prime battute. L'idea base viene enunciata ai vv. 81-83:

*Omnem rem inveni, ut sua sibi pecunia  
hodie illam faciat leno libertam suam  
Sed eccum parasitum quouis mihi auxilio est opus.*

(25) La traduzione è di G. PADUANO, Menandro, *Le commedie*, Milano 1983.

(26) Plaut. *Mil.* 767.

È il momento in cui Tossilo riveste il ruolo dell'autore: ha trovato il modo di far pagare nientemento che allo stesso lenone la libertà della sua schiava.

La cosa ha dell'incredibile considerata l'idea che il pubblico ha del lenone, personaggio ostico quant'altri mai, astuto e abile, privo di scrupoli e quindi di debolezze, diciamo così, etiche e un vero mastino per quanto riguarda i suoi interessi pecuniari. L'enunciazione suscita senza dubbio *expectatio* fra gli spettatori. Come sarà possibile realizzare una tale impresa?

La parola chiave dell'enunciato è *invenire* <sup>(27)</sup>. Essa rimanda all'ambito della retorica, dove, com'è noto, l'*inventio* rappresenta il momento creativo, perché è la fase in cui si individua l'argomento, e costituisce il primo gradino dell'*ars*. Il termine assume una connotazione tecnica e ritorna in altre commedie a indicare questo particolare ed essenziale passaggio della *philonikìa*.

A questo punto un autore moderno sarebbe passato direttamente alla fase mimetica e avrebbe saltato tutti o quasi i preliminari, presentando direttamente l'idea in atto. Ma non Plauto e quasi di certo l'autore per noi ignoto dell'originale greco <sup>(28)</sup>.

A partire dal v. 127, Tossilo indossa i panni di un *dominus gregis*, che mette insieme una compagnia, distribuisce le parti e spiega agli attori come dovranno interpretarle.

La trappola è costruita con logica ineccepibile e sfrutta, secondo prassi, le debolezze dell'avversario. Il lenone per definizione pensa solo al guadagno e il suo *lucrum* deriva dallo sfruttamento della prostituzione: occorre dunque prenderlo da quel lato.

La figlia del parassita risponde alle esigenze di Tossilo perché è una ragazza gradevole di aspetto ed ha le maniere di una donna libera: è insomma *forma lepida et liberali*. Le due qualità sono entrambe essenziali: la bellezza per ovvie ragioni, la *liberalitas* perché aggiunge il pepe del

---

<sup>(27)</sup> *Invenire* nel senso di *excogitare* si legge in *As.* 312; *Tri.* 764; *Ep.* 355; *Ps.* 659; *Per.* 81; *Mi.* 767; *Most.* 89; *Tru.* 419. Quale sinonimo di *invenire*, nel senso suddetto, Plauto usa anche *reperire*: *Cap.* 534-539; *Ep.* 100, 256, 264, 285; *Most.* 715.

<sup>(28)</sup> Sulle questioni relative al rapporto con il modello soprattutto G. CHIARINI, *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bologna 1983, p. 20 ss.; 237.

proibito. Non si tratta della solita schiava — di quelle ogni lenone può offrirne — ma di una libera caduta in schiavitù. È questo, nella mentalità pratica del lenone, si traduce immediatamente in una crescita del prezzo e quindi del guadagno. Per questo motivo Tossillo chiede per prima cosa a Saturione di prestargli la figlia. La trappola prevede che la ragazza sia venduta da uno straniero e che l'affare si presenti come uno di quelli da non perdere. Naturalmente poiché lo straniero dovrà essere lo stesso parassita mascherato da un apposito costume e la figlia dovrà sostenere la parte della ragazza rapita, è necessario che la vittima designata non conosca né l'uno né l'altra. In questo sono favoriti dal fatto che è appena sei mesi che il lenone si è trasferito da Megara e quindi ignora chi siano, padre e figlia. Un altro tassello è a posto.

Occorre ora pensare alle cose pratiche: istruire la ragazza, suggerirle le parole che dovrà dire e l'atteggiamento, sicché il diffidente lenone creda davvero che la ragazza sia di condizione libera (vv. 148-152):

*Praemonstra docte, praecipe astu filiae  
quid fabuletur: ubi se natam praedicet,  
qui sibi parentes fuerint, unde surrupta sit.  
Sed longe ab Athenis esse se gnatam autumet:  
et ut adfleat, cum ea memoret.*

Il prefisso dei due verbi del v. 148 sottolinea che si tratta di un'operazione preliminare e i due avverbi, *docte* e *astu* unitamente con il verbo *fabulari*, suggeriscono l'idea di una prova di scena in cui il regista spiega all'attore il contenuto della sua parte — è nata lontano da Atene, il luogo in cui si imagina ambientata la storia, è stata rapita e strappata ai suoi genitori — e gli indica anche come renderla verosimile: quando ricorda questi fatti, deve piangere.

La figlia del parassita non sembra avere bisogno di tanti insegnamenti, perché ha un talento naturale per recitare questo genere di parti.

È tempo dunque di pensare al costume. Saturione deve quindi prendere una tunica e una cintura per la figlia nonché una clamide e un cappello a larghe tese, ovvero l'abbigliamento da viaggio, per sé. Quando si presenteranno al lenone la figlia dovrà indossare il costume in modo da sembrare una *peregrina*, straniera.

Alla domanda legittima del parassita, da dove possa prendere i costumi, Tossilo risponde con grande naturalezza (v. 159): *abs chorago sumito*, «prendilo dal corago», l'impresario che fornisce l'attrezzatura di scena. *Dare debet*, continua, dato che *praebenda aediles locaverunt*: «te li deve dare per forza; gli edili gliene hanno appaltato la fornitura».

La battuta, allegramente ambigua, risponde a due piani diegetici: quello della *fabula* che si sta costruendo e quello della *fabula* in atto. Rispetto alla prima appare logico che Saturione, poiché si accinge a recitare in una commedia, debba recarsi dal corago per farsi consegnare i costumi. È la via normale; o meglio sarebbe la via normale, se si preparassero a mettere in scena la *fabula* di primo livello. Per quella gli edili hanno pagato l'appalto al corago. Ma ora si sta predisponendo una recita interna alla *fabula* di primo livello, per cui richiamare l'attenzione sul corago e sulle attrezzature della messinscena, costituisce una evidente frattura della finzione e un balzo fuori del palcoscenico, un palese richiamo alla consapevolezza critica dell'illusione e della natura ludica dello spettacolo. L'allusione al *choragus* svela inoltre un altro passaggio della pragmatica della messinscena, mettendo a nudo la teatralità dell'operazione e la sua catalogazione al di fuori della realtà.

Plauto passa comunque oltre come se l'acrobazia rientrasse nella natura delle cose di teatro.

Resta da indicare il finale della «invenzione» di Tossilo ed anche questo viene comunicato puntualmente: appena avrà ricevuto il denaro dal lenone, Saturione si recherà subito dal ruffiano e rivendicherà la libertà per la figlia.

La preparazione è compiuta. Si può cominciare. L'esito non sarà difforme dalle aspettative suscitate da Tossilo per cui al pubblico non viene lasciata alcuna *suspense* sullo sviluppo della trama. Esso è ormai della partita.

4. Il prologo metateatrale del *Miles* è contenuto in quello che consideriamo il terzo atto e si preannunzia come una vera operazione militare. Non a caso Palestrione in apertura parla di *consultum* e di *consilium*, ovvero di piani di battaglia da nascondere agli *inimici* (v. 600) e concluderà con un'altra metafora militare (v. 815).

La molla è ancora una volta un amore contrastato e osteggiato da eventi e ostacoli in apparenza insuperabili. L'avversario dell'*adulescens* occupa una posizione di forza difficile da scalfire.

Il merito dell'*inventio* è di Palestrione, che ricopre in questa fase il ruolo dell'autore.

Come prevede il modulo, l'attante non è solo, ma ricorre all'aiuto di collaboratori. I primi in questo caso sono il «vecchio» cinquantaquattrenne Periplecomeno, *albicapillus*, ma non *ab ingenio senex* (v. 631), e Pleusicle, il giovane innamorato, in favore del quale l'intera trappola viene organizzata e messa in atto.

Di Periplecomeno Plauto non fornisce solo notizie sull'età e sull'aspetto esteriore, ma si sofferma a lungo a descrivere il carattere, i modi cortesi e la buona educazione. Egli si vanta di essere nato ad Efeso, non nelle Puglie o all'Animella (v. 648), in una città cosmopolita, non in provincia. Nella sua autoagiografia esalta la sua amenità, galanteria e piacevolezza a tavola, doti confermate da Pleusicle, che aggiunge una lode cara al mondo popolare, come testimonierà quasi tre secoli dopo Petronio <sup>(29)</sup>: nessuno è più di lui *amicus amico*. È insomma un uomo ideale per la bisogna e Palestrione esprime il suo entusiasmo, affermando che persone *cum istis moribus* li pagherebbe a peso d'oro. Sul ritratto del *semisenex* Plauto tornerà più avanti (vv. 661-668 e 672-681) per lodare la sua duttilità e la sua capacità di adattarsi ad ogni situazione. Periplecomeno non è un servo né un parassita, ma un uomo libero e benestante, tanto da potersi permettere di ospitare gli amici *comiter* (v. 676) ed offrire cibo e bevande in abbondanza ed allegria. Non ha preso moglie perché vuole essere libero in una libera casa: quasi uno slogan da *single* il suo, quello proclamato nel v. 678:

*liberae sunt aedes, liber sum autem ego, mi* <sup>(30)</sup> *volo vivere*

---

<sup>(29)</sup> Così il commensale Ganimede definisce Safinio, un uomo politico della *colonia*, rimpianto per le sua onestà ed energia (Petr. *Sat.* 44,6 s.):... *piper, non homo. Is quacumque ibat, terram adurebat. Sed rectus, sed certus, amicus amico, cum quo audacter posses in tenebris micare.* È questo uno dei tanti contatti fra Petronio e Plauto, che sono stati rilevati fra gli altri da A. COLLIGNON, *Étude sur Pétrone*, Paris 1892, p. 282; K. PRESTON, *Some sources of comic effect in Petronius*, «Class. Phil.» 10 (1915), p. 269; D. GAGLIARDI, *Petronio e Plauto (in margine a Satyr. 130, 1-6)*, «MD» 6 (1982), pp. 189-192.

<sup>(30)</sup> Il senso del verso, sostenuto dal discorso contestuale, non lascia dubbi. Problematica è invece la *lectio* della parte finale, come dimostra la collezione delle più accreditate edizioni critiche. Il verso è qui citato secondo l'edizione dell'Ernout, il quale però avverte in apparato che *nil certi*.

Pleusicle è un giovane ammodo anche lui, innamorato, ma insieme preoccupato di procurare fastidio agli amici, schivo e quasi pudibondo dei suoi sentimenti tanto da attirarsi il rimprovero di Palestrione (v. 625) che lo definisce per questo motivo.

*umbra... amantum magis quam amator*

La presentazione di personaggi — attori occupa dunque uno spazio piuttosto ampio in questa commedia, maggiore di quello riservato loro nel *Persa* per non parlare dell'*Aspìs*.

Conclusa la divertita presentazione, a partire dal v. 765 si dà inizio alla esposizione del piano.

La prima sintetica enunciazione contiene l'idea motrice e l'orgogliosa rivendicazione dell'*inventor* (vv. 767-770):

*qui admuteletur miles usque caesariatus, atque uti  
huic amanti ac Philocomasio hanc ecficiamus copiam  
ut hinc eam abducat abeatque.*

Il piano, come si è visto già per il *Persa*, prende le mosse dalle debolezze dell'avversario. Quanto il lenone era diffidente e astuto, altrettanto il *miles* è vanitoso e sciocco: egli è convinto che tutte le donne impazziscano per la sua bellezza. Palestrione lo definisce *moechus mulierum* (v. 775) e afferma che è illuso di superare in avvenenza perfino Paride (v. 777). Questo è il lato debole e da questa parte è buona strategia dunque attaccare.

Per prima cosa bisogna rintracciare una *mulier lepida forma* — continua la formazione della compagnia teatrale — che posseda oltre alla bellezza anche *facietiarum cor pectusque... plenum et doli* (782 s.). Non importa se sia libera o liberta: quello che conta è che sia *quaestuosa, quae alat corpus corpore, / cuique sapiat pectus; nam cor non potest, quod nulla habet* (v. 785 s.). Perché la trappola funzioni occorre ancora che sia *consucida, lepidissima e adulescens maxume* (v. 787 s.), formosa cioè, molto piacente e giovanissima.,

Periplocomeno ha per le mani una donna siffatta: una sua cliente, *meretricem adulescentulam* (v. 789). Ebbene essa dovrà presentarsi obbigliata come una matrona — ancora il costume ha un ruolo determi-

nante — curata in tutta la persona, *capite compto, crines vittasque habeat* (v. 792), e fingerà di essere la moglie di Periplecomeno. Le verrà data come spalla una servetta *prime cata* (v. 794), molto furba, degna di lei.

A questo punto il *cast* è quasi pronto e occorre assegnare i ruoli e dare le direttive.

La *mulier* deve fingere di essere innamorata folle del *miles*, darà un anello alla sua *ancilla* che a sua volta lo consegnerà a Palestrione e questi provvederà a farlo pervenire a Pirgopolinice. Scatterà allora la molla (v. 801 sg.):

*Ille, eius modi est, cupiet miser,  
qui nisi adulterio studiosus rei nulli aliae est improbus*

Viene ora il turno di Pleusicle. Anche lui deve recitare una parte e contribuire alla buona riuscita dell'impresa.

Solo a questo punto Plauto inserisce un cenno di *suspense*. Alla domanda di Pleusicle, perché deve tenere a mente la raccomandazione, Palestrione risponde (v. 810): *ego enim dicam tum, quando usus poscet*. Il passaggio resta dunque all'oscuro per il personaggio e per il pubblico.

Palestrione ha riservato una parte anche per sé, come si vedrà anche al v. 930 s. In apertura della scena successiva ha di che essere soddisfatto per il suo lavoro di autore e regista. Oggi porterà via l'amica al soldato, se i suoi *manipulares* — torna la metafora militare — rispetteranno le consegne.

Il copione è pronto, la compagnia è stata reclutata; restano da perfezionare i meccanismi della recita. Palestrione cura in questa fase la funzione di regia. Al v. 901 egli viene definito da Periplecomeno *noster architectus*, con un termine cioè che rinvia all'ambito delle costruzioni navali <sup>(31)</sup>: come un ingegnere non solo sa progettare una nave, ma ne cura personalmente la costruzione servendosi dei *fabri* (v. 919), così Pa-

---

<sup>(31)</sup> Il riferimento all'ambito della costruzione delle navi emerge in modo chiarissimo nella metafora di *Mil.* 915-921. Al mondo dell'edilizia rinvia invece il traslato di *aedificare* (*Mil.* 209 ss.), adottato per significare la «costruzione» del servo-poeta che crea dal nulla la soluzione del problema diegetico e la trama della *fabula* interna.

lestrione ha disegnato la sua impresa ed ora ne cura la realizzazione. Tutto deve essere controllato in modo che nessun imprevisto si interponga. Per questo motivo chiede ad *Acroteleutium* se il soldato possa riconoscerla, nonostante il costume — anche questo particolare dunque è un tassello tipico del procedimento che ritorna — e per lo stesso motivo le fa ripassare la parte. Non contento seguirà passo passo la *performance* dei suoi attori dando continui suggerimenti.

Ora che le prove sono finite, davvero si può iniziare. Come di consuetudine, gli eventi seguiranno la via tracciata.

Se si eccettua la mancata risposta del v. 810, gli spettatori sono pienamente *gnarures* e, proprio come l'attore-autore, conoscono tutto della beffa: la trama, i personaggi, gli interpreti e i mezzi scenici, perfino i costumi che indosseranno, come avviene per l'abito del *nauclerus*, descritto minutamente ai vv. 1178-1181:

*causeam habeas ferrugineam et scutulam ob oculos laneam,  
palliolum habeas ferrugineum, nam is colos thalassicust,  
id conexum in umero laevo, exfafillato bracchio,  
praecintus aliqui; adsimulato quasi gubernator sies.*

L'unico che non è informato, secondo prassi, è il *miles* fra quanti sono presenti a teatro e lui diventerà oggetto di divertimento per tutti.

5. Il fatto che sia nel *Persa* che nel *Miles* il procedimento metateatrale presenti i medesimi elementi dell'*Aspis* di Menandro, costituisce un segno inequivocabile che ci troviamo davanti ad un modulo consolidato, non solo menandro fra l'altro, visto che le due commedie in argomento non sono tratte da Menandro. L'uguaglianza della struttura non implica però identità di sviluppo e di risultati. Fra le due commedie plautine non si può, ad esempio, non notare la maggiore ricchezza e varietà del *Miles* rispetto al *Persa* ed in particolare la maggiore attenzione dedicata al disegno dei caratteri e una più costante cura registica nonché una più vivace allegria.

In entrambe domina la *philoponeria*, la simpatica furfanteria di quasi tutti i personaggi impegnati nella recita metateatrale. In questo si differenziano nettamente da quelli dall'*Aspis*: mentre qui tutti quelli che col-

laborano alla riuscita del piano di Davo sono buoni, onesti e generosi, nelle due commedie plautine non c'è chi non si vanti di essere briccone matricolato, furbo, malizioso e pronto a divertirsi alle spalle dello sciocco, come nel *Miles*, o meglio ancora, dell'astuto, come nel *Persa*. Non dominano insomma, come in Menandro, i buoni sentimenti, ma al contrario la ribalderia di servi e liberi, ancelle e prostitute, in una gara che oppone eroi negativi ed in cui non vince il più buono e onesto, ma il più astuto e briccone. Perciò la figlia di Saturione — il padre ne parla con una nota di orgoglio — è (v. 153) *ter peior ipsa quam illam tu esse vis*, e *Acroteleutium* si proclama *mala e fraudolenta* (v. 880), si gloria di agire *male et malitiose* (v. 887) e confida sulla sinergia delle malizie dei diversi personaggi (vv. 941-942: *ubi facta erit conlatio nostrarum malitiarum, / haud vereor ne nos subdola perfidia pervincamur*) per vincere la battaglia. Lo stesso Periplecomeno infine esulta pensando di portare a buon fine il progettato *dolum*.

6. Si riproduce fra le due parti del metadramma, preparazione ed esecuzione, il rapporto che esiste fra il prologo e il corpo della commedia, con una differenza: ora l'autore è intradiegetico, non parla per interposta persona, ma sta egli stesso sulla scena, espone la sua trama, istruisce gli attori e rivela i trucchi della prossima recita.

Gli spettatori, informati alla stregua dei personaggi, diventano non solo testimoni, ma anche complici e assumono uno statuto molto simile a quei personaggi che in una *fabula* fanno, ma non partecipano direttamente alla recita.

Se questo non fosse stato il preciso obbiettivo che l'autore perseguiva, la lunga, puntuale, esposizione del piano da parte di Davo, Tosilio e Palestrione risulterebbe uno stucchevole doppione e non si capirebbe come uomini di teatro esperti come Menandro e Plauto, per tacere degli altri, l'avrebbero inserita e conservata.

In realtà in quel gioco il pubblico era essenziale. A lui il commediografo affidava il compito di unificare i due piani della rappresentazione e, in quell'atto, di percepire la comicità della situazione e di goderne. Dopo che veniva informato, lo spettatore attendeva, desiderava, gustava passo passo il maturare degli avvenimenti. Quando alla fine giungeva la disavventura di Smicrine o del lenone del *Persa* o di Pìrgopolinice e la punizione della loro malvagità o stupidità, il riso trattenuto poteva

esplodere come una liberazione e dalla scena si espandeva sulla cavea, quasi a sanzionare l'intesa e la connivenza che aveva legato attori e spettatori per tutte le fasi della rappresentazione.

Questa reazione è frutto del dispositivo metateatrale, con cui il commediografo ha collocato il pubblico nel vertice di un triangolo, le cui residue estremità sono occupate rispettivamente dall'organizzatore della beffa e dal beffato. Tale dislocazione spiazza il lettore moderno, ma appariva affatto normale allo spettatore antico. Cercheremo ora di capire il perché.

### Plauto e il dramma «aperto»

1. Personaggi intradiegetici che si sdoppiano nei prologhi, allocuzioni dirette al pubblico nel bel mezzo dell'azione, messinscena scoperte nel metateatro sembrano mettere a nudo un teatro pieno di ambiguità, incongruenze e contraddizioni e, per certi versi, perfino dilettesco. Si ha la tentazione di dare ragione ad Orazio <sup>(32)</sup> quando esprime il suo giudizio severo sulla produzione di Plauto e ne denuncia la fretta, l'approssimazione e la scarsa cura dei valori letterari, nonché alla critica analitica di scuola tedesca, pregiudizialmente così avara di riconoscimenti nei confronti di tutta la letteratura latina e del teatro in particolare. Era dunque Plauto davvero un mestierante che riproduceva alla bella meglio i copioni greci, senza preoccuparsi troppo della coerenza strutturale del racconto, fidando sulla ignoranza e incompetenza del pubblico romano?

Un ampio filone di studi dimostra il contrario <sup>(33)</sup>. La palliata plau-

---

<sup>(32)</sup> Hor. Ep. II, 1, 170 ss.: *aspice, Plautus / quo pacto partis tutetur amantis ephēbi / ut patris attenti, lenonis ut insidiosī, / quam non adstricto percurrat pulpita socco; / gestit enim nummum in loculos demittere, post hoc / securus cadat an recto stet fabula talo.*

<sup>(33)</sup> Vi possiamo annoverare, pur con rilevanti sfumature tra loro, eredi nobilissimi della *höhere Kritik*, quali F. LEO, *Plautinische Forschungen*, Berlin 1912<sup>2</sup> ed E. FRAENKEL, *Plautinisches im Plautus*, Berlin 1922 (versione it. *Elementi plautini in Plauto*, Firenze 1960, con *Addenda* dell'Autore); studiosi di scuola anglosassone come G.E. DUCHWORTH, *The Nature of Roman Comedy*, Princeton (N.J.) 1971<sup>2</sup>; B.E. SEGAL, *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, Cambridge, USA 1968; N.W. SLATER, *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton (N.J.) 1985; critici e filologi fran-

tina, lungi dall'essere una mera trasposizione, felice, secondo un abusato *cliché*, quando pedissequa, improvvida quando osa introdurre variazioni<sup>(34)</sup>, è frutto in realtà di arte complessa, come indicano l'uso della *contaminatio*, la *Sprachephantasie*, la varietà metrica, il ritmo dell'azione e soprattutto, anche se non siamo in condizione di misurarne la portata ma possiamo intuirla, il rivoluzionario apporto della musica<sup>(35)</sup> e del

---

cesi e italiani come P. LEJAY-L. PICARD, *Plaute*, Paris 1925; R. PERNA, *L'originalità di Plauto*, Bari 1955; B.A. TALADOIRE, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco 1956; M. BARCHIESI, *Problematica e poesia in Plauto*, «Maia» 9 (1957), pp. 163-203; E. PARATORE, *Plauto*, Firenze 1961; F. DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma*, cit.; S. D'ELIA, *Alle origini del teatro comico europeo. Plauto*, Napoli 1993.

(34) Sintetizza in questo modo le conclusioni di certa critica analitica TH. MOMMSEN, *Römische Geschichte*, Berlin 1861, II, p. 903 (trad. it. di D. Baccini, G. Burgisser e G. Cacciapaglia, Firenze 1972): «Il traduttore, senza dubbio, ha conservato ciò che gli originali contenevano di buono invece di crearlo e quel tanto che in queste rielaborazioni si può con ogni probabilità considerare come creazione del traduttore, non va oltre la mediocrità» (p. 1107). Sulla stessa linea si collocava già G.W.F. HEGEL, *Estetica*, (tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro, da *Aesthetik*, a cura di F. Bassenge, Berlin 1955, basata a sua volta sulla raccolta postuma delle lezioni pubblicata da H.G. Hotho (1842-43), Torino 1967), il quale affermava che della perfezione della tragedia e commedia greca «l'arte drammatica romana non era infine che un più pallido riflesso» (p. 1351), e si atterrerà il più autorevole fra gli ultimi rappresentanti della *analytische höhere Kritik*, G. JACHMANN, *Plautinisches und Attisches*, Berlin 1931, soprattutto nel capitolo in cui tratta il problema della contaminazione (p. 142 ss.).

(35) Non si è forse riflettuto abbastanza in proposito sulle parole di Cicerone, *De div.* II 55, 113, da cui affiora che la *delectatio* generata dallo spettacolo teatrale, nel caso specifico la tragedia, non si fondava tanto sulla trama, che era comunque *res commenticia*, finzione, quanto piuttosto *verbis, sententiis, numeris, cantibus*. Come si vede, la parte musicale contribuiva almeno per la metà al successo dell'opera. Merita una sottolineatura il fatto che Cicerone pensa allo spettacolo in atto, non al nudo copione, sia pure nobile e alto, a dimostrazione che il testo verbale da solo non era considerato, prima della nascita della tragedia e della commedia letteraria, nel migliore dei casi, molto più che un buon libretto d'opera. Significativa in proposito l'osservazione con cui G.B. PIGHI, *Analisi ritmiche, II, Caecili Plocium* (142 R<sup>3</sup>), «Riv. Fil. Istr. Class.» 40 (1962), pp. 15-19, conclude il suo discorso sul rapporto fra il testo menandro del *Plocium* e quello di Cecilio: «Gellio non tiene conto del fatto che Menandro aveva scritto una commedia da recitare e Cecilio un «libretto» di melodramma o di commedia musicale, e che il libretto va giudicato insieme con la musica, o più esattamente, data la particolare natura della musica antica... insieme col ritmo». Sul problema della musica nel teatro romano: G WILLE, *Musica romana*, Amsterdam 1967, pp. 169-178; E. PARATORE, *Plaute et la musique*, in *Romanæ litteræ*, Roma, Bardi, 1976, pp. 217-248; G. COMOTTI, *La musica nella cultura greca e romana*, Torino 1991, 54-56.

canto nella tessitura del testo spettacolare <sup>(36)</sup>, ignoto alla scena comica della *Nea*. Fermarsi a giudicare Plauto dal copione, quasi fosse un componimento destinato alla lettura, senza valutare adeguatamente i condizionamenti prodotti dalle reali finalità pratiche, come troppo spesso si è fatto, non può non generare giudizi approssimativi e in gran parte fuorvianti.

Occorre dunque ricercare una spiegazione più logica, che renda conto tecnicamente e storicamente delle scelte del commediografo.

A ben guardare le incongruenze rilevate appaiono tali soltanto perché le rapportiamo all'idea di dramma assoluto e di verosimile, patrimonio della cultura occidentale da oltre duemila anni, almeno a partire da Terenzio, e secondo i suoi schemi separiamo l'evento teatrale in due entità che fingono di ignorarsi: da una parte il dramma e gli attori che lo recitano e dall'altra gli spettatori.

Ma era davvero questo lo statuto cui si ispirava Plauto nel suo comporre? Una serie di fatti e considerazioni conducono ad una risposta negativa. Le strategie dell'informazione indicano infatti che egli si muoveva coerentemente nell'ambito del dramma «aperto»; di quel dramma cioè concepito dall'autore e messo in scena dal regista, quale che fosse, per un palcoscenico privo della «quarta parete» e di conseguenza senza diaframma tra spazio dell'azione e platea. Attori e pubblico erano pensati come tutt'uno all'interno del cerchio teatrale, legati da un fascio di forze e di convenzioni, che rendeva ad un tempo fluido e impalpabile il confine tra reale e virtuale e suscitava, quasi nel clima di un rito magico, quella sospensione del giudizio razionale da entrambi i lati, che poteva giustificare l'accettazione da parte di tutti del verosimile, e non solo di questo, come vero e creare le condizioni per generare il campo magnetico dell'empatia e della fruizione.

Chi scriveva un dramma in questa prospettiva, doveva progettare il copione e il relativo testo spettacolare in funzione anche di un personaggio collettivo, lo *spectator*, concepito non come altro rispetto alla rappresentazione e quindi esterno ad essa, ma al contrario come una

---

<sup>(36)</sup> Sulle relazioni fra testo drammatico e testo spettacolare e lo spazio di originalità di quest'ultimo: M. DE MARINIS, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano 1982.

componente essenziale interna alla *fabula*, con cui era possibile dunque «dialogare» e comunicare. Narratore mimetico e destinatario erano immaginati insomma contigui.

All'interno di queste coordinate, quello che sarebbe stato nel dramma assoluto uno sdoppiamento del prologante intradiegetico o lo scandalo dell'allocuzione dell'attore dal palco, divenivano normali procedure di comunicazione: il personaggio in scena si poteva rivolgere con naturalezza ora all'interlocutore sul palco ora a quello fuori, come a destinatari di pari livello, dato che il pubblico — quello formale e letterario, non quello storico e reale — aveva per convenzione assunto lo statuto di personaggio muto con il doppio ruolo di interprete e fruitore, per necessità intrinseca, *gnaruris* e onnisciente, come più di una volta si è osservato nell'analisi dei prologhi e del procedimento metateatrale. Gli spettatori erano pertanto messi nella condizione di non percepire quella che sarebbe diventata la frattura dell'illusione scenica, ma avevano la sensazione di partecipare ad un normale «dialogo» fra entità interne ad un medesimo ambito. Le strategie dell'informazione erano coerenti con questo sistema ed erano funzionali alle procedure narratologiche e mimetiche, come dimostrano, fra l'altro, la prevalenza sistematica della prolessi sull'analepsi e la focalizzazione intradiegetica della *suspense*.

Questo statuto è seguito da Plauto integralmente in alcune commedie, solo in parte in altre, come indicano gli esempi dei prologhi, e sembra infine lasciare spazio sempre maggiore allo schema del dramma «chiuso», concepito per sanare quelle che dovettero apparire in periodo ellenistico, quando erano venute meno le premesse sulle quali ci soffermeremo più avanti, forzature e incongruenze. La *Mostellaria* e la *Rudens* sembrano sotto questo profilo tra i punti di arrivo più avanzati nel processo della produzione plautina.

2. Il dramma «aperto» non fu creazione plautina: senza dubbio egli lo ereditò dai modelli della Commedia Nuova, la quale, a sua volta, aveva utilizzato vecchi schemi di relazioni teatrali, risalenti in parte all'epoca eroica del teatro ateniese, se non addirittura alle sue origini.

È in quel periodo infatti che si realizza ad Atene, per usare le parole di M. Barchiesi <sup>(7)</sup>, «un evento teatrale inteso come gesto religioso

---

(7) M. BARCHIESI, *Plauto e il «metateatro» antico*, cit., p. 162.

collettivo, ciò che esclude ogni frattura fra palcoscenico, orchestra e *koi-lon*»; con «un pubblico che (in parte attraverso l'intermediario del coro comico), è partecipe dell'azione, vedendovi realizzati — nella dimensione effimera della «folle journé» dionisiaca — i più improbabili sogni collettivi, sovrapposti alla realtà di cui si alimentano»; dove si stabilisce «un costante contatto fra poeta e pubblico» e permane una «costante consapevolezza del gioco, in tutti gli elementi della rappresentazione, per cui non è neppure legittimo, a stretto rigore, parlare di illusione scenica». Era il tempo in cui il teatro era ancora essenzialmente «metacommento sociale», secondo la formula di C. Geertz<sup>(38)</sup>, storia che «un gruppo racconta a se stesso su se stesso», ovvero dramma che, come afferma V. Turner<sup>(39)</sup>, «una società rappresenta su stessa: non solo come lettura della propria esperienza, ma come una nuova rappresentazione interpretativa della medesima».

A mano a mano che lo spettacolo acquistava una sua fisionomia strutturale e maturava convenzioni autonome, il popolo-pubblico (questa formula resterà determinante anche nel teatro romano) fu sostituito dal coro tragico, che altro non era se non «imitazione artistica» della folla partecipe del rito dionisiaco, sicché naturalmente «il pubblico della tragedia attica vide se stesso nel coro dell'orchestra»<sup>(40)</sup> e continuò a partecipare al rito come per *transfert*. Il discorso, con le dovute puntualizzazioni, si può estendere agevolmente anche alla commedia antica.

La metaforizzazione del pubblico nel coro e la fissazione di forme stabili di comunicazione teatrale non interruppe dunque l'antico rapporto fra scena e *cavea*: esso perdurò all'interno delle convenzioni maturate, favorito anche dalle peculiari condizioni reali in cui avveniva lo spettacolo e dalla mai del tutto annullata ambiguità del pubblico ad Atene. Per larghissimo tratto del V secolo, infatti, il luogo dell'evento, dalla

---

(38) C. GEERTZ, *Blurred Genres. The Refiguration of Social Thought*, «American Scholar», 1980, pp. 165-179.

(39) V. TURNER, *Dal rito al teatro*, Bologna 1986, p. 185.

(40) Le frasi virgolettate sono tratte da F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, a cura di P. Chiarini, Bari 1984, p. 62. Su questi concetti si veda anche J.P. VERNANT, *Il momento storico della tragedia in Grecia*, in J.P. VERNANT-P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino 1976, p. 4; H. KINDERMANN, *Il teatro greco e il suo pubblico*, cit., p. 111.

*skené al koilon*, non presentò mai forti diaframmi tra chi recitava e chi assisteva <sup>(41)</sup>, ma conservò una costante contiguità fisica fra le parti. A ciò si aggiungeva una sostanziale coincidenza tra la folla che occupava le gradinate e quella che si radunava per assumere decisioni politiche, come si vede chiaramente nell'apertura degli Acarnesi <sup>(42)</sup> e in molti passi aristofanei, per cui si riproducevano a teatro, più o meno consapevolmente, le relazioni dell'*ekklesia*. L'idea di partecipazione comunitaria all'azione scenica, come al dibattito assembleare, appariva pertanto normale nella logica delle cose. Nessuno scandalo dunque, se l'attore si rivolgeva al popolo-pubblico, nessuna rottura di illusione: anzi, si può perfino affermare (e a questo punto la constatazione non sorprende), che in quel periodo «la nozione stessa d'illusione drammatica appare di difficile applicabilità alla commedia di Aristofane» <sup>(43)</sup>, tale è la frequenza e la disinvoltura con cui si registra nei copioni <sup>(44)</sup>. Tutto ciò dimostra che almeno per tutto il V secolo la scena ateniese ignora la «quarta parete» e opera, specie nel versante comico, all'interno degli schemi caratteristici del dramma «aperto».

La permanenza di tali rapporti reali e convenzionali fra scena e *cavea* produsse, com'era ovvio e secondo processi la cui necessità e interazione sono stati messi in evidenza dalla moderna indagine semiotica applicata al teatro <sup>(45)</sup>, i suoi effetti sia sulla costituzione delle strutture letterarie, mimetiche e performative del testo drammatico e spetta-

---

<sup>(41)</sup> B. MARZULLO, *Lo «spazio scenico» in Aristofane*, «Dioniso» 49 (1989), p. 197.

<sup>(42)</sup> O. LONGO, *Teatri e Theatra. Spazi teatrali e luoghi politici nella città greca*, «Dioniso» 58 (1988), pp. 7-33.

<sup>(43)</sup> D. LANZA, *Lo spazio scenico dell'attor comico*, cit., p. 183, porta alle logiche conclusioni le premesse di G.A.H. CHAPMAN, *Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes*, «Am. Journ. Philol.» 104 (1983), pp. 1-23, il quale riconosceva alla rottura della finzione drammatica un carattere in qualche modo istituzionale.

<sup>(44)</sup> D. LANZA, *L'attor comico sulla scena*, «Dioniso» 59 (1989), p. 300, sottolinea che nelle prime sei commedie di Aristofane è solo «il primattore a rivolgersi esplicitamente agli spettatori, che è cosa differente, assai più specifica della cosiddetta interruzione della finzione scenica» ed esattamente tre volte nei *Cavalieri* (40, 752, 1316); almeno sei volte nelle *Nuvole* (41, 891, 1094, 1201, 1225, 1437); una sola volta in *Vespe* (54) e *Uccelli* (30); cinque volte nella *Pace* (13, 20, 50, 65, 664), ma in quest'ultima anche Hermes (664), personaggio non protagonista, rivolge direttamente la parola al pubblico.

<sup>(45)</sup> K. ELAM, *Semiotica del teatro*, Bologna 1988.

colare, sia sui paradigmi semantici <sup>(46)</sup>, utilizzati dal pubblico per decodificare i morfemi del testo spettacolare e giungere alla loro comprensione e fruizione. L'assetto raggiunto si consolidò e fu tramandato con limitate variazioni strutturali.

Quando però a causa della tempesta culturale della sofistica e degli altri eventi della storia politica, economica, militare e giuridica nell'ultima metà del V secolo, il teatro ateniese imboccò la strada della laicità, gli antichi rapporti cominciarono ad entrare in crisi e si divaricarono nella misura in cui il senso dello spettacolo sostituiva il senso religioso. Un poco per volta, il pubblico fu chiuso nel ruolo di mero fruitore passivo di uno spettacolo, orientato ad avere ormai quasi esclusivamente fini ludici <sup>(47)</sup>.

Il percorso è ben visibile nelle vicende delle parti corali della tragedia e della commedia e nel passaggio di quest'ultima dallo spirito e le strutture della commedia Antica a quelli della commedia di Mezzo e della Nuova <sup>(48)</sup> e perfino nella evoluzione dell'edificio teatrale.

Com'è noto, il coro agiva all'epoca di Eschilo nell'orchestra, sullo stesso piano o solo pochi centimetri più in basso rispetto al palcoscenico <sup>(49)</sup>, medio fra l'attore e il pubblico che sedeva nelle prime file al suo stesso livello. In quel periodo esso conservava, correttamente, afferma Aristotele <sup>(50)</sup>, funzioni di personaggio e interagiva con l'*ypocrites*, contribuendo allo sviluppo della vicenda con il suo commento e la sua azione. Considerato il processo di metaforizzazione, era come se per suo tramite lo spettatore agisse dentro la *fabula*. Ma già con Euripide il coro aveva perso le sue caratteristiche per adattarsi a ruoli decorativi e nell'ultimo Aristofane non ebbe compiti differenti. La perdita di funzio-

<sup>(46)</sup> J. MILLER, *Teatro e attori*, in *La comunicazione non-verbale nell'uomo*, Bari, 1977, pp. 486-88.

<sup>(47)</sup> Sull'influenza della sofistica sul teatro si veda B. MARZULLO, *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993; V. DI BENEDETTO, *Euripide: teatro e società*, Torino 1992. Sul pubblico d'età ellenistica: H. KINDERMANN, *Il teatro greco e il suo pubblico*, cit., p. 133.

<sup>(48)</sup> G.M. SIFAKIS, *Aristotle and Comic Chorus*, «Am. Journ. Philol.» 92 (1971), pp. 410-432; E. PÖHLMANN, in *La Musica in Grecia*, Bari 1988, p. 280.

<sup>(49)</sup> A. NICOLL, *Lo spazio scenico*, Roma 1971<sup>s</sup>, p. 24; M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, cit., p. 60; E. FREZOULS, *Architecture théâtrale*, cit., pp. 313-315.

<sup>(50)</sup> Aristot. *Poet.* 1456a, 26-28.

nalità ridusse l'importanza dell'elemento corale e ne provocò l'eliminazione, così che la Commedia Nuova lo trascurò affatto, come attestano i copioni menandrei. Il coro non è più sentito come metafora del popolo.

L'età ellenistica registra il processo già compiuto e ne offre testimonianza anche visiva nelle mutate strutture architettoniche dell'edificio teatrale, in particolare nei rapporti fra palcoscenico e *koilon*. Il primo viene elevato in quest'epoca fino a tre metri <sup>(51)</sup> sul piano dell'orchestra, quasi ad ostentare con la distanza fisica fra l'attore e lo spettatore la misura della separazione ormai esistente tra pubblico e spettacolo.

Eppure, nonostante tutto, nella prassi teatrale sia della tragedia, ormai irrigidita nel ruolo di «classico», sia soprattutto nella commedia, l'antico statuto del pubblico all'interno della concezione della *fabula*, era rimasto operativo. Così Menandro, l'autore su cui possiamo verificare senza mediazioni il fenomeno — ma la prassi era senza dubbio comune ai commediografi della *Nea* —, pur scrivendo in condizioni storico-letterarie radicalmente differenti da quelle di Aristofane e degli altri autori dell'*Archaia*, non solo conserva al pubblico la sua tradizionale posizione di privilegio <sup>(52)</sup>, ma lo coinvolge con allocuzioni dirette <sup>(53)</sup>. Non basta a giustificare quest'atteggiamento il fatto che in fondo era ancora la comunità urbana di Atene e la sua vita ad essere rappresentata, sicché la scena diventava «una sezione del reale» dove si giocava «la mimesi dell'esperienza quotidiana» e «l'osmosi fra scena e platea poteva spingersi fino a fare degli spettatori gli immaginari occupanti delle case di fronte della stessa strada opposta a quella rappresentata dall'edificio

---

<sup>(51)</sup> A. NICOLL, *Lo spazio scenico*, cit., p. 26; E. FRÉZOULS, *Architecture théâtrale*, cit., p. 342, n. 72.

<sup>(52)</sup> La critica teatrale è concorde nell'attribuire alla posizione del pubblico nella tragedia e nella commedia greco-latina un punto di vista privilegiato rispetto ai personaggi; da G.E. LESSING, *Drammaturgia d'Amburgo*, trad., it. di P. Chiarini, Bari 1956, p. 226 (cfr. anche G. CHIARINI, *Lessing e Plauto*, Napoli 1988, p. 134) ad H. HAFFTER, *Terenzio e la sua personalità artistica*, introduzione, traduzione e appendice bibliografica a cura di D. Nardo, Roma 1969, p. 47; da G.E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy*, cit., pp. 211-218 a F. DELLA CORTE, *Da Sarsina a Roma*, cit., p. 288. Ma l'elenco può essere molto più lungo.

<sup>(53)</sup> Men. *Epitr.* 567; *Sam.* 54, 114, 338; *Dys.* 194, 659, 976. Sulla questione: H. HAFFTER, *Terenzio e la sua personalità artistica*, cit., p. 52 ss.; O. BIANCO, *Terenzio*, Roma 1962, p. 56.

scenico»<sup>(54)</sup>. Di fatto, nei decenni a cavallo del III secolo, ad Atene il pubblico teatrale non coincideva più con il popolo e le antiche connessioni politico-religiose erano state abrase irrimediabilmente dal tempo e dalle circostanze. Se lo *spectator* sopravviveva dunque *in fabula* era perché il genere aveva conservato consolidati sistemi di relazioni, seppure ormai ridotti a ruoli convenzionali. Confusamente l'autore di teatro, mosso anche da istanze pratiche, sentì il bisogno, o forse non ebbe il coraggio, di espellere del tutto dal copione quell'antica presenza e, pur in un clima del tutto laico, tentò di ravvivare le interazioni di una volta.

Quando infine il teatro uscì dalle mura di Atene e venne a contatto con realtà molto diverse e il suo messaggio perdette la pregnanza della fusione politico-religioso-cittadina e quindi culturale, i copioni esportarono relazioni che non potevano non essere che straniere e convenzionali per i luoghi in cui venivano messi in scena, dato che il nuovo fruitore era culturalmente diverso dal destinatario per cui erano stati concepiti. La discrasia era dunque inevitabile. Per adattare i testi drammatici alle nuove condizioni, sarebbe stato necessario modificarli in profondità, rielaborarli e «ricrearli», come accadrà a Roma, in funzione dei nuovi spettatori.

3. Quando dunque Livio Andronico importò a Roma il teatro di rito greco, introdusse insieme agli autori e al repertorio anche l'intero apparato di strutture e convenzioni nello stadio e con tutte le ambiguità della produzione teatrale del IV e III secolo. Per ovvie ragioni storiche il teatro romano non aveva mai conosciuto lo stretto rapporto *scenacavea* del primo teatro ateniese né era passato attraverso il suo processo di laicizzazione; quando dunque fu proposto a Roma, era ormai un prodotto finito, ereditato già maturo da un'altra cultura. Davvero una *res peregrina*<sup>(55)</sup>, seconda la pregnante formula liviana.

Com'è noto, ben presto gli scrittori latini stabilirono un rapporto dialettico con i modelli: introdussero innovazioni sostanziali, soprattutto

---

<sup>(54)</sup> D. DAL CORNO, *Spazio e messa in scena nelle commedie di Menandro*, «Dioniso» 59 (1989), p. 204.

<sup>(55)</sup> Liv. VII, 2, 4.

to nel testo spettacolare, ma conservarono gli schemi letterari prestabiliti. Anche i poeti della palliata subirono insomma il condizionamento della gabbia del genere e dei modelli e non riuscirono mai del tutto a liberarsene, almeno sino a Terenzio, quando fu operata un'autentica rivoluzione tecnica e concettuale. Fino ad allora però essi si adattarono ai modelli con disinvolta empiria, aderendo, non saprei dire con quanta consapevolezza, alla concezione del dramma aperto. Plauto non fu un'eccezione.

Non si può escludere che, con il maturare dell'esperienza teatrale, un poco per volta, i commediografi abbiano colto l'irrazionalità e l'inverosimiglianza di certi procedimenti e abbiano provato un certo imbarazzo nel presentare personaggi che agivano su due piani e con funzioni differenti o che dialogavano con gli spettatori, proprio alla maniera che, in altri tempi e in altre condizioni, era stata di Aristofane e che di conseguenza si siano incamminati verso soluzioni nuove e più razionali, soprattutto in relazione al concetto guida dell'estetica classica, la mimesi della realtà.

La collocazione del pubblico ora quasi all'interno della *fabula* ora decisamente all'esterno ora in una posizione mediana, con le relative duplicità o unicità dei ruoli dei prologanti e dei personaggi, riproduce con molta probabilità il rapporto scena-*cavea* che era negli originali, ma segnala anche, con il suo pendolarismo, l'incertezza degli scrittori latini, almeno fino a Plauto, di fronte alle formule strutturali ereditate e la loro difficoltà a scegliere soluzioni più coerenti.

Non sorprende, dati i tempi e la fresca esperienza nonché il clima di festa paesana propria dei *ludi*, la reazione acquiescente del pubblico romano dell'epoca<sup>(56)</sup>, il quale non era, com'è noto, quello selezionato,

---

<sup>(56)</sup> Sulla composizione e il livello culturale del pubblico plautino la critica è divisa: c'è chi lo giudica «grossolano» (E. PARATORE, *Storia del teatro latino*, Milano 1957, p. 98), composto di «grossi mercanti e soldatucci, femmine e ragazzi e servi turbolenti» (F. ARNALDI, *Da Plauto a Terenzio*, I, Napoli 1964, pp. 199-201), amante solo del divertimento (N. TERZAGHI, *Plauto, Terenzio ed il suo pubblico*, «Atti Soc. It. per il progresso delle Scienze» 18 [1929], pp. 749-781, ora in *Studia Graeca et Latina*, Torino 1963, pp. 759-790), incapace di ogni forma di penetrazione psicologica (G. MICHAUT, *Histoire de la Comédie Romaine, Plaute*, Paris 1920, p. 117 ss.); e chi invece si sforza di correggere questo giudizio negativo individuando al suo interno componenti sociali selezionate, come i piccoli artigiani liberi e i commercianti, i piccoli proprietari campa-

silenzioso e attento delle nostre sale, ma quello più variegato e chiassoso descritto nel *Poenulus*. Esso accettò il ruolo assegnatogli dal commediografo, senza porre e porsi troppe domande né indagare sulle fratture della logica narrativa. Quelle erano per lui le regole dello spettacolo, si divertiva ed era soddisfatto.

Plauto lo sapeva perfettamente. Quando raggiungeva l'obiettivo, ogni altra cosa passava in seconda linea. Era «solo letteratura».

---

gnoli, dalla mentalità aperta (A. GRENIER, *La génie romaine dans la religion, la pensée et l'art*, Paris 1925, p. 163), capaci, come rilevano B.A. TALODOIRE, *Essai sur le comique plautinien*, Paris 1956, pp. 9-21 e J.P. CÈBE, *Le niveau culturel du public plautinien*, «Rev. Et. Lat.» 38 (1960), pp. 101-106, di cogliere una citazione da una tragedia e capire passi e allusioni non prive di difficoltà. Sulla medesima linea con ulteriori approfondimenti: F. DUPONT, *L'acteur-roi*, Paris 1985, pp. 113-128; R.C. BEACHAM, *The Roman Theatre and its Audience*, cit., p. 33.