

Licinia Ricottilli

Strategie comunicative 'a carambola' in Terenzio
(Phorm. 350-77; Andr. 459-97; 740-95)

Abstract

The present article is centered on the “carom” communication strategy with which one sends a message to a precise interlocutor with the intent of indirectly sending it to a third person who is the message’s true addressee. In this first study three cases of “carom” communication are analysed in a Terencian *corpus*. The first occurrence (Phorm. 350-77) is a simulated altercation that rechoes the Roman cultural model known as *flagitatio*. The stylistic choices adopted by Terence indicate a personal and refined reinterpretation of the concept of *convicium*, which resembles Plauto’s *convicia* only occasionally and less than expected. The idea of *flagitatio* is reiterated by the writer in the forms that are most suited to his taste and are clearly distant from Plauto’s use of such a cultural model. At this point, the other two occurrences that appear in the *Andria* are analysed. The numerous metatheatrical cues present in the three Terencian occurrences are then explained through the systematic connection of “carom” communication with “play-within-the-play” performance and with *fabula* performance.

L’articolo verte sulla strategia comunicativa ‘a carambola’ con cui si invia un messaggio ad un interlocutore ben preciso, con l’obiettivo di far arrivare il messaggio stesso indirettamente ad una terza persona, che è il vero destinatario del messaggio. In questo primo studio vengono analizzate le tre occorrenze della ‘carambola comunicativa’ nel *corpus* terenziano. La prima occorrenza (Phorm. 350-77) offre la rappresentazione di uno scontro verbale simulato che riecheggia il modello culturale romano della *flagitatio*. Le scelte stilistiche adottate da Terenzio segnalano una personale e raffinata reinterpretazione del tema del *convicium* che si accosta ai *convicia* plautini solo a tratti ed in misura minore rispetto a quanto ci si aspetterebbe. La *flagitatio* è riecheggiata dall’artista nelle forme più consone al suo gusto, nettamente lontane dalle riprese plautine di tale modello culturale. Vengono poi approfondite le altre due occorrenze che compaiono nell’*Andria*. Infine i numerosi spunti metateatrali presenti nelle tre occorrenze terenziane vengono spiegati con il sistematico collegamento della carambola comunicativa con la recita della “play-within-the-play” ed in ultima analisi con la stessa “performance” della *fabula*.

“Caràmbola” è termine tipico di un gioco su biliardo che designa il colpo con cui si manda la propria palla a battere su una seconda, in modo che questa ne colpisca una terza. Trasferita in ambito comunicativo, la strategia ‘a carambola’ indica la formulazione di un discorso che viene rivolto ad un interlocutore ben preciso, ma che ha come vero destinatario una terza persona. Nelle attuali comunicazioni, la strategia ‘a carambola’ è sfruttata spesso come mezzo per fare arrivare una informazione ad una persona senza rivolgersi direttamente a lei; una buona illustrazione della carambola

comunicativa è presente in studi di analisi transazionale¹. Una riprova della frequenza di questa tattica pragmatica sta nell'esistenza di una sua definizione proverbiale "dire a nuora perché suocera intenda".

La comunicazione 'a carambola' è ben attestata negli autori dell'antichità classica, ma finora, a quanto mi risulta, non è stata oggetto di studi. Nel seguente contributo, ne esaminerò delle occorrenze in Terenzio, mentre per l'analisi in altri autori classici, rinvio ad un mio successivo contributo.

1. *Il convicium simulato*

Un esempio di carambola comunicativa è presente nel *Phormio* di Terenzio, *fabula* in cui il protagonista, il parassita Formione, con l'aiuto dello schiavo Geta allestisce una vera e propria commedia nella commedia², per aiutare Antifone a tenersi la moglie e bloccare il tentativo di Demifone, padre del giovane, di sciogliere un matrimonio che sembra andare contro gli interessi suoi e del fratello.

Nella scena terza del secondo atto, il parassita e lo schiavo fingono di non aver visto il *senex* che arriva accompagnato dagli *advocati* e inscenano un finto litigio fra loro (vv. 350-77), al fine di mettere in agitazione ed in ansia (cf. v. 351 *iam ego hunc agitabo*) Demifone. Questo è l'obiettivo fondamentale della loro interazione, che appare un bell'esempio di carambola comunicativa.

La simulazione di un violento contrasto verbale riveste inoltre un interesse notevole, sia perché propizia il ricorso ad espressioni amate da Plauto, ma poco frequenti in Terenzio³, sia perché la simulazione di un *convicium* porta naturalmente ad

¹ WOLLAMS – BROWN (1985, 113): «può avvenire che una persona voglia inviare un messaggio direttamente a qualcuno attraverso una terza persona. Questo tipo di transazione è chiamato *carambola*, perché la prima persona intende far carambolare, o rimbalzare, il messaggio oltre la seconda persona, in modo che sia ricevuto dalla terza, che è di fatto il destinatario a cui intende arrivare. La seconda persona può essere o no consapevole delle intenzioni della prima, e può o no rispondere». Cf. anche MOISO – NOVELLINO (1982, 47). MIZZAU (1998) ha analizzato la carambola comunicativa nel racconto *Il ballo del conte di Orgel* dello scrittore Raimond Radiguet, edito postumo nel 1924. La studiosa denomina questo procedimento «triangolazione comunicativa», ma si dice poco soddisfatta di tale denominazione (p. 102).

² Sulla commedia nella commedia o «play-within-the-play», si veda almeno SLATER (1985). Esamina il *Phormio*, attribuendo al protagonista il ruolo metateatrale del poeta, FRANGOULIDIS (1997), le cui osservazioni, tuttavia, non sono sempre condivisibili: si rinvia, per maggiori particolari, a LENTANO (1998).

³ Si veda a riguardo il magistrale confronto fra la lingua di Plauto e quella di Terenzio operato da TRAINA (1999, 73-104: in particolare 101s.): «la commedia è la festa di Dioniso, il dio liberatore. Plauto trasferisce sulla scena di Roma, adattandola alle diverse condizioni politiche – e cioè spolticizzandola – la grande commedia lirica e musicale di Aristofane. [...] Terenzio volta pagina [...] Alla poetica aristofanesca, dionisiaca, sostituisce quella apollinea di Menandro, passata al filtro dei filosofi (peripatetici) [...]. La liberazione, immanente in ogni esperienza poetica, avviene nel senso di un linguaggio idealizzato, castigato, passato al setaccio di un purismo già classico».

esagerare i tratti tipici di tale forma; questi versi meritano perciò una particolare attenzione:

GE. *Iratus est.* PH. *Quin tu hoc age:* 350
Iam ego hunc agitabo. Pro deum immortalium,
negat Phanium esse hanc sibi cognatam Demipho?
Hanc Demipho negat esse cognatam? GE. *Negat.*
PH. *Neque ei(u)s patrem se scire qui fuerit?* GE. *Negat.*
DE. *Ipsum esse opinor de quo agebam: sequimini.* 355
PH. *Nec Stilponem ipsum scire qui fuerit?* GE. *Negat.*
PH. *Quia egens relictast misera, ignoratur parens,*
Neglegitur ipsa: vide avaritia quid facit.
GE. *Si erum insimulabi' malitiae male audies.*
DE. *O audaciam! Etiam me ultro accusatum advenit?* 360
PH. *Nam iam adulescenti nil est quod suscenseam,*
Si illum minu' norat; quippe homo iam grandior,
pauper, quoi opera vita erat, ruri fere
se continebat; ibi agrum de nostro patre
colendum habebat. Saepe interea mihi senex 365
narrabat se hunc neglegere cognatum suom:
at quem virum! Quem ego viderim in vita optimum.
GE. *Videas te atque illum ut narras!* PH. *In' malam crucem?*
Nam ni ita eum existumassem, numquam tam gravis
ob hanc inimicitias caperem in vostram familiam, 370
quam is aspernatur tam inliberaliter.
GE. *Pergin ero absenti male loqui, impurissime?*
PH. *Dignum autem hoc illost.* GE. *Ain tandem, carcer?* DE. *Geta.*
bonorum estortor, legum contortor! DE. *Geta.*
PH. *Responde.* GE. *Quis homost? Ehem.* DE. *Tace.* GE. *Absenti tibi* 375
te indignas seque dignas contumelias
numquam cessavit dicere hodie. DE. *Desine*⁴.

Nella scena precedente (II 3) Formione aveva promesso a Geta che avrebbe contrastato il tentativo del *senex* di invalidare il matrimonio del figlio Antifone con la giovane Fania, cittadina ateniese, ma senza dote.

Quello che si profila è uno scontro senza speranze di riuscita, perché Demifone ha molto più potere, soldi ed *auctoritas* rispetto a Formione e per di più entra accompagnato da tre amici altrettanto autorevoli. Le aspettative del pubblico sono di vedere il nostro eroe soccombere in una lotta impari: tanto più risulterà sorprendente la sua vittoria in questo scontro. Come osservano Segal e Moulton (1977), il protagonista della commedia mostra una grande competenza legislativa, oltre ad una notevole furbizia, e risulta alquanto atipico come *parasitus*.

⁴ Tutte le citazioni terenziane sono tratte dall'edizione di KAUER – LINDSAY (1958).

Ma come fa il protagonista a vincere nonostante la sua inferiorità sociale? La *ruse* da lui adottata è la “piazzata” che tiene contro Demifone di fronte allo schiavo di questi, Geta, fingendo di non aver visto il *senex*. Quest’ultimo assiste quindi ad una sua denigrazione pubblica, in cui viene accusato di mentire, di non riconoscere la parentela fra lui e la giovane orfana Fania e di non adempiere ai suoi doveri di *cognatus* per avarizia. L’accusa, mossa nei confronti di un personaggio anziano, che per di più gode di prestigio ed autorevolezza, è davvero pesante (vv. 357s. PH. *Quia egens relictast misera, ignoratur parens, / Neglegitur ipsa: vide avaritia quid facit*) ed è tale da attirare l’attenzione delle persone. Si veda a tale proposito il commento di Donato *ad Phorm.* 358 11 *VIDE AVARITIA QUID FACIT... nulla enim re magis populus concitatur, quam si quis egenum contemnat*⁵.

Non mi sembra sia stata riconosciuta dagli studiosi di Terenzio la presenza in questi versi della *flagitatio*, cioè di un modello culturale tipicamente romano, i cui tratti fondamentali sono stati ben individuati da Usener (1900). La *flagitatio* era in sostanza una antica forma di giustizia privata operata dalla vittima (spesso accompagnata e sostenuta da altri suoi amici) che consisteva nel gridare ad alta voce, in modo che tutti potessero sentire, le malefatte ed i danneggiamenti subiti da qualcuno. Si trattava di un modo per svergognare il colpevole e poteva avvenire o alla luce del giorno, in un luogo pubblico (ad es. il foro), o di notte davanti alla casa del responsabile dell’ingiustizia, in modo che i vicini potessero sentire. Per indicare questa pratica, oltre al verbo *flagitare*, gli antichi romani usavano anche il termine *flagitium*, che designava appunto lo «charivari fait à la porte de quelqu’un pour protester contre sa conduite, réclamation bruyante et scandaleuse, scandale»⁶. La *flagitatio* veniva impiegata ad es. nei confronti di un debitore insolvente e tale pratica è ancora frequente nelle commedie plautine: cf. *Pseud.* 555s. *namque edepol, si non dabis, / clamore magno et multum flagitabere*⁷. Successivamente i termini di questa famiglia hanno indebolito il loro significato, fino ad arrivare ad indicare la domanda insistente ed il chiedere insistentemente, mentre *flagitium* è passato ad indicare l’azione stessa che provoca lo scandalo⁸.

Grazie a tale forma popolare di “giustizia”, chi aveva commesso un torto verso qualcuno, confidando di “farla franca” perché più ricco e più potente della sua vittima, rischiava di essere accusato e svergognato pubblicamente, ed è proprio il trattamento che Formione riserva a Demifone. L’ipotesi che Terenzio riecheggi questa antica pratica

⁵ Il testo del commento di Donato è tratto dall’edizione di WESSNER (1966); sui codici **A** e **B** e sulla scena *Phorm.* II 3 si rinvia alla *Praefatio* ivi contenuta. BARSBY (1991, nota ad v. 358) «Phormio takes the initiative by putting Demiphon morally in the wrong».

⁶ ERNOUT – MEILLET (1979) s.v. *flagito*.

⁷ Un interessante collegamento tra queste forme ritualizzate di riprovazione pubblica e la satira è istituito da GRAF (2007).

⁸ ERNOUT – MEILLET (1979) s.v. *flagito*.

di denuncia appare confermata anche dalla ripetizione delle stesse parole (vv. 352s.): *Negat Phanium esse hanc sibi cognatam Demipho? / Hanc Demipho negat esse cognatam?*⁹ presente in altri due versi (354, 356 PH. *Neque ei(u)s patrem se scire qui fuerit?* GE. *Negat. /...* / PH. *Nec Stilponem ipsum scire qui fuerit?* GE. *Negat*) interrotti dal verso 355 in cui è riferita la frase che il *senex* rivolge agli amici.

Un altro elemento importante è la ripetizione del nome di Demifone (vv. 352s.), il colpevole che dovrà essere oggetto della pubblica riprovazione: non meraviglierà trovare la prima occorrenza del nome in posizione di risalto, a fine verso, mentre la seconda occorrenza seguirà subito, pur cedendo il posto ad inizio del verso successivo al dimostrativo *hanc*, che indica la vittima del *senex* (probabilmente con l'aggiunta di un gesto verso la casa dove si trovava la giovane sposa).

Naturalmente, le caratteristiche della *flagitatio* sono selezionate da Terenzio nelle forme più consoni al suo gusto artistico. I casi di *flagitatio* presenti nelle commedie plautine, citati in un prezioso contributo di Bettini (2013), tendono ad enfatizzare la ripetizione, che diventa insistente e cantilenata, ed aggiungono spesso il tono alto di voce. Si tratta tuttavia di casi in cui c'è una richiesta di restituzione degli interessi del denaro prestatato, ripetuta in modo comicamente insistente ed assillante, quasi come una cantilena (cf. Pl. *Most.* 569-609) o di cumuli di insulti e reclami distribuiti fra i due interlocutori, in una sorta di 'canto' a voci alternate (cf. Pl. *Per.* 405-27)¹⁰.

Da ricordare il carme 42 in cui Catullo incita gli endecasillabi a *reflagitare* i *codicilli* rubatigli da Lesbia, carme in cui le reiterate richieste di restituzione si accompagnano agli insulti¹¹.

Tornando alla domanda che ci eravamo posti in precedenza, possiamo ora constatare che il geniale ricorso alla *flagitatio* capovolge i rapporti di forza fra Formione e Demifone, portando il vecchio ad una situazione di agitazione sotto cui si nasconde la paura (già il v. 351 *iam ego hunc agitabo* preannunciava l'effetto che il protagonista voleva raggiungere). Nella interazione successiva, in cui i due contendenti si affrontano direttamente, il *parasitus* riuscirà a mantenere la posizione di superiorità di chi rimprovera un vecchio colpevole, meschino ed avaro. Lo stesso Formione, in un 'a parte' rivolto a Geta, farà notare come sia riuscito a spaventare il *senex*: *Phorm.* vv. 428s. *metuit hic nos, tam etsi sedulo / dissimulat*. Appena, finito lo scontro, il nostro eroe si è allontanato, le prime parole che proferisce Demifone parlano,

⁹ BAGORDO (2001, 93) osserva come la ripetizione disegni un chiasmo, riscontrabile anche nelle commedie di Menandro e, fra le due possibili valutazioni del chiasmo come forma di lingua d'uso o procedimento raffinato della lingua poetica (cf. HOFMANN – RICOTTILLI 2003, 275 n. 2), propende per la seconda.

¹⁰ Si veda BETTINI (2013, 143-46).

¹¹ Per questo ed altri esempi, si veda BETTINI (2013).

significativamente, di *cura* e *sollicitudo*: Phorm. vv. 441s. *quanta me cura et sollicitudine adficit / gnatus, qui me et se hisce inpedivit nuptiis!*

Il fatto che nella scena terenziana che stiamo esaminando si alludesse alla *flagitatio* era riferito da uno scolio del commento di Donato (*ad Phorm.* 352.5.4) che purtroppo è stato offuscato in Wessner (1966): *COGNATAM DEMIPHO haec est fatigatio, quae etiam nomen tumultuose persequitur atque exagitat, et ideo callidus sycophanta patris familias proprium nomen non solum invidiose infert, sed etiam repetit.* Al testo tradito *flagitatio* l'editore ha sostituito una congettura di Bentley, *fatigatio*, forse suggerita, oltre che dall'ignoranza dell'antica protesta rituale (la cui esistenza viene affermata da Usener nel 1900) dallo scolio donatiano *ad Phorm.* 384.37 in cui la lezione *cogitatione* era corretta dal *codex* Riccardianus in *fatigatione*. Usener (1900, 368) in Donato *ad Phorm.* 352.5.4 leggeva la lezione tradita *flagitatio*, ma citava dalla *editio Parisina et Francofurtensis* di Fridericus Lindenbrog (1602 e 1623). A mio parere, andrebbe ripristinata nel testo la lezione dei codici, *flagitatio*, che non c'è motivo di sostituire e che risulta importante, in quanto ci aiuta a ricostruire la valenza che tale scena aveva per gli antichi.

L'interessante rappresentazione terenziana del *convicium* simulato consente qualche altra osservazione.

Nei primi otto versi qui riportati (350-58) è Formione che prende l'iniziativa ed attacca con una inaspettata *flagitatio* Demifone¹², mentre lo schiavo si limita a poche battute con cui finge di difendere il padrone, ma nello stesso tempo fornisce al suo interlocutore l'opposizione necessaria per mantenere il litigio simulato su tonalità di forte ira: cf. Donato *ad* 353.6 *NEGAT una opera Geta in duplici versatur dolo: nam et audiente iam sene eius se defensorem tamquam absentis assimulat et irritat ad vociferandum Phormionem, qui clamandi ulterius causam non haberet, si taceret Geta.*

L'inizio dell'aggressione verbale è segnato da una interiezione secondaria *pro deum immortalium* (v. 351) che esprime insieme sorpresa e indignazione¹³, e che ricorre solo in questo passo in Terenzio, anche se abbiamo interiezioni simili come *pro deum/divom fidem!* (*Andr.* 237; *Eun.* 943; *Ad.* 746;) e *pro deum atque hominum fidem!* (*Andr.* 246; *Heaut.* 61; 198; cf. le analoghe interiezioni plautine in *Curc.* 694; *Ep.* 580). Nello stesso solco si collocano le plautine *di (immortales) obsecro vostram fidem!* in *Amph.* 455; 1130; *Cist.* 663; *Truc.* 805. Anche in Cecilio Stazio (*Warm.* 249) troviamo *Pro di immortales!* forte esclamazione di sorpresa che introduce una presa in giro.

La recita di Geta successivamente esprime reazioni aggressive verso Formione (preannunciate nel v. 359 *si erum insimulabi' malitiae male audies*), una delle quali

¹² Donato osserva *ad Phorm.* 352.2 *PHANIUM HANC S. C. magno ingenio Terentius impudentiam calumniatoris expressit, nam et prior incipit et prior accusat.*

¹³ Sulla interiezione si vedano HOFMANN – RICOTTILLI (2003, 134s.).

suscita la replica di quest'ultimo: v. 368 *in' malam crucem?* Al posto di *in'* equivalente a *isne*, sembra preferibile la lezione di **A i in**¹⁴: i personaggi plautini augurano spesso al loro interlocutore di finire sulla croce, ma questo è l'unico caso in tutta l'opera di Terenzio.

Anche i tre insulti che Geta rivolge al parassita, prima di essere interrotto dal padrone, meritano qualche indagine.

Il primo è *impurissime* (v. 372) che, come l'aggettivo di grado positivo *impurus*, appare una chiara mimesi della *Umgangssprache*: mostra infatti il ricorso a designazioni tratte da sensazioni disgustose, per sostituire espressioni precise, ma meno icastiche, quali *improbis*, *iniquis*¹⁵. Se esaminiamo le occorrenze di *impurus* e di *impuratus*¹⁶ in Plauto e Terenzio, ci attende una sorpresa: i 17 esempi nel primo non bilanciano i 10 del secondo, dal momento che il rapporto fra il *corpus* del sarsinate e quello del giovane commediografo è almeno di 3 a 1¹⁷; ne risulta una maggiore predilezione di Terenzio per le forme di questa famiglia, rispetto a Plauto. Ma anche l'impiego è diverso: in Plauto spesso *impurus* e *impuratus* sono insulti riferiti al *leno* o alla *laena* (9 su 17) personaggi disprezzati dal pubblico, con l'aggiunta di un esempio per un usuraio (*danista*), anche esso figura poco simpatica. Diversa la situazione terenziana dove ben 5 casi su 10 provengono dal *Phormio* e 4 sono insulti rivolti dai nemici reali o simulati a Formione. L'insulto sembra funzionalizzato a segnalare la violenza delle inimicizie che il protagonista si è attirato addosso, mentre cercava generosamente di aiutare i due *adulescentes* Antifone e Fedria.

Analogamente, gli altri insulti non evidenziano, come ci si aspetterebbe, riprese plautine. *Carcer* (v. 373) è un termine frequente nel mondo plautino, ma nel suo senso letterale; solo in Terenzio e solo in questa scena compare *carcer* come insulto, col valore di "uomo degno del carcere"¹⁸. Due *nomina agentis* in *-tor* formati da preverbio + *tortor* forniscono una coppia che chiude la serie di insulti scagliati da Geta con un effetto di *climax*: *bonorum extortor*, *legum contortor!* (v. 374) di diverso significato, ma con un effetto di rima prolungata. Entrambi *hapax* terenziani non compaiono nel *corpus* plautino, eppure qui è riconoscibile lo spirito del sarsinate nel gioco fonico che unisce in due cola paralleli termini che differiscono solo nel preverbio. Il forte influsso del suono

¹⁴ Cf. QUESTA (2007, 177).

¹⁵ Cf. HOFMANN – RICOTTILLI (2003, 301s.).

¹⁶ L'esame è stato condotto sul *Lexicon Plautinum* di G. Lodge, Leipzig 1924 (= Hildesheim-New York 1971) e sul *Lexicon Terentianum* di P. McGlynn, Londoni-Glasgae 1963.

¹⁷ Si veda per confronti fra le occorrenze lessicali dei due commediografi TRAINA (1999). Non cambia molto la mancata proporzione, se aggiungiamo *impuritia*, rinfacciato ad un lenone in Plaut. *Pers.* 411.

¹⁸ Cf. HOFMANN – RICOTTILLI (2003, 218); l'insulto terenziano richiama uno analogo di Menandro *Epitr.* 149 e Lucil. 1128 *carcer vix carcere dignus*.

sulla forma nella lingua di Plauto è un'acquisizione che dobbiamo agli studi di Alfonso Traina¹⁹.

In conclusione, Terenzio mostra un'arte magistrale e del tutto personale nel riecheggiare la *flagitatio* e nel rappresentare uno scontro verbale simulato: l'accostamento ai *convicia* plautini, che verosimilmente il pubblico romano aveva in mente (anche grazie alle riproposte contemporanee delle commedie plautine), avviene solo per alcuni tratti e in misura minore di quanto sarebbe facile immaginare. Egli infatti mantiene un suo stile, una sua personale e raffinata interpretazione del tema: la situazione inconsueta ci offre quindi la possibilità di ammirare, ancora una volta, la sua eccellenza artistica.

2. Una carambola comunicativa di cui neppure l'allocutario diretto è consapevole

Nell'*Andria* (IV 3), lo schiavo Davo, che cerca di aiutare il giovane Panfilo a difendere la sua relazione con Gliceria, da cui l'*adulescens* ha appena avuto un figlio, ha meditato un'azione per mandare a monte il matrimonio con un'altra donna organizzato dal padre del giovane: a tal fine prende il neonato figlio di Panfilo e lo fa deporre da Miside, serva di Gliceria, davanti alla porta della casa del giovane; è un modo per attribuire pubblicamente al giovane la paternità del bambino. Ad un certo punto lo schiavo vede arrivare Cremete, il padre della fanciulla che Simone voleva dare in moglie al figlio Panfilo, ed improvvisa nella scena seguente (IV 4) un'interazione conflittuale con l'ignara Miside, affinché il *senex* venga a sapere che Panfilo ha appena avuto un figlio da Gliceria, che la donna è cittadina ateniese e che quindi il giovane dovrà sposare lei (*Andr.* 740-95).

Davo sfrutta quindi l'arrivo di Cremete, perché questi apprenda la verità e impedisca il matrimonio della figlia con Panfilo. Tuttavia lo schiavo deve anche evitare di parlare con Miside del fatto che il bambino è figlio del giovane, perché apparirebbe d'accordo con lei e con la sua padrona ed incorrerebbe nella punizione minacciata dal padrone Simone (*Andr.* 196-200). Egli sceglie allora di far finta di non aver visto il *senex* e di recitare con la stupefatta Miside la parte del servo fedele che vuole sventare un inganno di Gliceria per mandare a monte il matrimonio fra Panfilo e la figlia di Cremete. In questo modo, infatti, con il pretesto di negarle, fornisce dettagliatamente proprio le informazioni che consentiranno a Cremete di capire come stanno le cose: la situazione si configura come una commedia nella commedia, anche se il fine non è quello tradizionale di ingannare il *senex*, ma paradossalmente quello di fargli intuire la verità.

¹⁹ Soprattutto TRAINA (1999).

Va detto che, a differenza della scena del *Phormio* già analizzata, in questa scena solo lo schiavo recita, mentre la povera Miside è esclusa dalla comprensione della manovra di Davo: tuttavia quest'ultimo attiva con Miside un doppio canale comunicativo (uno ad alta voce, udibile da Cremete, ed uno che rientra nella convenzione degli 'a parte', e che il pubblico, pur udendolo benissimo, deve immaginare come una comunicazione sottovoce, non percepibile dal *senex*).

La commedia nella commedia, o commedia di secondo livello, architettata dallo schiavo, per evitare che il padroncino debba lasciare la sua amata, si arricchisce così di una ipotetica commedia di terzo livello che Davo attribuisce a Miside e ad altre supposte complici di Gliceria; egli afferma che esse avrebbero inscenato un falso parto per spingere Cremete a mandare a monte le nozze, e inventa sul momento e formula come discorso diretto un ragionamento di Gliceria, controbattendolo abilmente con l'affermazione che il *senex* non si farà influenzare (*Andr. 772-75 DA. ne illa illum haud novit quouiu' causa haec incipit: / "Chremes si positum puerum ante aedis viderit, / suam gnatum non dabit": tanto hercle mage dabit. / CH. non hercle faciet*). Il commento di Cremete assicura che Davo, con la sua recita, ha ottenuto lo scopo che si prefiggeva: le sue rivelazioni indirette, la loro concordanza con la situazione, l'atteggiamento inorridito di Miside convincono subito il vecchio (si veda ciò che dirà all'amico Simone in *Andr. 833 illam hinc civem esse aiunt; puer est natu': nos missos face*). Terenzio nella sua prima commedia mostra un'arte molto raffinata nell'usare la tecnica della commedia nella commedia, già sfruttata da Plauto.

Da un punto di vista pragmatico, quella attuata da Davo è di nuovo una carambola comunicativa: le sue parole sono rivolte ad un livello apparente solo a Miside, ma il vero destinatario per cui sono formulate ad arte è Cremete. L'obiettivo che l'interazione di Davo con Miside vuole raggiungere, in altri termini, non è l'allocutario, cioè la donna, ma il vecchio che ascolta le parole dello schiavo, credendo di non essere stato visto da lui.

3. *Quando ci si inganna da soli ovvero 'la carambola inesistente'*

Sempre nell'*Andria*, nella prima scena e nella seconda scena del terzo atto, abbiamo due interazioni fra personaggi che non fanno di essere ascoltati da Simone e Davo; le loro comunicazioni informano che Gliceria sta partorendo e che Panfilo ha deciso di allevare il figlio. Nella prima scena l'interazione è fra Miside (la schiava di Gliceria) e Lesbia (la levatrice); nella seconda scena Lesbia parla rivolta verso l'interno della casa ad Archilide. Simone, sbagliando, pensa che le donne fingano di parlare fra loro, ma in realtà vogliono fare arrivare proprio a lui delle informazioni false: quello che il *senex* ha creduto fosse stata attuata è proprio la strategia della carambola comunicativa (*Andr. 459-97*).

Simone, in sostanza, si convince che sia stata messa in scena una commedia per ingannarlo. Siamo di fronte alla prospettiva di una commedia nella commedia, che tuttavia, come nel caso precedente dell'ipotetica commedia di terzo livello, in realtà non esiste. Mentre prima lo schiavo finge che tale commedia sussista, per raggiungere il suo scopo, in questo ultimo caso è l'eccessiva diffidenza di Simone a fargli interpretare male la situazione. Il *senex* quindi si inganna da solo, come rileva Davo (*Andr. 495 certe hercle nunc hic se ipsu' fallit, haud ego*); con un capovolgimento delle costanti dell'intreccio, Simone risparmia allo schiavo la fatica di raggiarlo e provvede da solo a "mettersi in trappola". Il tema della persona che crede di capire più degli altri ed invece si inganna da sola compare nel prologo dell'*Andria*, in cui Luscio Lanuvino e gli altri avversari di Terenzio sono caratterizzati proprio come persone che per voler capire troppo, finiscono per non capire nulla: *Andr. 17 faciuntne intellegendo ut nil intellegant?* Da quello che dice il poeta, si deduce che il prologo dell'*Andria* è stato scritto dopo la composizione della commedia; dal prologo all'*Eunuchus* (vv. 19 ss.) si ipotizza che avvenisse per tutte le commedie una *performance* privata davanti agli edili e ad altro pubblico selezionato, fra cui potevano essere presenti anche commediografi come Lanuvino. Così, verosimilmente, Lanuvino può avere conosciuto l'*Andria* ed aver diffuso le sue critiche alla commedia. Terenzio, nel prologo, si potrebbe essere divertito ad attribuire al vecchio poeta la stessa diffidenza del vecchio Simone: gli spettatori più attenti, assistendo alla *performance*, avranno riso nel constatare che il personaggio del vecchio Simone, che, per eccesso di sospettosità, vede inganni dove non ci sono somigliava molto a quello del *vetus malevolus poeta*.

Tornando ai casi esaminati, troviamo in essi ampi spunti sulla presenza del metateatro in Terenzio. Per il concetto di metateatro e per esempi tratti da Aristofane, Nevio e Plauto, si veda M. Barchiesi (1969); si veda anche Minarini (1995, 51ss.), a proposito della figura di Gnatone (*Eunuchus*) che riflette sulla tipologia del parassita. In particolare in *Andr. III 1 e 2*, l'allusione metateatrale è notevolmente sviluppata, in quanto Simone rimprovera a Davo una incapacità nel supposto allestimento della commedia; ad es. quando sente le grida di Gliceria che sta partorendo, commenta: *hui tam cito? ridiculum: postquam ante ostium / me audivit stare, adproperat. Non sat commode / divisa sunt temporibu' tibi, Dave, haec (Andr. 474-76)*.

4. Carambola comunicativa e commedia nella commedia

Ricapitolando, nelle scene oggetto della nostra analisi, la carambola comunicativa appare una strategia pragmatica che si collega alla recita (reale o creduta tale) della già citata "commedia nella commedia" – o commedia di secondo livello.

Ci si può chiedere il motivo di questo collegamento. In realtà tale strategia pragmatica è proprio l'elemento che caratterizza la comunicazione teatrale. Nel teatro, infatti, per la prevalenza dell'orientamento mimetico, la trasmissione dei messaggi dall'emittente (autore) ad un destinatario (pubblico) non avviene in forma diretta, ma mediata dai dialoghi fra i personaggi della commedia. Come sintetizza Segre (1984, 6), «gli attori si scambiano dialoghi che simulano la naturalezza della comunicazione interpersonale diretta; contemporaneamente l'assieme di questi dialoghi costituisce un testo che è l'enunciato trasmesso, come qualunque testo letterario, dall'io emittente dell'enunciazione all'io ricevente». Le battute pronunziate da ogni attore, sembrano rivolte al suo partner dell'interazione, ma in realtà hanno come vero destinatario il pubblico che sta assistendo alla *performance*.

riferimenti bibliografici

BAGORDO 2001

A. Bagordo, *Beobachtungen zur Sprache des Terenz. Mit besonderer Berücksichtigung der umgangssprachlichen Elemente*, Göttingen.

BARCHIESI 1969

M. Barchiesi, *Plauto e il 'metateatro' antico*, «Il Verri» XIII 113-30 (rist. in M. Barchiesi, *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1971, 147-74).

BARSBY 1991

J. Barsby, *Terence, The Eunuch, Phormio, the Brothers*, A Companion to the Penguin translation, Bristol.

BETTINI 2013

M. Bettini, *Preletterario, popolare, contadino. Tre categorie 'atellaniche' su cui riflettere. II*, in R. Raffaelli – A. Tontini (a cura di), *L'atellana preletteraria*, Atti della Seconda Giornata di Studi sull'Atellana, Capuzzano di Orta di Atella (Ce) 12/11/2011, Urbino, 141-62.

ERNOUT – MEILLET 1979

A. Ernout – A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots* (1932), Paris.

FRANGOULIDIS 1997

S.A. Frangoulidis, *Handlung und Nebenhandlung. Theater, Metatheater und Gattungsbewusstsein in der römische Komödie*, Stuttgart.

GRAF 2007

F. Graf, *La satira e il rito*, in K. Freudenburg – A. Cucchiarelli – A. Barchiesi (a cura di), *Musa pedestre. Storia e interpretazione della satira in Roma antica*, Roma, 117-131.

HOFMANN – RICOTTILLI 2003

J. B. Hofmann – L. Ricottilli, *La lingua d'uso latina* (1980 1. ed.), introduzione, note, aggiornamenti ed appendici di L. Ricottilli, Bologna 3. ed.

KAUER – LINDSAY 1958

R. Kauer – W.M. Lindsay (ed.), *P. Terenti Afri comoediae*, supplementa apparatus curavit O. Skutsch, Oxonii.

LENTANO 1998

M. Lentano, rec. a S.A. Frangoulidis, *Handlung und Nebenhandlung. Theater, Metatheater und Gattungsbewusstsein in der römische Komödie*, Stuttgart, «BSL» 28, 209-14.

MINARINI 1995

A. Minarini, *Il monologo di Gnatone. Spunti ed appunti sul metateatro terenziano*, Bologna.

MIZZAU 1998

M. Mizzau, *Storie come vere. Strategie comunicative in testi narrativi*, Milano.

MOISO – NOVELLINO 1982

C. Moiso – M. Novellino, *Stati dell'io. Le basi teoriche dell'analisi transazionale integrata*, Roma.

QUESTA 2007

C. Questa, *La metrica di Plauto e di Terenzio*, Urbino.

SEGAL – MOULTON 1977

E. Segal – C. Moulton, *Contortor legum: the Hero of the Phormio*, «Rhein. Mus.» 121, 276-88.

SEGRE 1984

C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino.

SLATER 1985

N.W. Slater, *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton.

TRAINA 1999

A. Traina, *Forma e suono. Da Plauto a Pascoli*, Bologna.

USENER 1900

H. Usener, *Italische Volksjustiz*, «Rhein. Mus.» 56, 1900, 1-28 (= *Kleine Schriften*, vol. IV, Leipzig 1913, 356-82).

WESSNER 1966

P. Wessner, *Aeli Donati Commentum Terenti* (1902), voll. I-II, Stuttgart.

WOOLLAMS – BROWN 1985

S. Woollams – M. Brown, *Analisi transazionale. Psicoterapia della persona e delle relazioni* (1978), trad. it. Assisi.