

**Renata Raccanelli**

*Tempi comici e punteggiatura dell'interazione  
nel Mercator di Plauto*

**Abstract**

The purpose of the present article is to analyse how Plautus manipulates the rhythm of interaction in his dialogues in order to create comic effects. For this reason, the comedy *Mercator*, in which a complex system of deliberate plays on the alteration of conversational rhythm evidently emerges, was chosen as a case study. Traditional methodologies of the study of comic *clichés* are supported by the pragmatics of communication, with particular reference to the punctuation of the interactive sequence, that is useful for classifying some of the specific phenomena of rhythmic inversion that recur in *Mercator*. The recording of such interactive anomalies enables the recognition of the presence of a system of rhythmic modules – which are relabourated within a wide range of creative variations – that innervates the entire comedy in a complex orchestration that leads to a final *crescendo*.

Obiettivo dell'articolo è analizzare come Plauto manipoli il ritmo dell'interazione nei dialoghi, al fine di creare degli effetti comici. Si è scelto come caso di studio il *Mercator*, da cui emerge con evidenza un sistema complesso di giochi deliberati di alterazione nei ritmi conversazionali. Le tradizionali metodologie di studio dei *clichés* comici sono integrate dalla pragmatica della comunicazione, con particolare riferimento alla nozione di punteggiatura della sequenza interattiva, utile per classificare alcuni specifici fenomeni di inversione ritmica, ricorrenti nel *Mercator*. La schedatura di tali anomalie interattive permette di riconoscere la presenza di un sistema di moduli ritmici, rielaborati in un'ampia gamma di variazioni creative, che innerva l'intera commedia e si articola in un'orchestrazione complessa, fino al crescendo finale.

In questo contributo mi propongo di esaminare come Plauto manipoli il ritmo dell'interazione nei dialoghi, al fine di ottenere degli effetti comici: in particolare, qualche considerazione di metodo e alcune prime conclusioni possono essere ricavate dalla lettura del *Mercator*, che offre un caso di studio particolarmente significativo.

La meccanica del tempo è uno strumento essenziale di ogni drammaturgia comica, come un metronomo che regoli lo scambio dialogico, al di là dei contenuti delle battute. Osservava Vincenzo Cerami:

La drammaturgia geometrica della comicità fa del ritmo la sua forza principale. Per ritmo non intendo “velocità” ma tempi matematici affinché una *gag* possa esprimersi al meglio [...] Anche nel caso della microdrammaturgia di una situazione, gli strumenti di lavoro fondamentali sono geometria e cronometro<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> CERAMI (1996, 132s.).

Se guardiamo al teatro plautino, questa suggestione evoca dinamiche che ci paiono familiari, ma dobbiamo immediatamente riconoscere che il testo del Sarsinate lascia spazi piuttosto limitati e occasionali per un'indagine sulla *performance* attoriale analoga a quella che Cerami conduce su sequenze filmiche o su testimonianze dirette di rappresentazioni teatrali. Piuttosto, nel nostro caso un'analisi fondata è possibile ad altri livelli, se si studia ad esempio come il drammaturgo abbia costruito l'intreccio, oppure come il ruolo di determinati personaggi incida sull'economia del ritmo scenico, o ancora come si configuri nel testo la semantica del tempo. Non possono non venire in mente le pagine famose di Eduard Fraenkel su fenomeni di dilatazione del tempo comico, indotti dal ricorso a lunghi cumuli catalogici, arabeschi e schermaglie di parole, o ancora dal predominio, nell'equilibrio drammaturgico, di parti come quella dello schiavo<sup>2</sup>. Una prospettiva attenta invece alla dinamica del tempo plautino nell'orchestrazione dell'intreccio è nelle osservazioni che Cesare Questa dedica ai *Menaechmi*, «la cui comicità è affidata all'implacabile ritmo "automatico" degli eventi», in una «vicenda organizzata [...] "meccanicamente", con la riapparizione a deliberato "contrattempo" dei *simillimi* che agiscono con la puntualità delle figurine di un antico orologio»<sup>3</sup>. Senza soffermarci qui sulla portata comica dell'automatismo, cara a Henri Bergson<sup>4</sup>, è utile rilevare che anche Giancarlo Mazzoli si serve di questo stesso strumento, sviluppando le annotazioni di Questa e applicandole all'*Amphitruo*, in cui evidenzia i paradossi della compressione e dilatazione temporale, in seguito alla «libera, spregiudicata manipolazione del tempo consentita ai suoi divini utenti». Più in generale, lo studioso osserva che «il teatro di Plauto va di corsa, costellato di verbi e avverbi che imprimono dinamismo all'azione» e che i suoi personaggi (Pseudolo al di sopra di tutti), «hanno, per così dire, fame di tempo», chiusi come sono nell'orizzonte del *nunc* e dell'*hodie*, «unità di tempo della commedia» da consumare febbrilmente nella ricerca e nello sfruttamento dell'*opportunitas*<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> FRAENKEL (1960, 105-201; 223-41 e *passim*). La focalizzazione fraenkeliana sul ritardo comico è intrecciata alla ricerca dello studioso sul lavoro plautino di adattamento dei modelli attici, in vista dell'individuazione (in termini che certo oggi paiono troppo meccanici) delle saldature fra testo greco e riscrittura latina.

<sup>3</sup> QUESTA (1984, 73 e 76): lo studioso nota che la meccanica dei *simillimi* non può che derivare dall'ignoto modello greco, mentre per la rielaborazione plautina rimane spazio su altri livelli drammaturgici: nella gestione dei dialoghi, dei monologhi e delle dinamiche fra parti recitate e parti cantate.

<sup>4</sup> BERGSON (1947<sup>82</sup>, 53-74 e *passim*). Cf ad es. p. 87: «il comico è quell'aspetto della persona per il quale essa rassomiglia a una cosa, quell'aspetto degli avvenimenti umani che imita, con la sua rigidità di un genere tutto particolare, il meccanismo puro e semplice, l'automatismo, insomma il movimento senza la vita». Per un'applicazione dei principi bergsoniani a Plauto, cf. BERGER (2016, discusso *infra* n. 55), che, in relazione agli automatismi comici basati sul principio di creazione e delusione delle aspettative, ricostruisce la bibliografia essenziale sulle radici antiche delle teorie moderne dell'*humour*.

<sup>5</sup> MAZZOLI (2018), Le citazioni sono tratte, rispettivamente, dalle pp. 165, 171 e 172. Sull'«andare di corsa» del teatro plautino, oltre alla puntuale disamina lessicale di Mazzoli, cf. anche le osservazioni di MARSHALL (2006, 174-84) sulla velocità dei ritmi drammatici nelle commedie plautine, in rapporto

Muovendo da questa base, vorrei ora provare esaminare questo tema da un'angolazione un po' diversa, mettendo a fuoco nello specifico il ritmo dell'interazione nei dialoghi. Più precisamente, mi servirò qui della nozione di "punteggiatura della sequenza interattiva", mutuandola dallo studio pragmatico sui sistemi di comunicazione, nel quadro delle ricerche elaborate da Bateson e Watzlawick<sup>6</sup>. In sintesi, nei contesti comunicativi gli interagenti di solito percepiscono la sequenza dei messaggi che si scambiano in base a una logica di causalità circolare: nella successione virtualmente infinita dei loro scambi, i comunicanti tendono a isolare brevi archi di sequenze triadiche (stimolo/reazione/rinforzo). Ciascuno degli interagenti, a sua volta, interpreta la sequenza stessa sulla base di una punteggiatura personale, spesso in conflitto con la visione dell'interlocutore. Chi è stato a cominciare? chi istiga e chi reagisce? di chi è la responsabilità? chi è il colpevole e chi la vittima? chi l'inseguitore e chi l'inseguito? chi è in attacco e chi in difesa? chi comanda e chi ubbidisce? e così via. Come si vede, la definizione della punteggiatura in una sequenza interattiva è spesso oggetto di conflitto fra i comunicanti, proprio in quanto ha uno stretto rapporto con la definizione che gli interlocutori stessi danno di sé e dei propri ruoli nelle relazioni<sup>7</sup>. Bateson proponeva un esempio surreale, riferito a un contesto di sperimentazione sull'apprendimento delle cavie (lo sperimentatore invia uno stimolo alla cavia, questa risponde, il ricercatore rinforza con un premio la risposta e così via, circolarmente):

Il topo che ha detto: "Ho addestrato il mio sperimentatore. Ogni volta che premo la leva mi dà da mangiare" stava cortesemente rifiutando di accettare la punteggiatura della sequenza che lo sperimentatore cercava di imporgli<sup>8</sup>.

Come Bateson sapeva bene, l'esame degli schemi di punteggiatura dell'interazione può essere produttivo non solo per studiare la patologia della comunicazione, ma anche per esaminare i paradossi umoristici<sup>9</sup>. Non è forse un caso che nel *Mercator*, come

---

all'efficacia scenica e alla tenuta complessiva della struttura drammatica; lo studioso cita al riguardo il *properare* di Plauto in Hor. *ep.* 2, 1, 57s.: *dicitur... / Plautus ad exemplar Siculi properare Epicharmi*: per quanto problematico sia il senso specifico dell'espressione oraziana, è indubbio che essa evochi la velocità come una sorta di marchio plautino. Sull'«energia del ritmo plautino», cf. già FRAENKEL (1960, 394 e più in genere 393-95, con specifici rinvii al *Mercator*). Alla nozione plautina del tempo sono dedicate importanti osservazioni anche in MAZZOLI (1991), che sviluppa le note di FRAENKEL (1960, 101-104) in merito ai giochi basati sulla personificazione del *dies*, anche in rapporto alla concezione 'individualizzante' dei giorni nella cultura arcaica romana.

<sup>6</sup> WATZLAWICK – HELMICK BEAVIN – JACKSON (1967, 47-52). Strumenti di pragmatica della comunicazione sono da tempo applicati allo studio dei testi latini: cf. RICOTTILLI (2009); sulla punteggiatura dell'interazione, in particolare, cf. RACCANELLI (2010, 29-46), in riferimento alle relazioni di *beneficium* in Seneca.

<sup>7</sup> WATZLAWICK – HELMICK BEAVIN – JACKSON (1967, 52): «la natura di una relazione dipende dalla punteggiatura delle sequenze di comunicazione tra i comunicanti».

<sup>8</sup> Citato in WATZLAWICK – HELMICK BEAVIN – JACKSON (1967, 48s.).

<sup>9</sup> BATESON (1953 e 1972, spec. 216-302).

vedremo, comicità e follia siano intrinsecamente connesse, con effetti significativi appunto sul piano del ritmo dell'interazione.

Naturalmente, per studiare questo tipo di congegni comici in Plauto è indispensabile calarsi nel contesto culturale di cui era partecipe il pubblico romano e partire dalle competenze sulle convenzioni della *palliata* che permettevano agli spettatori di reagire in modo immediato e istintivo, afferrando senza esitare la comicità della situazione e ridendo al momento giusto: in certo modo è appunto il calcolo sui tempi di reazione del pubblico che guida il gioco del drammaturgo con le attese degli spettatori rispetto ai *clichés* comici. Proprio per questo il tempo dell'interazione dei personaggi sulla scena è una componente essenziale delle geometrie cronometriche tipiche dei dialoghi di Plauto. Se volessimo individuare degli schemi convenzionali nel metronomo dell'interazione plautina, potremmo partire dalla meccanica dei tempi ricavabile dalle scene di *altercatio*, mutuata dalla tradizione del teatro di improvvisazione italico: si pensi in particolare a scambi dialogici configurati secondo gli schemi della *verbivelitatio* e soprattutto del *par pari respondere*, in cui la dinamica ritmica dell'interazione, incalzante e spesso prevaricante rispetto ai contenuti verbali, può arrivare ad articolarsi in forme febbrili di *stychomitía* o anche di *antilabé*. In questo senso, è possibile ricostruire almeno in parte le aspettative del pubblico rispetto ai ritmi interattivi nella *palliata*, muovendo dalla descrizione sistematica che Beatrix Wallochny dà di questi fenomeni e soprattutto dalla lettura di Gregor Vogt-Spira, che inquadra teoricamente la valenza di queste strutture agonali nel teatro di Plauto, in cui le tecniche dell'improvvisazione di matrice italica entrano in tensione con (e vengono superate da) una modalità di composizione 'premeditata' della commedia<sup>10</sup>.

Il linguaggio ritmico condiviso che sembra così delinarsi offre una base al lavoro creativo di Plauto, che in effetti sviluppa un'ampia gamma di variazioni: sono appunto queste manipolazioni del tempo comico l'obiettivo del presente articolo, che offre

---

<sup>10</sup> Ringrazio di cuore Gregor Vogt-Spira per la generosità con cui mi ha offerto consigli e indicazioni essenziali per il mio lavoro: esclusivamente mia resta, com'è ovvio, la responsabilità per qualsiasi errore o distorsione. Nella sua elaborazione di un 'modello triadico', che oltre all'elemento plautino e a quello attico riconosce nella commedia di Plauto la sintesi e il superamento della componente di improvvisazione italica, VOGT-SPIRA (1998) esamina alcune tipiche tecniche estemporanee della conduzione del dialogo, che in parte troviamo nell'analisi del *Mercator*: ad es. la ripresa di parole-chiave, la tecnica del *par pari respondere*, di matrice giuridica (p. 117), quella dello scambio dei ruoli (p. 119), lo scambio di segnali per l'avvicendamento dei turni fra gli attori (p. 121). Cf. VOGT-SPIRA (1995). Una sistematica classificazione delle convenzioni emergenti dalle scene di alterco nella commedia antica è in WALLOCHNY (1992: sulle *verbivelitatio*es plautine, cf. pp. 59-97; sulle tattiche della lite, cf. pp. 142-71; sul *par pari respondere* come regola di base, cf. pp. 65s.). Un diverso approccio è in SCHMUDE (1988), che offre uno studio tematico e situazionale delle liti fra le varie tipologie di personaggi in Plauto e Terenzio. Alla rappresentazione della lite a Roma, con una sostanziosa sezione riservata alla *palliata*, è dedicato il recente lavoro di IURESCIA (2019), nel quadro della ricerca sull'*impoliteness*, con specifica attenzione a linguaggio e ai modelli culturali sottesi alle varie tipologie di scontro: per l'*altercatio* in particolare, cf. pp. 138-46. In prospettiva pragmatologica, un utile contributo sulla gestione dei turni conversazionali nei dialoghi della *palliata* è in BERGER (2019).

un'analisi del *Mercator*, un caso di studio particolarmente interessante, da cui emerge un'evidente insistenza su giochi deliberati di alterazione dei ritmi dell'interazione.

### 1. Modulo-base di alterazione ritmica: il *servus currens*

Fra i modi più vistosi per manipolare comicamente la meccanica del tempo nella *palliata*, certo potremmo ricordare la *gag* del *servus currens*. Si tratta, com'è ben noto, di un *cliché* comico molto ricorrente e riconoscibile, davvero familiare al pubblico plautino, come dimostrano le numerose occorrenze, basate su un nucleo di tratti costanti, in cui si innestano di volta in volta innumerevoli variazioni creative<sup>11</sup>. Al di là delle possibili varianti, lo schema essenziale prevede che un servo (o un personaggio di condizione subalterna, come il parassita) entri in scena correndo e dichiarando la propria intenzione di affrettarsi a trovare il suo padrone (o patrono) e di comunicargli un'informazione importantissima<sup>12</sup>, ma di fatto dilazioni con ogni mezzo la trasmissione del messaggio cruciale al destinatario. Gli spettatori dunque si aspettano un elementare gioco di capovolgimento: il servo prima insegue il padrone, poi inverte lo schema e da inseguitore si trasforma in inseguito. L'inversione dei ruoli nell'interazione corrisponde all'inversione della punteggiatura nel circuito interattivo, con una sorta di effetto

---

<sup>11</sup> In vari passi della *palliata* emerge esplicita consapevolezza dello stereotipo comico del *servus currens*: Plaut. *Amph.* 984-87; *Capt.* 778; *Poen.* 722s.; Ter. *Heaut.* 35-40; *Eun.* 35-40; cf. Don. *ad Phorm.* 179, 1; *ad Ad.* 299, 1. Tra le vere e proprie scene di *servus currens*, vanno ricordate almeno Plaut. *As.* 265ss.; *Capt.* 790ss.; *Curc.* 280ss.; *Epid.* 1ss.; 192ss.; *Merc.* 111ss.; *Most.* 348ss.; *Persa* 272ss.; *Stich.* 274ss.; *Trin.* 1008ss. CSAPO (1993, 42) individua nelle scene di repertorio del *servus currens* una «struttura profonda» caratterizzata da una combinazione di quattro motivi: a) preparazione e annuncio; b) monologo di ingresso; c) richiamo e riconoscimento ritardato; d) trasmissione dilazionata della notizia. All'interno di questo schema essenziale, tutto improntato alla tensione fra urgenza e ritardo, lo studioso riconosce ulteriori temi stereotipi: la menzione dell'importanza della notizia; il contrasto paradossale tra l'insistenza del servo sulla fretta e il rallentamento indotto dalla sua loquacità; il monologo di minaccia ai passanti che rallentano la sua corsa; l'indignazione per la decadenza della morale; la minaccia di sfondare la porta di casa se il padrone non esce subito; i commenti a parte del padrone sull'arrivo dello schiavo; i lamenti del servo per i sintomi di sfinimento indotti dallo sforzo; nel caso del *Mercator*, si aggiunge un alterco fra servo e padrone. L'articolo citato segna una svolta nella discussione sullo stereotipo del *servus currens*, in quanto confronta il repertorio dei testi con un ampio corredo iconografico (pitture vascolari, statuette, affreschi, mosaici, incisioni su gemme, dal IV sec. a.C. fino all'inizio del III d.C.), mostrando attraverso l'evidenza figurativa l'esistenza di forme elaborate di questo *cliché* fin dalla commedia greca, laddove il dibattito precedente era rimasto condizionato dalle scarse testimonianze nei testi greci: cf. almeno LEGRAND (1910, 429-34), WEISSMANN (1911), SCHILD (1917, 56-62); DUCKWORTH (1936), FRAENKEL (1960, 123-30 e 211-20). Cf. inoltre CSAPO (1987 e 1989); LOWE (2009); FAURE-RIBREAU (2012, 196-99).

<sup>12</sup> È questione di vita o di morte (*Merc.* 111s.: *nitere / erus ut minor opera tua servetur*): a seconda delle circostanze, il messaggero porta una cattiva notizia, cioè, per iperbole, rovina e annientamento (ad es. *Merc.* 135: *periimus*; 188: *perdidisti*; 610: *periimus*; cf. *Most.* 349-51: *perisse...occidit spes nostra...nec Salus nobis salutis iam esse, si cupiat, potest*; 364: *periimus*; *Trin.* 1081s.: *perii...occidi*; 1086: *male disperii*), oppure una buona nuova, ovvero la salvezza per il destinatario (*Merc.* 867: *Salus*; cf. *Capt.* 864; *Curc.* 335: *immo servo et servatum volo*; *As.* 256: *serva erum*; *Stich.* 339: *salva sum*), che in tal caso dovrà essere pronto a ricompensare il mittente con lauti doni, come l'affrancamento, un banchetto, etc.

sincopato nella causalità circolare della sequenza. In questo nucleo di interazione appunto potremmo individuare uno fra i più diffusi moduli-base, per così dire, nella meccanica del tempo comico della *palliata*<sup>13</sup>.

Veniamo dunque al *Mercator* che, subito dopo il prologo, si apre appunto con una scena di *servus currens* (vv. 111-234, che per comodità espositiva indicheremo come scena I 2<sup>14</sup>). Lo schiavo Acanzione si sta affrettando a trasmettere una pessima notizia all'*erūs minor*, l'*adulescens* Carino, che è appena rientrato da un viaggio di affari, portando con sé la cortigiana Pasicompsa di cui è follemente innamorato: in sua assenza, suo padre Demifone è salito sulla nave appena approdata al porto e ha visto la bellissima donna, suscitando così l'ansia del servo, che, ben conoscendo la durezza del vecchio rispetto agli amori del figlio, ha cercato di depistarlo, raccontandogli che Carino ha acquistato la ragazza per offrirla alla madre come ancella.

Secondo lo schema abituale del *cliché*, dopo un monologo, contrappuntato dalle battute 'a parte' del destinatario, il *currens* stabilisce finalmente il contatto con l'*erūs minor*, introducendo a questo punto calcolati effetti di rallentamento nella comunicazione della notizia: il messaggero gioca a centellinare sadicamente l'elargizione delle informazioni, negozia per essere affrancato e costringe il padroncino a umiliarsi e a supplicarlo. Nella drammatizzazione del *Mercator*, Plauto evidenzia soprattutto la dinamica tra velocità e lentezza, esaurendo in brevi parentesi altri possibili stereotipi connessi alla sfera d'azione del *servus currens*<sup>15</sup>. Tema dominante, nel lessico,

<sup>13</sup> In sostanza, il *cliché* del *servus currens* funziona come una sorta di trappola paradossale del tempo, in cui il gioco del protagonista è di affrettarsi rallentando, di esibire la fretta della corsa mentre ostacola il progresso dell'azione. È verosimile che l'effetto di paradosso coinvolgesse anche il versante spaziale della *performance*, se si tiene a mente lo spazio scenico in cui era situata l'azione del *servus currens*, che ai tempi di Plauto, com'è noto, non disponeva certo dell'estensione dei grandi teatri di pietra, ma era limitato dalle dimensioni ristrette dei palchi eretti in occasione dei *ludi* (cf. GOLDBERG 1998 e 2018; MARSHALL 2006, 36-38). Si veda del resto la delusione del *servus currens* in *Stich.* 307: si appresta a correre per i giochi olimpici, *sed spatium hoc occidit; brevest curriculo*. Sulle modalità della rappresentazione motoria (una corsa intervallata da pause ed ostacoli? una corsa sul posto, affaccendata esibizione cinetica senza effettivo spostamento?), una breve discussione bibliografica è in CSAPO (1993, 46), che inoltre ricostruisce le posture del *servus currens* nell'iconografia ellenistica. Un'analisi sui testi plautini è in TALADOIRE (1951, 40-44 e 1956, 180-82), che osserva come la corsa possa essere scomposta in una sequenza di figure coreografiche.

<sup>14</sup> Benché la divisione in atti del testo plautino, com'è ben noto, sia moderna (QUESTA 1985, 245ss.), per comodità utilizzo comunque, qui e in seguito, il convenzionale sistema di riferimento ad atti e scene. Per il testo di Plauto seguo DE MELO (2011-2013), tenendo comunque presenti le edizioni di LEO (1895-1896), LINDSAY (1904-1905) ed ERNOUT (1932-1961), nonché di ENK (1932) per il *Mercator*. Per il testo dei *cantica* seguo QUESTA (1995): in particolare per i vv. 134-41, citati *infra*. Le traduzioni sono mie: tengono conto in particolare di de Melo e Scandola in QUESTA (2004).

<sup>15</sup> Sul lessico plautino della fretta, cf. MAZZOLI (2018, 171). In particolare, il *topos* delle minacce alla folla che intralcia la corsa, che in altre commedie è ampliato con lussureggiante inventiva (*Capt.* 791-822; *Curc.* 280-98; *Stich.* 284-87), compare qui senza particolare enfasi o sviluppo, ai vv. 115-19 e 130-32. Sulla menzione dell'importanza della notizia, cf. *supra* n. 12. L'indignazione per la decadenza dei costumi è allusa ai vv. 116s. e 133. Per una discussione dei motivi collegati al *cliché* del *servus currens* nel *Mercator*, cf. DUNSCH (2001, 45-58, *passim*); cf. già WEISSMANN (1911, 15-20, 44), che inoltre si interroga sui movimenti di scena di Acanzione.

è quello della corsa, evidenziato già alla fine del prologo da Carino che preannuncia al pubblico l'imminente 'numero' del *currens* (109s.): *sed quid currentem servom a portu conspicor, / quem navi abire votui? timeo quid siet*. Insistente, in tutta la scena, è appunto il vocabolario della corsa (vv. 117: *currenti*; 119: *currendum*; 120: *cursuram*; 123: *cursorem*; 151: *currendo*; 175: *currens*; 223: *praecucurri*) e della fretta (vv. 117: *properanti*; 177s.: *instes acriter...flagitas*), rafforzato da una serie di indicatori di urgente impazienza (almeno vv. 111: *usque*; 112: *agedum*; 120: *tam expedite*; 130: *at etiam...? at etiam...?*; 149: *agedum*; 152: *actutum*; 167: *nimis diu*; 170: *actutum*; 198: *porro*). L'enunciata velocità confligge però con i sintomi dello sfinimento che rallentano il servo, impedendogli di avanzare e di parlare: è senza fiato (v. 114), non si regge in piedi, è distrutto, la milza gli si rivolta contro lo stomaco, non riesce a respirare (vv. 123-27). La lamentela sulla prostrazione fisica si dilata anche nei versi successivi (vv. 137-44; 150-52; 156), secondo la logica dell'iperbole e del cumulo comico.

Nella sua analisi metrica dell'*entrée* di Acanzione, Timothy Moore associa appunto all'anelante sfinimento del personaggio l'uso dei 'lenti' ottonari giambici, anziché di settenari od ottonari trocaici, più adatti ad enfatizzare il movimento e perciò più scontati di solito nelle scene del *servus currens*: il blocco degli ottonari giambici (vv. 111-40) è però variato ritmicamente dall'inserito di metri differenti, secondo una polimetria che riflette lo stato fisico e le emozioni di Acanzione e Carino<sup>16</sup>. Un isolato settenario trocaico nel monologo iniziale sembra focalizzare lo sfiatato Acanzione sulla velocità imposta dal suo ruolo di *currens* (v. 117: *currenti, properanti hau quisquam dignum habet decedere*). Poco dopo, una sequenza di tre settenari trocaici (vv. 129-31) corrisponde a un'accelerazione, nel momento in cui Carino esprime la propria urgenza di sapere le cattive notizie in arrivo, mentre Acanzione minaccia di fare a pezzi la porta se non gli si apre subito e non gli si manda a chiamare il padrone<sup>17</sup>. Sullo slancio di queste battute concitate, si giunge finalmente al contatto diretto fra Carino e Acanzione e allo scambio cruciale di domanda e risposta. La tensione del momento è sottolineata da nuove variazioni ritmiche (vv. 134-41):

CH. *quae te malae res agitant? AC. multae, ere, te atque me.*  
CH. *quid est negoti? AC. periimus!* 135  
CH. *principium <id> inimicis dato.* 135a  
AC. *at tibi sortito id optigit.*  
CH. *loquere id negoti quicquid est. AC. placide, volo acquiescere:*  
*tua causa rupi ramites, iam dudum sputo sanguinem.*  
CH. *resinam ex melle Aegyptiam vorato, salvom feceris.*  
AC. *at edepol tu calidam picem bibito, aegritudo abscesserit.* 140

<sup>16</sup> Cf. MOORE (2010, 18ss.).

<sup>17</sup> *Merc.* 129-31: CH. *quid illud sit negoti lubet scire †me ex hoc metu ut sim certus† / AC. at etiam asto? at etiam cesso foribus facere hisce assulas? / aperite aliquis! ubi Charinus <est> erus? domin est an foris?*

CH. *hominem ego iracundio rem quam te novi neminem.*

CH. che malanni ti assillano? AC. molti, padrone, assillano te e me. / CH. che succede? AC. siamo perduti! / CH. quest'esordio lascialo ai nemici. / AC. ma è a te che è toccato. / CH. dimmi, di qualsiasi cosa si tratti. AC. con calma, voglio riposarmi: / per colpa tua mi son fatto scoppiare i polmoni, è da un po' che sputo sangue. / CH. ingoia resina d'Egitto con miele, ti farà bene. / AC. ma tu accidenti bevi la pece bollente, che ti passano tutti i mali. / CH. un uomo più rabbioso di te io non l'ho mai conosciuto.

L'inserto di un unico senario giambico al v. 134, come avviene in altri passaggi della *palliata*, «emphasizes the importance of a piece of information»<sup>18</sup>: guai in arrivo, anticipa il servo, confermando le ansie dell'innamorato. Nei tre successivi quaternari giambici l'incalzante scambio tra messaggero e destinatario acuisce la sospensione creata dall'attesa della cattiva notizia (v. 135: *perimus*), ma quando Carino stringe Acanzione ordinandogli di specificare di che si tratta (*lōquēre īd nēgōtī quīcquīd ēst*), il servo si sottrae all'ingiunzione, rifacendo il verso all'interlocutore, con beffarda eco metrica (*plācīdē, vōlō ācquīēscērē*): con calma, risponderà dopo essersi riposato. Si torna così alla modalità 'trattenuta' degli ottonari giambici, che veicolano, fino al v. 140, un battibecco divagante sullo sfinimento del servo e sulle cure mediche applicabili. Solo al v. 141 Carino reindirizza il dialogo sul ritmo dei settenari trocaici, «the meter of action»<sup>19</sup>, inducendo nel pubblico l'aspettativa di una svolta verso un deciso progresso dell'azione nella trama: su questo ritmo si stabilizza la scena I.2 fino alla fine (v. 234), ma l'attesa di una veloce soluzione viene di nuovo frustrata, visto che la rivelazione del servo non arriva prima di una quarantina di versi.

Come osserva Vogt-Spira, in questo snodo del *Mercator* si intrecciano due tecniche diverse: quella dell'alterco, costruito sul principio del *par pari respondere*, e quella dello scambio saturnalesco dei ruoli fra servo e padrone<sup>20</sup>. Dal nostro punto di vista pragmatico, potremmo individuare proprio nel v. 137 (dove letteralmente Acanzione 'risponde per le rime') lo snodo della 'virata' comica su cui si fonda la logica del *servus currens*: al culmine di un crescendo di *suspence*, il servo capovolge all'improvviso lo schema dell'interazione e dal ruolo di attacco passa a quello di difesa; l'inseguitore comincia a fuggire costringendo l'interlocutore a incalzarlo. Si ha così

<sup>18</sup> MOORE (2010, 23).

<sup>19</sup> MOORE (2010, 18): in particolare, si sottolinea l'enfasi sulla tensione ritmica provocata dal cambiamento di metro.

<sup>20</sup> VOGT-SPIRA (1998, 119). Nel quadro del suo ampio studio sulle scene di alterco nella commedia antica, WALLOCHNY (1992, 67s.) riconosce ai vv. 137-41 un tipo di *verbiveliatio* fra servo e padrone, in cui vige la regola di base del *par pari respondere*, ovvero la norma del "rispondere per le rime", ribattendo all'avversario in forme simili e parallele. Una forma più allentata di questa tecnica è ravvisabile, secondo la studiosa, in *Merc.* 625-30, su cui cf. *infra* n. 32. Negli stessi versi, LEFÈVRE (1995, 23s.) riconosce un tratto della conduzione del dialogo tipico della tradizione italica dell'improvvisazione. Già FRAENKEL (1960, 215) ravvisava nell'*altercatio* fra Carino e Acanzione un tratto non risalente a Filemone di inverosimiglianza nella condotta del dialogo. Sul «dessin en zigzag» di questa scena basata clownescamente su una sequenza di atti mancati, cf. TALADOIRE (1956, 121).



un'inversione del flusso comunicativo e uno scambio dei ruoli fra gli interagenti, con un effetto sincopato nella punteggiatura del circuito interattivo.

## 2. *Variazione prima: l'interlocutore fuori tempo*

Fin qui è riconoscibile, pur se in una veste metrica decisamente originale, una meccanica interattiva tipica delle scene del *servus currens*. Come sempre però Plauto gioca sulle variazioni. Nel *Mercator* infatti il modulo-base è inceppato da un'ulteriore alterazione ritmica: l'*adulescens*, interessato ad accelerare l'acquisizione della notizia e la soluzione della crisi, in realtà è caratterizzato fin dall'inizio della commedia come una figura del ritardo. In tal modo, il *cliché* del messaggero *currens* al rallentatore è a sua volta rallentato, contro ogni logica, proprio dal destinatario del messaggio, con effetto paradossale.

Vediamo perché, facendo un piccolo passo indietro. Carino è sulla scena fin dal prologo, che ha recitato in senari giambici: nell'informare il pubblico dell'antefatto, ha anche premesso che gli spettatori non dovranno irritarsi con lui per il suo *multiloquium*, la sua logorrea, un *vitium* che lo ha colpito come eredità ineluttabile di Venere nel momento stesso in cui s'è innamorato. In particolare, l'*adulescens* enumera un lungo elenco di mali indotti dall'amore, al culmine dei quali colloca appunto il parlar molto, un'«abbondanza di parole che non serve a nulla», illusoria al punto che, paradossalmente, «in pratica equivale al suo opposto, il *pauciloquium*» (vv. 31-38)<sup>21</sup>:

*multiloquium, parumloquium: [hoc] hoc ideo fit quia  
quae nihil attingunt ad rem nec sunt usui,  
tam amator profert saepe advorso tempore;  
hoc pauciloquium rursum idcirco praedico,  
quia nullus umquam amator adeo est callide  
facundus quae in rem sint suam ut possit loqui.  
nunc vos mi irasci ob multiloquium non decet:  
eodem quo amorem Venus mi hoc legavit die.* 35

<sup>21</sup> TRAINA (1986<sup>2</sup>, 17): lo studioso riprende l'ipotesi esegetica di LEO (1895-1896, vol. I, 438) sulla coppia “*multiloquium, parumloquium*” al v. 31 (cf. *pauciloquium* al v. 34) e ne mostra la funzionalità ai fini della caratterizzazione del personaggio. Un'analisi dei vizi indotti dalla retorica distorta di Carino nel suo discorso protatico è in PETRONE (2013), che si sofferma soprattutto sulla prolissità, come trasgressione di una norma di brevità esplicitata in vari passi plautini. Sul legame tra follia erotica, perdita di controllo della parola e impatto drammaturgico del linguaggio ‘oscillante’ degli innamorati plautini, cf. ROTOLO (2006). Sulla *congeries* dei 26 *vitia amoris* elencati da Carino ai vv. 19-38, cf. MAZZOLI (2008), che mostra gli intrinseci nessi sintagmatici del brano con l'azione della commedia e i suoi temi fondamentali (*cura, error, fuga, elegantia*, etc.); il saggio offre inoltre un'equilibrata sintesi della discussione sul passo, per cui DZIATKO (1871, 436-38) e LEO (1895-1896, vol. I, 436) proponevano l'atetesi di ampi tratti (rispettivamente dei vv. 18-39 e 20-30), mentre la critica successiva ne ha riconosciuto la piena compatibilità con la figura plautina della *series amplificata*, come suggeriva THIERFELDER (1929, 62-64); cf. almeno LOWE (2001).

[...] il parlar molto e il parlar poco: ciò dipende dal fatto che / spesso l'innamorato dice nel momento sbagliato / cose che non c'entrano niente e non sono utili per lo scopo; / e poi ancora dico il parlar poco perché mai nessun innamorato / è così eloquente da dire cose a suo vantaggio. / Ora non conviene che voi vi adirate con me per il parlar molto: / Venere me l'ha lasciato in eredità nello stesso giorno in cui mi ha lasciato l'amore.

Ai fini della nostra analisi, conta soprattutto osservare come l'insistenza di Carino sul *multiloquium* sia finalizzata a negoziare col pubblico una sorta di patto sulle modalità della sua futura *performance*<sup>22</sup>: in qualità di amante sarà irresistibilmente portato a parlare molto, ovvero a dire poco, cose non pertinenti, inutili (*quae nihil attingunt ad rem nec sunt usui*), contro il proprio interesse (*nullus umquam amator adeo est callide / facundus quae in rem sint suam ut possit loqui*) e nel momento sbagliato (*advorso tempore*). Alla luce di uno studio pragmatico, il *multiloquium* di Carino sottende dunque un meccanismo comunicativo complesso, che non può essere ridotto unicamente all'espedito generatore di un estemporaneo ritardo comico, evidenziato a suo tempo da Eduard Fraenkel nelle sue ricerche sulle tracce del lavoro plautino di intarsio e ampliamento dei modelli greci. In seguito al patto con gli spettatori, Carino infatti si configura, per statuto scenico, come il portatore di un radicale vizio di comunicazione, che comporta il turbamento sistematico, in chiave comica, della logica conversazionale: l'innamorato promette dunque che comunicherà in modo prolisso, non pertinente, non tempestivo, inopportuno fino all'autosabotaggio. In altre parole, si impegna a trasgredire sistematicamente ciò che, seguendo la definizione di Grice oggi definiremmo il "principio di cooperazione" nella conversazione (non essere prolisso, sii attendibile, pertinente, perspicuo, educato), oltre che, va da sé, le regole più elementari della cortesia nell'interazione<sup>23</sup>.

La chiave comica della caratterizzazione di Carino sta dunque nell'autosabotaggio compulsivo che egli pratica nella comunicazione. In particolare, sul piano della meccanica del tempo, rispetto al metronomo dell'interazione, uno degli effetti di questo paradosso comunicativo è, come vedremo, che egli interviene nel dialogo *advorso*

<sup>22</sup> Il v. 37 (*nunc vos mi irasci ob multiloquium non decet*) sembra esprimere non solo una richiesta di perdono al pubblico, volta a scongiurare la sua reazione di fastidio alla prolissità (PETRONE 2013, 6 e 12), ma anche un'istanza di negoziazione drammaturgica, sulla base della definizione di sé che sta fornendo Carino, insieme personaggio centrale della commedia e *persona proloquens*. Sul doppio ruolo di cui Carino è consapevole (*Merc.* 1s.: *duas res simul nunc agere decretum est mihi: / et argumentum et meos amores eloquar*), cf. RAFFAELLI (2009a, 31-42). Sul valore negoziale del prologo del *Mercator*, cf. SLATER (2010). Molto opportunamente, MAZZOLI (2008, rispettivamente 46 e 50) evidenzia la «marcata autocoscienza di ruolo» di Carino, nonché «la funzione prolettica che questa parte iniziale del prologo gioca nei confronti dell'azione successiva», in cui si trovano numerose conferme e riprese dei temi enunciati dal personaggio. In termini un po' diversi PADUANO (2004, 86) osserva: «il "parlar molto" del personaggio Carino coincide con il suo ruolo, e per sineddoche con l'intera commedia».

<sup>23</sup> GRICE (1989, 60-66). Un quadro complessivo dei vari filoni di ricerca relativi alle strategie di cortesia negli studi latini è ora in UNCETA GÓMEZ (2014). Norma esplicita, nei prologhi plautini, è la *brevitas* nell'eloquio, cui si dichiara di attenersi per rassicurare il pubblico: PETRONE (2013).

*tempore*, al momento sbagliato, in controtempo, e quindi scompagina ripetutamente la punteggiatura dell'interazione, con effetti sincopati di inversione nell'ordine di domanda e risposta, azione e reazione.

Con questi presupposti, torniamo al dialogo tra Carino e il servo Acanzione nella scena I 2. Come abbiamo visto, dopo la “virata” marcata dall'avverbio *placide*, con cui il messaggero inverte il flusso dell'interazione, costringendo il destinatario a tallonarlo per ottenere la notizia, il giovane inizia il suo inseguimento nel ritmo incalzante del settenario trocaico. L'imperativo *dic mihi* (v. 145), con cui Carino stringe subito Acanzione, innesca l'aspettativa di una prossima soluzione del quesito, ma l'occasione è immediatamente vanificata dalle tecniche di autosabotaggio comunicativo dell'innamorato stesso. Questi infatti prima divaga con una domanda non pertinente, di natura filosofica, che fa spazientire il messaggero<sup>24</sup>, poi si profonde in accorati appelli all'obbedienza dello schiavo, inutili in quanto questi ribatte di aver già dimostrato la propria sollecitudine correndo a perdifiato da lui, quindi promette di affrancarlo, suscitando un battibecco sull'attendibilità delle sue promesse e provocando l'esasperazione dell'interlocutore (*enicās*)<sup>25</sup>. Così l'inseguimento di Carino procede, ai vv. 158-60:

CH. *sicin mi opsequens es?* AC. *quid vis faciam?* CH. *tun? id quod volo.*  
AC. *quid <id> est igitur quod vis?* CH. *dicam.* AC. *dice.* CH. *at enim placide volo.*  
AC. *dormientis spectatores metuis ne ex somno excites?*

CH. è così che mi obbedisci? AC. che vuoi che faccia? CH. tu? quello che voglio. /  
AC. e cos'è che vuoi? CH. te lo dirò. AC. dimmi. CH. ma è con calma che voglio. /  
AC. hai paura di svegliare gli spettatori che dormono?

Come si vede, a questo punto il ritmo dell'interazione s'inverte di nuovo, in conseguenza della tecnica conversazionale non cooperativa (e autolesionistica) dell'innamorato. In particolare, lo scambio dei ruoli fra interrogante e interrogato emerge palese al v. 159, grazie alla trasposizione delle espressioni caratteristiche dei due personaggi. Qui Carino gioca scopertamente in controtempo, dilazionando la battuta che gli spetta (*dicam*) e inducendo così il messaggero ad appropriarsi spazientito dell'imperativo *dice*, che sarebbe ovvio invece sulle labbra del destinatario (cf. v. 145:

<sup>24</sup> Merc. 145-48: CH. *dic mihi, an boni quid usquam est quod quisquam uti possiet / sine malo omni aut ne laborem capias quom illo uti voles?* / AC. *nescio ego istaec: philosophari numquam didici nec scio. / ego bonum, malum quo accedit, mihi dari hau desidero.* Sulla coloritura filosofica del passo, cf. LEO (1912, 129-132), con un inquadramento rispetto alla concezione plautina del *philosophari*; cf. ora DUNSCH (2001, 61-64). Sull'uso del *philosophari* in un contesto clownesco, cf. BLÄNSDORF (1995, 11).

<sup>25</sup> Merc. 149-56: CH. *cedo tuam mihi dexteram, agedum, Acanthio.* AC. *em dabitur, tene.* / CH. *vin tu te mihi opsequentem esse an nevis?* AC. *opera licet / experiri, qui me rupi causa currendo tua, / ut quae scirem scire actutum tibi liceret.* CH. *Liberum / caput tibi faciam <cis> paucos mensis.* AC. *palpo percutis.* / CH. *egon ausim tibi usquam quicquam facinus falsum proloqui? / quin iam prius quam sum elocutus, scis si mentiri volo.* AC. *ah! / lassitudinem hercle verba tua mihi addunt, enicās.*

*dic mihi*): questi, a sua volta, si appropria dell'avverbio *placide*, «con calma», marcatore, come abbiamo visto (v. 137), della virata comica tipica del *servus currens*. Messaggero e destinatario hanno di nuovo invertito il flusso del circuito interattivo, con una seconda virata. Il commento metateatrale di Acanzione sul rallentamento del ritmo (v. 160: «hai paura di svegliare gli spettatori addormentati?») ha l'aria di essere una battuta ammiccante per coinvolgere il pubblico e riassorbire il tempo della sua risata alla *trouvaille* paradossale di Carino: come osserva Moore, questo verso così teatralmente autoconsapevole marca uno snodo drammatico delicato, in cui Plauto, in conflitto con il principio di brevità funzionale a tener vivo l'interesse degli spettatori, corre il rischio di accentuare il ritardo, viste le sue speciali potenzialità comiche<sup>26</sup>. Anche qui, potremmo aggiungere, la manipolazione dei tempi nell'interazione viene esplicitata e, per così dire, negoziata col pubblico.

Ma il gioco sull'inversione dei poli comunicativi non finisce qui. Con effetto di 'tormentone', a pochi versi di distanza emerge una terza occorrenza di *placide*: Acanzione si riappropria del suo avverbio caratterizzante (v. 167: *placide, multa exquirere etiam prius volo quam vapulem*) e, con esso, rivendica il proprio ruolo naturale di arbitro dei tempi dell'interazione, capace di dettare le condizioni del negoziato col padroncino, nuovamente posto in condizione di supplicare (vv. 166, 170, 173, 179)<sup>27</sup>.

Nella porzione di testo che rimane fino al v. 180, dove finalmente la notizia è rivelata, si notano ulteriori anomalie comunicative: in particolare, Carino continua a intervenire *advorso tempore* sottraendo più volte il turno di parola all'interlocutore, che a sua volta commenta esplicitamente la natura non cooperativa del gesto comunicativo. La dinamica è chiara, nonostante l'incertezza del testo, al v. 164:

CH. *nullus sum*. AC. *immo es*— CH. *scio iam*, “*miserum*” *dices tu*. AC. *dixi ego tacens*.

CH. sono annientato. AC. ma no, sei— CH. già lo so, dirai “disperato”. AC. l'ho detto senza aprir bocca.

L'*adulescens* qui ricorre a una forma di *occupatio* e anticipa le parole del messaggero, interdetto perché gli vengono tolte le parole di bocca<sup>28</sup>. Come osserva

<sup>26</sup> MOORE (1998, 14).

<sup>27</sup> L'interazione fra servo e padrone ai vv. 166s. (CH. *opsecro, dissolve iam me; nimis diu animi pendeo*. / AC. *placide*, etc.) riecheggia lo scambio ai vv. 128s. (CH. *ego animi pendeo*. / *quid illuc sit negoti lubet scire*, etc.) e 137 (CH. *loquere id negoti quicquid est*. AC. *placide, volo acquiescere*), ottonari giambici che incorniciano la sequenza polimetrica dei vv. 129-36.

<sup>28</sup> Con l'eccezione di Ernout, che preferisce segnare il testo con la *crux*, gli editori moderni seguono la congettura di Becker, *tacens*, che implica l'inclusione del pronome *tu* nella battuta di Carino, laddove i manoscritti lo attribuiscono ad Acanzione: *tu dixi (dixi C) ego (ergo B) taces (taceo CD)*. Cf. LEO (1895-1896, vol. I, 443).

Barrios-Lech<sup>29</sup>, nella commedia romana sono individuabili tre tipi di interruzione dell'interlocutore: di volta in volta si può trattare di una "mossa di predominio", tesa a sottolineare la superiorità gerarchica di chi interrompe; di un "effetto dell'eccitazione del parlante", alterato e incapace di autocontrollarsi e di rispettare il proprio spazio relazionale; oppure di una "mossa di supporto", ovvero di un'invadenza determinata da un eccesso di cooperazione nel dialogo. La caratterizzazione di Carino, *amans* in preda alla passione, avvalora l'ipotesi che la sua propensione a interrompere gli interlocutori sia in genere effetto della sua emotività, ma anche altre sfumature sono individuabili in passi specifici. Ad esempio al v. 164 non si può escludere che Carino cerchi di mascherare il suo bisogno irrefrenabile di intervenire *advorso tempore* con il pretesto di supportare Acanzione anticipandone la battuta.

Al v. 176, lo schiavo evidenzia di nuovo che il ritardo nella comunicazione è causato dal padrone, che occupa il suo spazio di parola:

AC. *tuquidem ex ore orationem mi eripis.* CH. *taceo.* AC. *tace.*

AC. tu proprio mi strappi le parole di bocca. CH. sto zitto. AC. sta' zitto.

Perfino la rivelazione, infine, è orchestrata in una sequenza di battute strappate, in cui l'innamorato con le sue domande assillanti di fatto impedisce al servo di parlare, travolgendolo con la sua frenesia (vv. 180-83)<sup>30</sup>:

AC. *eloquar, quandoquidem me oras. tuos pater—* CH. *quid meus pater?*  
AC. *—tuam amicam—* CH. *quid eam?* AC. *—vidit.* CH. *vidit? vae misero mihi!*  
*hoc quod te [inter]rogo responde.* AC. *quin tu si quid vis roga.*  
CH. *qui potuit videre?* AC. *oculis.* CH. *quo pacto?* AC. *hiantibus.*

AC. parlerò, visto che mi preghi. tuo padre— CH. mio padre, che cosa? / AC. —la tua amante— CH. lei, che cosa? AC. —l'ha vista. CH. l'ha vista? o povero me! / rispondi a quel che ti chiedo. AC. chiedi quel che vuoi. / CH. come ha potuto vederla? AC. con gli occhi. CH. in che modo? AC. spalancati.

Così finalmente il *servus currens*, non senza continuare il suo gioco beffardo di rallentamento, avverte l'*erūs minor* del pericolo incombente ed esaurisce il suo ruolo: l'azione può ora procedere verso nuovi sviluppi.

### 3. Ulteriori alterazioni della punteggiatura interattiva (scene II 3 e II 4)

<sup>29</sup> BARRIOS-LECH (2016, 157-62). Sulla violazione dell'ordine conversazionale nei dialoghi della palliata, cf. anche BERGER (2019, 288s.).

<sup>30</sup> Sul valore emotivo di questa forma di «rapid repartee», cf. DUNSCH (2001, 71). Al contrario di de Melo, Leo ed Ernout, sulla scorta di Havenkenthal, preferiscono espungere il v. 182 dal veloce scambio.

Un caso interessante di alterazione ritmica nella punteggiatura del dialogo si ha nel contrasto fra l'*adulescens* e suo padre Demifone (vv. 335-468, scena II 3): di nuovo in un contesto di alterco. Il *senex*, vista la cortigiana, se n'è subito innamorato e ha deciso di accaparrarsela, fingendo di venderla a un acquirente di fiducia. Quando incontra il figlio, cerca di persuaderlo a vendere Pasicompsa, fingendo di agire come intermediario di un *senex*; Carino a sua volta, per sventare il piano del padre, simula di negoziare in favore di un *adulescens* e così il dialogo si inasprisce trasformandosi in un'asta concitata, in cui ciascuno dei contendenti si nasconde dietro a un *alter ego* immaginario. La progressione frenetica nello scambio di battute in settenari trocaici offre gustosi momenti di inceppamento nei turni di parola, visto che il figlio, non potendosi ribellare apertamente, cerca di prevaricare anticipando il padre. Un primo segnale è al v. 431:

DE. *at ego*— CH. *quin ego, inquam*— DE. *ah, nescis quid dicturus sim, tace.*

DE. ma io— CH. io, piuttosto, ti dico— DE. ah, non sai che sto per dire, sta' zitto.

Ma soprattutto ai vv. 455s. il gioco di inversione della punteggiatura si fa scoperto:

DE. *quid ais?* CH. *communis mihi illa est cum illo: is nunc non adest.*

DE. *prius respondes quam rogo.* CH. *prius tu emis quam vendo, pater.*

DE. che dici? CH. lei è proprietà comune fra lui e me: lui adesso non è qui. / DE. tu rispondi prima che ti abbia fatto la domanda. CH. e tu la compri prima che io l'abbia messa in vendita, padre.

Il pretesto per l'intervento in controtipo è offerto dallo stesso Demifone, che si serve della formula *quid ais?* per reclamare l'attenzione dell'interlocutore, nel momento in cui sta per introdurre una domanda: quest'uso idiomatico è abituale, ma Carino intende invece l'espressione in senso proprio, come una sollecitazione a esprimere il proprio punto di vista, e di conseguenza anticipa il proprio turno, proseguendo nella strenua difesa della propria causa<sup>31</sup>. Di qui il commento irritato del *senex*, che si vede togliere la parola, e l'*escalation* del battibecco nella risposta ad eco dell'*adulescens* (*prius...quam...prius...quam*)<sup>32</sup>. In effetti, la battuta di Carino mette in luce come, nella

<sup>31</sup> Sullo scarto fra il significato idiomatico e quello letterale di *quid ais?*, cf. ENK (1932, vol. II, 97); DUNSCH (2001, 155). Si può osservare, con HOFMANN – RICOTTILLI (2003<sup>3</sup>, 156-58), che «in *quid ais* che introduce il dialogo e reclama l'attenzione è penetrata l'intonazione imperativa» (ivi, 157); cf. BARRIOS-LECH (2016, 172-76) sul «commanding tone» della formula, più adatta al linguaggio maschile che a quello femminile nelle commedie plautine. Demifone dunque viene interrotto dal figlio proprio quando, con l'espressione *quid ais?*, esige uno spazio di parola per porre una domanda che mette in crisi l'impianto argomentativo dell'interlocutore (cf. vv. 458s.: come mai il suo socio è favorevole a vendere la ragazza, se l'acquirente è quello proposto da Carino, mentre è contrario, quando l'acquisto è proposto dal vecchio?).

<sup>32</sup> L'alterco fra padre e figlio è analizzato da WALLOCHNY (1992, 138s.; 155-57), in riferimento alle tattiche della lite: in questo caso, il principio di base individuabile nella scena è il gioco per cui entrambi i

scena convulsa dell'asta, la logica complessiva dell'interazione fra i due interlocutori e le loro due proiezioni fittizie si sia irrimediabilmente ingarbugliata e i turni si siano accavallati. Nel dialogo tra padre e figlio, come si vede, le interruzioni hanno in vari casi una relazione diretta, più ancora che con l'emotività dei due innamorati, il vecchio e il giovane, con la disparità gerarchica fra i personaggi e si caratterizzano come "mosse di predominio", in una situazione di netto svantaggio per Carino<sup>33</sup>.

Nella scena successiva (vv. 469-98), sempre in settenari trocaici, il turbamento dei ritmi interattivi viene sfruttato invece come espediente per compendiare un aggiornamento sullo sviluppo della trama. Vediamo in dettaglio. Dopo l'uscita del padre, determinato a mettere subito in atto il suo piano, Carino sta per uscire a sua volta di scena, disperato, quando il suo amico Eutico lo richiama e gli offre la propria disponibilità ad aiutarlo. Non è necessario metterlo a parte dell'accaduto (si allenterebbe la tensione del pubblico con la ripetizione di eventi noti)<sup>34</sup>: sa già tutto, perché ha origliato la conversazione fra Carino e il padre. Interessanti in particolare i vv. 478-82:

CH. *quid id est quod scis?* EU. *tuos pater volt vendere*— CH. *omnem rem tenes.*  
EU. —*tuam amicam*— CH. *nimum multum scis.* EU. —*tuis ingratiis.*  
CH. *plurimum tu scis. sed qui scis esse amicam illam meam?*  
EU. *tute heri ipsus mihi narrasti.* CH. *satin ut oblitus fui,*  
*tibi me narravisse?* EU. *hau mirumst factum.*

CH. cos'è che sai? EU. tuo padre vuol vendere— CH. hai capito tutto. / EU. —la tua amante— CH. sai anche troppo. EU. —contro la tua volontà. / CH. sai davvero moltissimo. ma come fai a sapere che lei è la mia amante? / EU. sei stato proprio tu a raccontarmelo ieri. CH. e mi son dimenticato / di avertelo raccontato? EU. non è strano per niente.

Come si vede, lo scambio veloce tra i due *adulescentes* è segnato dall'abituale troncamento dei turni di parola e marcato dai commenti di Carino (secondo la *climax omnem rem tenes...nimum multum scis...plurimum tu scis*). Le tre interruzioni qui sono certo "mosse di supporto", con cui l'innamorato approva le battute dell'amico, ma la terza è seguita da un'improvvisa presa di coscienza (*sed qui scis...?*) che, con una battuta d'arresto, blocca il fluire accelerato del dialogo e ne mette in pericolo la configurazione collaborativa: come può Eutico sapere della relazione fra Carino e la

---

contendenti producono labili costruzioni immaginarie, gonfiandole come "bolle di sapone" («Seifenblasenspiel»). La struttura del dialogo insiste sullo schema del *par pari respondere* (cf. ad es. v. 456), tipico della tradizione italica dell'improvvisazione, secondo LEFÈVRE (1995, 29s.).

<sup>33</sup> Al v. 372 Demifone era intervenuto troncando la parola al figlio in una tipica mossa di predominio, certo più culturalmente ovvia degli stentati tentativi di Carino di imporre il proprio spazio di parola contrastando il padre.

<sup>34</sup> Sul principio di economia nel compendio della trama (cf. Plaut. *Pseud.* 720s.: *horum causa haec agitur spectatorum fabula: / hi sciunt, qui hic adfuerunt; vobis post narravero; Persa* 116-19: TOX. *iam heri narravi tibi...* SAT. *memini et scio*), cf. DUNSCH (2001, 172-75), nonché PETRONE (2013, 13-16: cf. *Poen.* 550: *omnia istaec scimus iam nos, si hi spectatores sciant*).

cortigiana, di cui nulla s'è detto nella conversazione che ha appena origliato? In altre parole, il ritmo incalzante dell'interrogatorio (*quid id est quod scis?*) trascina il dialogo in un'accelerazione di botta e risposta, in cui Eutico gioca spudoratamente *advorso tempore*, anticipando un'informazione di cui il personaggio – a differenza dell'attore che lo impersona – non può disporre, anche a rischio di aprire una falla nella tenuta dell'intreccio. Carino inizialmente segue di rincalzo l'amico, ma al vertice della *climax* per un attimo interrompe il flusso interattivo, con una richiesta contrastante che minaccia di smascherare il gioco avventato dell'interlocutore: lo scambio collaborativo rimane sospeso per un istante e rischia di capovolgersi in una sfida agonale. Eutico però è pronto a sventare la mossa con una 'zeppa' spericolata, che interviene a riplasmare *a posteriori* la strutturazione della trama, con la connivenza di Carino: è stato lui stesso a raccontargli il proprio amore e non è affatto strano che poi se ne sia dimenticato. Sventata la minaccia, la sequenza può riprendere a scorrere fluidamente secondo la punteggiatura prefissata. Nella velocità dello scambio, la prontezza della reazione convalida la risposta, al di là della verisimiglianza: il ritmo dell'interazione conta di per se stesso, al di là dei contenuti delle battute, e il richiamo metateatrale del personaggio, apertamente consapevole dell'intreccio di cui è parte, stabilisce una sorta di complicità con gli spettatori, maliziosamente invitati a collaborare alla tenuta della scena.

Come si vede, nelle due sequenze qui esaminate l'alterazione della punteggiatura è indotta dall'accelerazione dei ritmi: quando il meccanismo dell'interazione diventa troppo veloce per restare sotto controllo, rischiano di aprirsi delle crepe nella logica dell'intreccio. Ciò avviene sia al livello della recita improvvisata da padre e figlio, che su due piedi inventano un contrasto fra personaggi fittizi, sia al livello del compendio degli antecedenti enunciato dall'amico appena entrato in scena. È significativo che in entrambi i casi i personaggi si divertano con degli "esercizi di equilibrio sul bordo del pozzo", assaporando la minaccia di scoprire una falla nel sistema della *performance*, senza però spingersi fino a smascherarla davvero, secondo modalità che richiamano quelle tipiche degli spettacoli di improvvisazione cui il pubblico plautino era abituato<sup>35</sup>.

#### 4. *Variazione seconda: l'amicus currens*

Dunque nel *Mercator*, esaurito il ruolo del servo Acanzione, è l'amico Eutico ad affiancare e supportare l'*adulescens* innamorato, promettendogli di acquistare per lui la ragazza e di metterla in salvo dalle mire del vecchio Demifone. Eutico però fallisce nell'impresa e deve tornare da Carino a mani vuote, con una brutta notizia: la ragazza è stata venduta dal *senex* a un acquirente sconosciuto e si è persa ogni traccia di lei (vv. 588-666, scena III 4). In seguito alle disperate minacce dell'innamorato, che ha deciso

---

<sup>35</sup> Su questo tipo di gioco provocatorio, legato all'esigenza di sviluppare l'azione comica nel modo più ingegnoso possibile, cf. VOGT-SPIRA (1998, 123s.).



di partire in l'esilio, l'amico riprende la ricerca e scopre dov'è Pasicompsa. In una scena molto movimentata (V 2, vv. 842-956), comunica a Carino la buona notizia: Demifone ha affidato la ragazza al suo amico Lisimaco, che l'ha portata a casa sua. Poiché Lisimaco altri non è se non il padre di Eutico, Pasicompsa è vicinissima, proprio dietro ad una delle porte prospicienti la scena.

Come si vede, le due scene menzionate sono costruite intorno al nucleo della comunicazione di un messaggero che, secondo una logica di specularità, reca prima una notizia ferale (v. 609: *periimus*), poi una salvifica (v. 867: *Spes, Salus, Victoria*)<sup>36</sup>. Si crea in questo modo l'occasione per alludere con variazioni creative al *cliché* del *currens*, che attraversa così l'intera commedia, incarnandosi ora, come si vedrà, nella figura di Eutico<sup>37</sup>. L'amico però recita la sua ambasciata secondo uno stile incongruo con il suo statuto sociale, poiché la corsa, inappropriata alla *gravitas* dei personaggi liberi<sup>38</sup>, è un tratto caratterizzante gli schiavi in scena: Plauto quindi gioca sull'infrazione comica di un codice motorio, estraneo alla tipologia del personaggio cui è riferito. Vediamo quindi i dettagli delle variazioni.

#### 4a. *L'amicus currens e la notizia ferale*

La scena III4, in settenari trocaici, si apre con la nervosa attesa dell'innamorato, che aspetta l'amico per sapere se gli riporta o meno la salvezza che ha perduto, insieme all'amata<sup>39</sup>. Impaziente, si lamenta iperbolicamente della sua lentezza, quand'ecco che questi, al contrario, compare *currens* (vv. 595-98):

---

<sup>36</sup> Cf. v. 496: CH. *vale, vince et me serva*. Cf. *supra* n. 12. Sulla triplice personificazione, cf. FRAENKEL (1960, 216). Sul ruolo di Eutico, salvatore e uomo della buona fortuna, secondo il suo *nomen loquens*, cf. MAZZOLI (2008, 55).

<sup>37</sup> Sull'emergenza di questo stereotipo nella scena III 4, cf. DUNSCH (2001, 222; cf. 160 sull'avvicendamento dell'amico Eutico al *servus callidus* Acanzione nel ruolo di *opitulator* di Carino), ma come si vedrà *infra*, rinvii al medesimo tema sono riconoscibili anche all'inizio della scena V 2.

<sup>38</sup> Cf. Plaut. *Poen.* 522s.: *liberos homines per urbem modico magis par est gradu / ire, servile esse duco festinantem currere*. Al v. 523 *servile* (attestato in B; cf. *servili* D) è generalmente preferito dagli editori a *servuli* (attestato in C, peraltro *fortasse recte* secondo Leo), accolto in vece da Lindsay. All'opposizione fra la *gravitas* e la velocità imposte dal codice scenico romano rispettivamente ai personaggi di condizione libera (fra cui in particolare i giovani) e a quelli umili dedica riflessioni diffuse Quintiliano: cf. *spec. inst.* 11, 3, 112: *itaque in fabulis iuvenum, senum, militum, matronarum gravior ingressus est, servi, ancillulae, parasiti, piscatores citatius moventur*. Sul contrasto fra la gestualità veloce più adatta alla recitazione degli attori comici e la *gravitas* di quelli tragici, cf. *Quint. inst.* 11, 3, 111. Inoltre, fra gli stessi attori comici si distinguono figure specializzate in ruoli più severi (*deos et iuvenes et bonos patres servosque et matronas et graves anus*) e in ruoli più movimentati (*acres senes, callidos servos, parasitos, lenones et omnia agitatoria*), cui più si addicono *cursus et agilitas*: *Quint. inst.* 11, 3, 178-80. Sulle convenzioni dell'*incessus* nel mondo romano, cf. almeno CORBEILL (2004, 107-25) e O'SULLIVAN (2011, 16-33). Considerazioni più specifiche sulle convenzioni dei gesti teatrali sono in PANAYOTAKIS (2001).

<sup>39</sup> Il tema della *salus* apportata dal messaggero è cruciale qui (vv. 592-94: *spem teneo, salutem amisi; redeat an non nescio: / si opprimis pater quod dixit, exsulatum abiit salus; / sin sodalis quod promisit fecit, non abiit salus*), come in varie altre scene di *currens*: cf. *supra* n. 12.

*sed tamendem si podagrosis pedibus esset Eutychus,  
iam a portu rediisse potuit. id illi vitium maximum est,  
quod nimis tardus est advorsum mei animi sententiam.  
sed isne est, quem currentem video? ipsus est. ibo obviam.*

Ma comunque, anche se avesse piedi da gottoso, Eutico ormai dovrebbe essere stato di ritorno dal porto. Questo è il suo più grande difetto: è troppo lento, contro ogni desiderio del mio cuore. Ma non è lui quello che vedo arrivare di corsa? È proprio lui. Gli andrò incontro.

Di nuovo il *focus* è sulla dinamica tra velocità e lentezza. Poco dopo emerge inoltre un'allusione al tema del messaggero senza fiato, che non può non richiamare la *performance* di Acanzone: Carino infatti intima ad Eutico di anticipargli il suo destino in una parola sola, prima ancora di riprendere fiato (v. 601s.: *prius quam recipias anhelitum, / uno verbo eloquere: ubi ego sum? hicine an apud mortuos?*). Come ci può aspettare, lo scambio che segue questa richiesta è divagante (tanto da indurre un commento esplicito sul ritardo, al v. 608: *odiosa est oratio, quom rem agas longinquom loqui*)<sup>40</sup>, intercalato da un richiamo alla pertinenza (v. 610: *quin tu illud potius nuntias quod nescio?*), mentre la notizia specifica (*mulier alienata est aps te*) emerge solo al v. 611.

Il dialogo si avvita quindi in una requisitoria di Carino che rinfaccia ad Eutico di non aver scoperto chi abbia acquistato la cortigiana né dove l'abbia portata. La piega conflittuale del contrasto si radicalizza: l'innamorato respinge sprezzante i tentativi dell'amico di tenergli testa nello scambio verbale, 'rispondendogli per le rime' (v. 629: *de istac re argutus es, ut par pari respondeas*)<sup>41</sup>, dopo aver tradito nei fatti il mandato ricevuto (v. 632: *is lapidi mando maxumo*). Val la pena di notare che questa 'reificazione' di Eutico, inetto come una pietra, inaugura una nuova modalità di comunicazione disfunzionale di Carino con l'amico, destinata a sviluppi interessanti nella commedia: attraverso questa forma di 'disconferma', Eutico viene squalificato come un interlocutore indegno, che ci si può permettere perfino di ignorare come se non appartenesse al consesso umano, ovvero come se non esistesse. Com'è noto, la disconferma è una modalità della comunicazione che consente di sfuggire all'opzione tra la conferma e il rifiuto della visione espressa dall'interlocutore, negandone appunto,

---

<sup>40</sup> Il v. 608 è attribuito a Carino dai manoscritti, seguiti da Ernout e de Melo, laddove Leo, Lindsay ed Enk lo riferiscono ad Eutico. Effettivamente un'autocensura dell'innamorato pare qui più congruente col contesto.

<sup>41</sup> Cf. *Persa* 223: *par pari respondes dicto*. In questo battibecco fra Carino ed Eutico (vv. 625-30), esplicitamente classificato da Plauto in base al principio del *par pari respondere*, WALLOCHNY (1992, 66s.) riconosce un secondo tipo di *verbivelitatio* (cf. *supra* n. 20), che, pur prevedendo comunque uno scambio veloce di battute, si differenzerebbe dal primo tipo, in quanto meno legato al parallelismo formale nella responsione. Che si trattasse di una «schermaglia verbale» sovrapposta da Plauto al modello di Filemone riteneva FRAENKEL (1960, 216).

paradossalmente, lo statuto stesso di interlocutore<sup>42</sup>: in questo senso, la disconferma è uno strumento estremo per uscire dalla logica del *par pari respondere*, con un'escalation del conflitto e una brusca rottura dell'interazione.

L'ampio catalogo dei paradossi comunicativi praticati da Carino si arricchisce così di un nuovo potente congegno per la trasgressione dei principi conversazionali: un primo saggio degli effetti che quest'ulteriore anomalia comunicativa può avere sui tempi dell'interazione si ha già nel finale della scena III 4. Qui Eutico si affanna a lungo (vv. 649-57) per spiegare analiticamente a Carino i motivi per cui la sua decisione di partire in esilio è del tutto inutile. Carino, contrariamente alla sua natura di *multiloquens*, ignora gli argomenti dell'amico, liquidandoli seccamente (v. 658: CH. *iam dixisti?* EU. *dixi*. CH. *frustra dixti. hoc mihi certissimum est*), ed esce all'improvviso di scena senza dargli il tempo di replicare (v. 661: EU. *ut corripuit se repente atque abiit!*). Carino 'ha l'ultima parola' nell'alterco, senza bisogno di ricorrere al linguaggio verbale: anche in questo caso, come si vede, il ritmo dell'interazione prevale sulla logica dei contenuti veicolati nel discorso.

#### 4b. *L'amicus currens e la notizia salvifica*

Come abbiamo già anticipato, qualche tempo dopo Eutico rientra in scena (V 2, vv. 842-956), ma questa volta con una notizia salvifica (v. 866: *Spes, Salus, Victoria*): sempre in settenari trocaici, si appresta a comunicare baldanzosamente a Carino che ha trovato la cortigiana, di nuovo ammiccando allo schema del *currens* (v. 850: *date, di, quaeso conveniundi mi eius celerem copiam*; v. 857: *cogito quonam ego illum curram quaeritatum*). L'ingresso del messaggero è marcato in questo caso da un monologo di trionfo, con una solenne preghiera di ringraziamento agli dei per il buon esito dell'impresa (vv. 842-50). Si può notare come all'esultante preghiera di Eutico si contrapponga simmetricamente il triste monologo di Carino, che parte avvilito e solo per l'esilio (vv. 851-56), determinato eroicamente a trovare l'amata o la morte (vv. 858-63), invocando il potente Cupido (vv. 854-56) e la protezione dei *Lares viales* (vv. 864s.). L'ampio dittico dei monologhi pronunciati dai due personaggi, che sono compresenti in scena ma non si sono ancora visti l'un l'altro, naturalmente dilaziona il momento del contatto fra messaggero e destinatario, in palese contrasto con la fretta di Eutico: fin dall'esordio dunque il ritardo si preannuncia come una dinamica drammaturgica essenziale anche nella scena V 2.

In effetti, come vedremo, questa scena riprende l'intero repertorio delle alterazioni via via introdotte nei ritmi dell'interazione nel *Mercator*, offrendone un'orchestrazione virtuosistica e sistematizzata: interventi in controtempo, virate negli alterchi,

---

<sup>42</sup> Cf. WATZLAWICK – HELMICK BEAVIN – JACKSON (1967, 78-82).

disconferme si sommano qui con effetti di variazione, cumulo e crescendo, in una parossistica dilatazione del tempo. Di fatto, questa è una delle scene plautine in cui più è accentuato il gioco sulla tensione fra azione comica da un lato e intreccio, dall'altro, inteso nel senso di 'azione teleologica', tesa allo sviluppo del racconto<sup>43</sup>. Sul piano dell'intreccio, infatti, l'annuncio di Eutico potrebbe portare alla riunione degli amanti divisi nel lasso di poche battute, ma sul piano dell'azione comica un'enorme bolla di perturbazioni comunicative avvolge e ritarda la conversazione tra i due *adulescentes* per più di 110 versi: cosa che peraltro induce Plauto, una volta superato il crinale del chiarimento fra i due giovani, a imprimere un'accelerazione vertiginosa al finale della commedia, in cui lo scioglimento dell'azione è affidato a poco più di 60 versi (vv. 962-1026).

Per ottenere questo effetto di dilatazione dei tempi comici nella scena culminante prima della filata conclusiva della commedia, Plauto però introduce un'ulteriore variazione sul modulo-base dell'alterazione ritmica.

##### 5. Variazione terza: fuga e inseguimento nel paradosso spazio-temporale

Nella scena V 2, infatti, l'*adulescens*, destinatario del messaggio, è contagiato dalla frenesia motoria che di solito è tipica del messaggero *currens*: in altre parole, il gioco in controtempo, che fin qui ha caratterizzato la comunicazione verbale di Carino (*multiloquens, advorso tempore*), viene ora potenziato con una forte proiezione spaziale. Come si vedrà, in un certo senso lo stesso destinatario del messaggio si comporta come un *currens*, in fuga però, e costringe il messaggero a inseguirlo per la scena, costruendo effetti suggestivi di dilatazione immaginaria dello spazio<sup>44</sup>.

L'agitazione di Carino, proprio come il suo *multiloquium*, è una diretta conseguenza dell'amore, o meglio della follia amorosa che lo contraddistingue (v. 82: *amens amansque*)<sup>45</sup>. In particolare, già nella scena III 4 il giovane, disperato per la

<sup>43</sup> VOGT-SPIRA (1998, 119).

<sup>44</sup> Che nella scena V 2 il modulo del *servus currens* sia ripreso non solo da Eutico, ma pure da Carino, osserva anche FAURE-RIBREAU (2012, 198s.); meno condivisibile pare l'enfasi che l'autrice pone sull'assunzione del ruolo di *servus callidus* da parte di Eutico: il gioco con il *cliché* servile non elide le modalità amicali nel comportamento dell'*adulescens* (cf. RACCANELLI 1998, 94-100), ma è potenziato proprio dalla frizione e dal contrasto con esse.

<sup>45</sup> Sulla follia di Carino, cf. anche i vv. 345 (*ita animi decem in pectore incerti certant*); 489 (EU. *sanus es? CH. pol sanus si sim, non te medicum mi expetam*); 497 (EU. *meliust sanus sis*); 932 (*sanus non es*); 934. Rilevante, in rapporto sia alla follia, sia al moto frenetico, il tema menadico introdotto da Carino, straziato come Penteo, ai vv. 469-73 (cf. spec. 469s.: *Pentheum diripuisse aiunt Bacchas: nugas maxumas / fuisse credo, praeut quo pacto ego divorsus distrahor*). Sul *topos* della follia in relazione agli *adulescentes* innamorati della commedia, cf. ENK (1932, vol. II, 123) e DUNSCH (2001, 220). Sul legame tra follia amorosa e immaginario del naufragio in Plauto, cf. RAFFAELLI (2009b, 252-54); ROTOLO (2005). Il v. 589, di cui LEO (1912, 139s.) riconosce un antecedente in Aristoph. *Ach.* 398, è studiato da in ZAGAGI (1980, 78s.) in relazione al linguaggio amoroso plautino. Sugli elementi paratragici nel tema dell'esilio di Carino, cf. almeno LEO (1912, 134, 136); ZAGAGI (1988); AUGOUSTAKIS (2010).

scomparsa dell'amata, è stato colto da un'irresistibile agitazione psicomotoria: non può stare fermo da nessuna parte (v. 588: *sumne ego homo miser, qui nusquam bene queo quiescere?*) e la sua irrequietudine si traduce in dissociazione fra corpo e anima, dislocati e oscillanti fra dentro e fuori, casa e strada (v. 589: *si domi sum, foris est animus, sin foris sum, animus domi est*)<sup>46</sup>. La 'fluttuazione', del resto, si conferma come una condizione costante interiorizzata da Carino anche nella scena V 2 (cf. ad es. v. 890: EU. *potin ut animo sis tranquillo?* CH. *quid si mi animus fluctuat?*).

Fin dalla scena III 4, inoltre, quest'ansia di dislocazione si concretizza nella decisione di andare in esilio e Carino alimenta febbrili fanstasie odeporiche, in linea col suo *multiloquium* divagante e con la sua propensione al cumulo catalogico, chiedendosi dove andrà alla ricerca dell'amata (vv. 646s.): *Megares, Eretriam, Corinthum, Chalcidem, Cretam, Cyprum, / Sicyonem, Cnidum, Zacynthum, Lesbiam, Boeotiam?* Questo stesso tema ricompare drammatizzato nella scena V 2, dove Carino recita la sua partenza per l'esilio, proprio quando Eutico sta arrivando con la notizia del ritrovamento della cortigiana: incurante dei richiami del messaggero, saluta la patria e veleggia su una nave immaginaria, dilatando lo spazio del palcoscenico fino ad abbracciare il Mediterraneo della rosa dei venti, mentre Eutico lo insegue e cerca di richiamarlo a terra (vv. 874-81 e poi 937-47). Se il viaggio è immaginato per nave (vv. 874-81 e 946s.), ciò non esclude il ricorso surreale ad altri mezzi da utilizzare alla volta di Cipro, come il carro e, senza soluzione di continuità, i piedi (vv. 931-33: CH. *iam in currum escendi, iam lora in manus cepi meas. / EU. sanus non es. CH. quin, pedes, vos in curriculum conicitis / in Cyprum recta...?*). L'apostrofe di Carino ai propri piedi e il richiamo alla corsa ammicca ovviamente all'azione scenica che, a livello di *performance*, accompagna la sua scatenata affabulazione sul viaggio sconclusionato (vv. 933-46: Cipro, Calcide, Atene, con l'integrazione di notizie indirette da Zacinto)<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Coerentemente, anche la domanda topica al messaggero *currens* (buone o cattive nuove?) è trasposta in una metafora spaziale: sono qui o sull'Acheronte? (cf. vv. 602s.: CH. *uno verbo eloquere: ubi ego sum? hicine an apud mortuos?* / EU. *neque apud mortuos neque hic es*; cf. v. 606: CH. *si neque hic neque Acherunti sum, ubi sum?* EU. *nusquam gentium*). Si può notare come la dissociazione e l'ansia di dislocazione legate alla passione amorosa siano qui solidali alla tendenza dell'*adulescens* a *philosophari* (v. 147) su un tema che richiama alla mente quella che poi sarà la riflessione sulla *mutatio loci* (cf. ad es. Lucr. 3, 1053-1075; Hor. *ep.* 1, 11, 27s.): su questa linea sembra porsi anche la risposta di Eutico, quando ai vv. 649-57 cerca di dissuadere l'*amator* dal suo proposito di partire in esilio dimostrando che è impossibile sfuggire all'amore limitandosi a mutare *caelum*. Sulla contiguità fra quest'ultimo passo e il *topos* dell'esilio, oggetto di esercitazioni retoriche e filosofiche nel mondo ellenistico, cf. DUNSCH (2001, 237), con rinvii bibliografici. Che la *fuga* di Carino (vv. 589; 652; 830-957, già anticipata nel prologo al v. 25) sia «anzitutto un *vitium* psichico, una forma di dissociazione dalla realtà» sottolinea opportunamente MAZZOLI (2008, 51).

<sup>47</sup> Per un tentativo di visualizzare la performance di questo viaggio immaginario (vv. 930-47), «qui doit consister en un va-et-vient rapide d'un bout à l'autre du plateau, soit en une promenade en rond, ce qui serait à la fois plus significatif et plus comique, étant donné la vanité de cette agitation», cf. TALADOIRE (1951, 28).

Consideriamo ora gli esiti di questa smania motoria sul piano del ritmo dell'interazione nella scena V 2. Carino *currens* si fa inseguire dall'amico messaggero, il quale come abbiamo visto è a sua volta subentrato nel ruolo del *servus currens* (vv. 871-83):

EU. ... *huc respice et revertere.*  
CH. *siquidem mecum fabulari vis, supsequere.* EU. *sta ilico.*  
*sta ilico, <nam> amicus <nunc> advenio multum benevolens.* 887  
CH. *male facis properantem qui me commorare. sol abit.* 873  
EU. *si huc item properes ut istuc properas, facias rectius:*  
*huc secundus ventus nunc est; cape modo vorsoriam:* 875  
*hic favonius serenust, istic auster imbricus;*  
*hic facit tranquillitatem, iste omnis fluctus conciet.*  
*recipe te ad terram, Charine, huc. nonne ex advorso vides,*  
*nubis atra imberque <ut> instat? aspice ad sinisteram,*  
*caelum ut est splendore plenum atque ut di is<tuc vorti iubent>.* 880  
CH. *religionem illic <mi> obiecit: recipiam me illuc.* EU. *sapis.*  
*o Charine, contra pariter fer gradum et confer pedem,*  
*porge brachium. CH. prehende. iam tenes? EU. teneo. CH. tene.*

EU. [...] guarda qui dietro e voltati. / CH. se proprio vuoi parlare con me, seguimi. EU. fermati lì. / fermati lì subito, <perché ora> vengo come un amico, che vuole il tuo bene. / CH. fai male a trattenermi mentre mi affretto. Il sole se ne va. / EU. se ti affrettassi per di qua con la stessa fretta con cui corri di là, faresti meglio: / qui c'è ora vento propizio; vira subito di bordo: / qui c'è zefiro sereno, lì c'è ostro piovoso; / questo porta mare calmo, quello lì smuove tutte le onde. / Ritorna a terra, Carino, per di qua. Non vedi di fronte a te / la nube nera e la pioggia come incombe? Guarda a sinistra, / come il cielo è pieno di splendore e gli dei <ti comandano di voltarti di qua>. / CH. quello là mi ha messo uno scrupolo: ritornerò lì. EU. sei saggio. Carino, fa' un passo qui incontro a me e accosta il piede, / porgi il braccio. CH. prendi. Lo tieni adesso? EU. sì. CH. tieni.

Come si vede, l'estensione immaginaria dello spazio supporta la dilatazione dei tempi dell'interazione rispetto al modulo-base del *servus currens*: qui infatti il messaggero cerca di bloccare il destinatario in fuga (vv. 871 e 887: *sta ilico*, ma già 866s.: *ilico / sta, Charine*; 873: *me commorare*), ma questi si proietta in avanti, affrettandosi a bordo della sua nave immaginaria, (873s.: *me properantem...properes...properas*) ed evita di stabilire un contatto visivo con l'amico che lo richiama indietro (vv. 871: *huc respice et revertere*; 878: *recipe te ad terram...huc*<sup>48</sup>), imponendogli di inseguirlo se vuole parlare con lui (v. 872: *siquidem mecum fabulari vis, supsequere*). È necessaria quindi un'inversione del flusso interattivo perché si possa stabilire, finalmente, il contatto

<sup>48</sup> Il testo offre suggestivi spunti prossemici, attraverso l'insistenza sul prefisso verbale *re-*: *qui me revocat?* (v. 866); *repudia istos comites, atque huc respice et revertere* (v. 871); *recipe te ad terram...huc* (v. 878); *recipiam me illuc* (v. 881).

fisico fra mittente e destinatario (v. 883: CH. *tenes?* EU. *teneo*. CH. *tene*<sup>49</sup>), che prelude alla comunicazione della buona notizia (v. 888: EU. *tuam amicam*— CH. *quid eam?* EU. *ubi sit ego scio*). Va da sé che l'inversione interattiva non può che essere qui una vera e propria virata nautica, che Eutico suggerisce in puro linguaggio marinaresco: “cazza la scotta!”, cioè appunto “vira di bordo!” (v. 875: *cape modo vorsoriam*). Il suggerimento è subito colto da Carino, che inverte la rotta (v. 881: *recipiam me illuc*). L'insistenza sull'antitesi dei deittici<sup>50</sup> sottolinea il nucleo spaziale del paradosso su cui è costruita la scena: come osserva Eutico, Carino farebbe meglio a correre vicino a lui con la stessa fretta con cui si sta precipitando lontano (v. 874: *si huc item properes ut istuc properas, facias rectius*). Qui, infatti, vicinissima, dietro a una delle porte sul fondale, si trova la donna che Carino si slancia a cercare per mari lontani. Messaggero e destinatario, insomma, si dibattono in un perfetto paradosso spazio-temporale: se, come abbiamo visto, sul piano del tempo basterebbero poche battute per arrivare allo scioglimento, analogamente anche sul piano dello spazio basterebbero a Carino pochi passi all'indietro per riunirsi all'amata che va cercando lontano, proiettandosi in avanti, verso un chimerico altrove.

Nella logica dell'azione comica, una volta stabilizzato il contatto<sup>51</sup>, con il primo assaggio della notizia, tocca ora all'*amicus currens* il turno della fuga e all'innamorato quello dell'inseguimento. La seconda virata della scena infatti emerge prestissimo, in concomitanza con l'enunciazione del primo nucleo della notizia da parte di Eutico (vv. 888s.):

EU. *tuam amicam*— CH. *quid eam?* EU. *ubi sit ego scio*. CH. *tune, opsecro?*  
EU. *sanam et salvam*. CH. *ubi eam salvam?* EU. *ego scio*. CH. *ego me mavelim*.

EU. la tua amante— CH. lei, che cosa? EU. io so dov'è. CH. tu, ma davvero? / EU.  
sana e salva. CH. dove salva? EU. lo so io. CH. preferirei saperlo io.

Come si vede, l'innesco del nuovo conflitto di ruoli viene evidenziato anche questa volta dal rilancio di una parola-chiave del parlante da parte dell'interlocutore. In questo caso non si tratta dell'avverbio *placide*, bensì del pronome personale (*ego...tune?...ego...ego*): in particolare, il nucleo del gioco sta ovviamente nel mutamento del referente nella terza occorrenza di *ego*, a sottolineare la necessità di decentrare la conoscenza egoisticamente custodita dal messaggero. Eutico inizia dunque

<sup>49</sup> Cf. analogamente in I 2 *tene* al v. 149. Una ricostruzione delle implicazioni gestuali di *Merc.* 883 è in DUNSCH (2001, 334): Carino tende la mano all'amico perché questi lo aiuti a sbarcare. Su questo «breve mimo», cf. RAFFAELLI (2012, 143).

<sup>50</sup> *Huc* ai vv. 871, 874, 875, 878 vs *istuc* al v. 874 e (nella congettura di Leo) al v. 880; *hic* vs *istic* e *iste* ai vv. 876 e 877, *illic* e *illuc* al v. 882, nonché *ilico* ai vv. 866, 872 e 877.

<sup>51</sup> Per la formularità della manovra di contatto (vv. 882s.), cf. i *loci paralleli* citati in ENK (1932, vol. II, 179).

a centellinare le informazioni e Carino è costretto a supplicarlo di parlare<sup>52</sup>. Solo al v. 901 Eutico si fa strappare un ulteriore brandello di informazione (Pasicompsa è a casa sua), ma persiste nella sua *reticentia* sui particolari e cerca di rinviare l'ingresso di Carino (vv. 915s.: EU. *palisper mane.* / CH. *quid manebo?* EU. *tempus non est intro eundi.* CH. *enicas*; 922: EU. *mane parumper*; 928: EU. *mane, mane, Charine*), che protesta per il ritardo (920: *commoratur*; 930: *egomet me moror*). Eutico, in altre parole, tenta di contenere l'esuberanza motoria di Carino bloccandolo con un ripetuto invito a *manere*<sup>53</sup>, ma l'innamorato trova il modo di forzare il blocco, ricattando l'amico con la minaccia di riprendere il viaggio. Il ricatto è scandito in progressione grazie all'espedito visivo della vestizione. La clamide da viaggio, che Carino s'è tolto e ha consegnato a un servo, in attesa delle reazioni di Eutico (vv. 910-13), viene reclamata ora come segnale di partenza (v. 921) ed è scambiata con il pallio (v. 922); ad essa via via si aggiungono la cintura (v. 925), la spada (v. 926), la fiaschetta (v. 927); si sommano quindi il congedo del servo (v. 930), l'atto di salire sul carro e di prendere le redini (v. 931), l'apostrofe ai piedi, invitati alla corsa verso Cipro (v. 934). La cadenzata richiesta degli oggetti da viaggio, come si intuisce, serve per intensificare progressivamente la pressione su Eutico e fornisce una *climax* in contrappunto con le confessioni che gli vengono estorte brano a brano: la *reticentia* del giovane si spiega perché teme l'ira della madre, che rientrando dalla campagna ha trovato in casa la cortigiana e crede sia l'amante di Lisimaco (vv. 923-25); insomma, in casa è in corso un'indagine ed è un momento familiare troppo delicato perché Carino possa entrare (vv. 925; 926). Il ritmo incalzante dell'interazione è marcato dal frequente ricorso agli schemi dell'*antilabé* e della *stichomythía*.

All'ennesimo diniego di Eutico, che non vuole accogliere in casa Carino (v. 930: *non sino*), questi parte per il suo viaggio immaginario (vv. 930s.: *egomet me moror. tu puere, abi hinc intro ocius.* / *iam in currum escendi, iam lora in manus cepi meas*): potremmo individuare qui la terza virata della scena, da cui ricomincia la fuga dell'innamorato e l'inseguimento del messaggero. Osserviamo come di qui alla fine della scena si intensifichino le anomalie interattive e le disfunzionalità della comunicazione, con effetti di accumulo surreale che val la pena di analizzare (vv. 932-56):

EU. *sanus non es.* CH. *quin, pedes, vos in curriculum conicitis  
in Cyprum recta, quandoquidem pater mihi exilium parat?*  
EU. *stultus es, noli istuc quaeso dicere.* CH. *certum exsequi est,  
operam ut sumam ad pervestigandum, ubi sit illaec.* EU. *quin domi est.* 935  
CH. *nam hic quod dixit, id mentitust.* EU. *vera dixi equidem tibi.*

<sup>52</sup> Cf. vv. 892s.: *obsecro te, loquere <propere> ubi sit, ubi eam videris.* / *quid taces? dic. enicas me miserum tua reticentia*; 893: *quid taces?*; 894: *quin commostras?*; 895: *quin ego ut videam facis?*; 901: *dic igitur, ubi illa est?*

<sup>53</sup> Cf. anche vv. 929s.: CH. *quin tu ergo itiner exsequi meum me sinis?* / EU. *non sino.*



CH. *iam Cyprum veni*. EU. *quin sequere, ut illam videas quam expetis*.  
CH. *percontatus non inveni*. EU. *matris iam iram neglego*.  
CH. *porro proficiscor quaesitum. nunc perveni Chalcidem;*  
*video ibi hospitem Zacyntho, dico quid eo advenerim,* 940  
*rogito quis eam vexerit, quis habeat si ibi indauidiverit*.  
EU. *quin tu istas omittis nugas ac mecum huc intro ambulas?*  
CH. *hospes respondit Zacynthi ficos fieri non malas*.  
EU. *nil mentitust*. CH. *sed de amica se indauidivisse autumat*  
*hic Athenis esse*. EU. *Calchas iste quidem Zacynthiust*. 945  
CH. *navem conscendo, proficiscor ilico. iam sum domi,*  
*iam redii <ex> exilio. salve, mi sodalis Eutyche:*  
*ut valuisti? quid parentes mei? valent mater, pater?*  
*bene vocas, benigne dicis: cras apud te, nunc domi.*  
*sic decet, sic fieri oportet*. EU. *heia! quae mi somnias!* 950  
*hic homo non sanust*. CH. *medicari amicus quin properas <mihi>?*  
EU. *sequere sis*. CH. *sequor*. EU. *clementer quaeso, calcis deteris.*  
*audin tu?* CH. *iam dudum audivi*. EU. *pacem componi volo*  
*meo patri cum matre: nam nunc est irata—* CH. *i modo*.  
EU. —*propter istanc*. CH. *i modo*. EU. *ergo cura*. CH. *quin tu ergo i modo*. 955  
*tam propitiam reddam, quam quom propitia est Iuno Iovi*.

EU. non sei sano di mente. CH. piedi miei, perché non vi gettate di corsa / dritti verso Cipro, dato che mio padre mi impone l'esilio? / EU. sei pazzo; ti prego, non parlare così. CH. Sono deciso a seguirla, / mi impegnerò a scoprire dov'è. EU. ma è a casa. / CH. perché quello che lui ha detto è una menzogna. EU. io a te ho detto la verità. / CH. già sono arrivato a Cipro. EU. dà, seguimi, per vedere colei che desideri. / CH. ho cercato, ma non l'ho trovata. EU. non mi curo più della rabbia di mia madre. / CH. parto di nuovo alla ricerca, ora sono arrivato a Calcide; / qui vedo un ospite di Zacinto, gli dico perché sono venuto, / gli chiedo se li ha sentito chi l'ha portata, chi ce l'ha. / EU. perché non la smetti con queste scemenze e non entri qui dentro con me? / CH. l'ospite mi risponde che a Zacinto ci sono fichi niente male. / EU. non ha torto. CH. ma dell'amante afferma di aver sentito / che è qui ad Atene. EU. davvero un Calcante questo tipo di Zacinto! / CH. mi imbarco, parto subito. sono già a casa. / sono già tornato dall'esilio. salve, amico mio, Eutico: / come te la sei passata? e i miei genitori? stanno bene madre e padre? / invito cortese, parole gentili: domani da te, oggi a casa mia. / così si conviene, così si fa. EU. ehi! che mi stai sognando! / quest'uomo non è sano di mente. CH. perché non ti sbrighi a risanarmi, da bravo amico? / EU. seguimi, prego. CH. ti seguo. EU. con calma per favore, mi pesti i calcagni. / mi stai a sentire? CH. è un bel po' che ti sono stato a sentire. EU. voglio che si faccia pace / fra mio padre e mia madre: ora lei è in collera— CH. cammina! / EU.—a causa di questa ragazza. CH. cammina! EU. quindi bada. CH. e cammina! / te la renderò propizia come propizia è Giunone a Giove.

Anzitutto, si può rilevare come la fuga immaginaria di Carino sia incorniciata da commenti che ne esplicitano il carattere 'folle' (vv. 932: *sanus non es*; 934: *stultus es*; 950s.: *quae mi somnias!* / *hic homo non sanust*. CH. *medicari amicus quin properas*

<mihi>?)<sup>54</sup>: in linea con la pazzia amorosa dell'*adulescens* è anche la disfunzionalità del suo stile comunicativo. Il suo viaggio e la sua irrequietezza motoria si saldano a una sorta di *multiloquium* autistico: una volta “partito”, Carino disattiva il contatto con Eutico, ovvero lo ignora mentre questi continua a “dialogare unilateralmente” con lui. Questo fenomeno di disconferma è alla base di un curioso effetto comico di duetto sconnesso, disallineato, in cui uno degli interlocutori svincola le proprie battute dalla causalità circolare della conversazione e finge di monologare. Si veda infatti come Eutico continui a interpellare Carino con riferimenti in seconda persona (spec. vv. 932: *sanus non es*; 934: *stultus es, noli istuc quaeso dicere*; 935: *quin domi est*; 936: *vera dixi equidem tibi*; 937: *quin sequere*; 942: *quin tu istas omittis nugas ac mecum huc intro ambulas?*), mentre questi elude il contatto con vari mezzi: un'apostrofe ai propri piedi (v. 932), commenti a parte (vv. 934s. e spec. 936, dove si riferisce ad Eutico in terza persona), ragguagli sulla ricerca nelle varie tappe del viaggio (vv. 237; 238; 239-41; 243; 244s.; 246), che intervallano e scandiscono le progressive dichiarazioni di resa dell'amico (vv. 937; 938; 942). Il gioco straniante è amplificato dall'assurdità del circolo vizioso in cui indugia Carino, che deliberatamente cerca lontano ciò che è vicino (v. 935), divaga per il puro gusto di accrescere la *suspence* (v. 943), per poi riscoprire ciò che è già noto come fosse una verità oracolare (v. 945).

È questo il tempo della terza virata: il viaggio di ritorno inizia bruscamente al v. 946 e Carino può ora incalzare l'amico e costringerlo a tener fede alla promessa di farlo entrare in casa. Val la pena di fissare l'attenzione sull'intera sequenza immaginaria del ritorno, accelerata quasi fosse ripresa cinematograficamente a 16 fotogrammi al secondo (vv. 946-50):

CH. *navem conscendo, proficiscor ilico. iam sum domi,  
iam redii <ex> exilio salve, mi sodalis Eutyche:  
ut valuisti? quid parentes mei? valent mater, pater?  
bene vocas, benigne dicis: cras apud te, nunc domi.  
sic decet, sic fieri oportet.*

Il protagonista ora può incernierare nuovamente il proprio monologo nel dialogo che l'amico ha cercato di mantenere con lui: tornato dall'esilio immaginario, Carino infatti riaggancia l'interlocutore con le formule rituali di saluto e gli scambi di convenevoli tradizionali, che includono l'invito alla *cena adventicia*<sup>55</sup>, ma in effetti per alcuni versi

<sup>54</sup> Sui parallelismi, nel teatro romano, di questa “scena di pazzia”, cf. DUNSCH (2001, 243s.); cf. inoltre *supra* n. 45. Il tessuto onirico dei vaneggiamenti di Carino, spec. nella scena del viaggio immaginario, è studiato in AVERNA (2011, 37).

<sup>55</sup> Sui rituali sociali nelle scene plautine di benvenuto al ritorno dopo lunghi viaggi, con particolare riguardo agli aspetti linguistici, cf. BERGER (2016), che esamina inoltre il trattamento comico delle sequenze nel quadro della teoria bergsoniana sull'automatismo come fonte di comicità (cf. *supra*): poiché la struttura conversazionale e le convenzioni rituali inducono nei parlanti aspettative rigide, Plauto gioca con esse ora attraverso l'automatizzazione dei processi (ovvero attraverso sintesi meccaniche, in cui la

la sua battuta si libra paradossalmente a metà fra monologo e dialogo prima di riassetarsi nella logica conversazionale. A una velocità febbrile, nelle sue parole emerge solo metà del circuito interattivo: l'innamorato non solo invade il turno di parola dell'interlocutore, ma anche implica le sue risposte, come se queste fossero state effettivamente pronunciate. Solo dopo il commento stranito di Eutico (v. 951: *hic homo sanus non est*), Carino riconosce finalmente le battute dell'amico come un impulso cui dare risposta e gradualmente ricomincia a riagganciare di nuovo i propri atti linguistici nel circuito conversazionale (vv. 951-56).

Alla sua richiesta di essere curato in tutta fretta dall'*insania* (v. 951: *medicari amicus quin properas <mihi>?*), Eutico rinnova il suo invito a seguirlo in casa (v. 952: *sequere sis*; ma già 937: *quin sequere*), con una chiara inversione dello schema prossemico imposto da Carino all'inizio del dialogo (v. 872: *siquidem mecum fabulari vis, supsequere*). Ma ancora una volta l'innamorato reagisce *advorso tempore* e incalza l'amico, invece di seguirlo, calpestandogli i talloni, con un comportamento che, in effetti, funziona come una sorta di equivalente, sul piano prossemico, della sottrazione all'interlocutore del suo turno di parola. A nulla valgono le proteste di Eutico (v. 952: *clementer quaeso, calcis deteris*), in un disperato ultimo sforzo di rallentare Carino per istruirlo sulla discrezione necessaria nella crisi domestica in atto (v. 953: *audin tu?*): Carino non lo sente (v. 953: *iam dudum audivi*), ovvero, in altre parole, mette in pratica ancora una volta la tecnica della disconferma. In questo modo travolge un timido tentativo di virata e rallentamento da parte di Eutico (l'avverbio *clementer* sembra ammiccare a *placide*, marcatore della virata ai vv. 137, 159 e 167)<sup>56</sup>; contestualmente viola anche il turno di parola dell'interlocutore, troncadone di continuo le raccomandazioni con recise "mosse di predominio" (vv. 954s.: EU. *nam nunc est irata*—CH. *i modo*. / EU. —*propter istanc*. CH. *i modo*. EU. *ergo cura*. CH. *quin tu ergo*

---

ripetività artificiosa predomina sulla libertà esecutiva degli interlocutori), ora attraverso la disautomatizzazione (ovvero attraverso l'inserimento, nella serie di atti prevedibili, di elementi disturbatori *παρὰ προσδοκίαν*, volti a deludere bruscamente le attese). Fra gli esempi di automatizzazione dei processi, lo studioso richiama *Bacch.* 183-86, in cui il servo Crisalo annuncia il ritorno del suo *erus minor* all'amico di quest'ultimo, anticipando le sue battute rituali di benvenuto in una sintesi meccanica (*compendi verba multa iam faciam tibi. / venire tu me gaudes: ego credo tibi; / hospitium et cenam pollicere, ut convenit / peregre advenienti: ego autem venturum adnuo*). Alla luce di questo studio, ci pare che *Merc.* 947-50 fornisca un'ulteriore declinazione della medesima tecnica di automatizzazione (si noti peraltro come in entrambi i passi sia esplicito il richiamo alla convenzione: *Bacch.* 185: *ut convenit*; *Merc.* 950: *sic decet, sic oportet*). Si può osservare come Crisalo, pur invadendo il turno di parola dell'interlocutore, dia uno spazio fittizio alle sue risposte grazie alla figura dell'*anticipatio*, mimando così uno scambio conversazionale equilibrato, mentre Carino presuppone le risposte di Eutico, senza però lasciare alcuno spazio neppure a un'interlocuzione simulata. Sulla coerenza nella modalità di trattamento dei vv. 947-50 e del complesso della scena precedente, cf. ZAGAGI (1995, 74; 76): in questo riferimento alla *cena adventicia* la studiosa riconosce un tratto romano, legato a modalità improvvisative dell'espressione, ravvisabili peraltro anche nel modello dialogico di *Merc.* 953-55, in cui un interlocutore interrompe l'altro alla fine di ogni battuta con la ripresa del medesimo elemento (*i modo*).

<sup>56</sup> ENK (1932, vol. II, 188).

*i modo*). La scena è sostenuta da un ritmo indiavolato (v. 951: *quin properas?*), cadenzato in modo clownesco dalla triplice brusca ingiunzione di uscire (vv. 954s.: *i modo...i modo...i modo*): Carino trascina l'amico in un'uscita da *currens*, assicurandosi l'ultima parola (e l'applauso) con la promessa malandrina di propiziargli la madre adirata come è propizia Giunone a Giove (v. 956).

## 6. Conclusioni

La tabella qui sotto sintetizza i fenomeni di alterazione dei ritmi interattivi rilevati attraverso una schedatura completa del *Mercator*.

Tabella di sintesi				
	alterazioni nei turni di parola	virate	disconferme	modulo del <i>currens</i>
scena I 2 (vv. 111-234) Carino – Acanzione	vv. 164, 176, 180s.	vv. 137, 159, 167 (parola-chiave: <i>placide</i> )	–	vv. 109, 111ss., 151, 223
scena II 3 (vv. 335-468) Carino – Demifone	vv. 372, 393, 431, 455s.	–	–	–
scena II 4 (vv. 469-98) Carino – Eutico	vv. 478-80	–	–	–
scena III 4 (vv. 588-666) Carino – Eutico	–	–	vv. 632; 660	vv. 598, 601s.
scena V 2 (vv. 842-956) Carino – Eutico	vv. 888, 927, 947-50, 954s., 955	vv. 881, 888s., 930s., 946, (952)	vv. 930-45; 953-55	vv. 850, 857

In primo luogo, la schedatura completa delle anomalie nella punteggiatura dell'interazione nel *Mercator* ci permette di constatare in linea di massima l'assenza di sostanziali turbamenti della logica conversazionale nelle scene in cui non compare il

*multiloquens* Carino<sup>57</sup>: si conferma quindi sostanzialmente il nesso tra questi fenomeni e l'esplicito patto drammaturgico del protagonista con gli spettatori, a proposito del suo vizio di comunicazione (v. 37).

Tutte le scene interessate sono caratterizzate dal settenario trocaico, eccetto l'inizio polimetrico della scena I 2: in ogni caso il tessuto metrico enfatizza l'animazione del ritmo<sup>58</sup>. Tre delle cinque scene rilevate (I 2, III 4, V 2) riprendono con variazioni il modulo del *servus currens*; nelle rimanenti gli schemi dell'interazione sono impostati sulla base di una componente agonale (l'asta della cortigiana in II 3) o comunque di una spirale di accelerazione interattiva (il dialogo fra gli *adulescentes* in II 4). Si può osservare come le diverse alterazioni siano disposte nel testo secondo una distribuzione non regolare, ma, per così dire, progressiva. In particolare, le violazioni dei turni di parola sono il fenomeno più ricorrente e diffuso; le virate, contraddistinte da un capovolgimento subitaneo dei ruoli fra gli interagenti, sono elementi tipici soprattutto nelle scene improntate al *cliché* del *currens*; le disconferme ricorrono nei confronti fra i due giovani amici, ovvero in situazioni di contrasto fra personaggi di pari *status* sociale.

Dall'analisi della tavola sinottica salta immediatamente all'occhio inoltre la sistematicità con cui Plauto gioca sui ritmi dell'interazione: soprattutto si percepisce bene come i singoli elementi siano introdotti in modo graduale, così da abituare gli spettatori a determinate caratterizzazioni e da sorprenderli di volta in volta con minime variazioni creative che si accumulano progressivamente e 'precipitano' verso il finale in un'orchestrazione complessa e in *crescendo*. La scena V 2 da questo punto di vista è esemplare. A breve distanza dalla conclusione della commedia, sembra concepita come un 'numero' funzionale per preparare il pubblico all'applauso finale: è l'unica scena che presenta tutte le anomalie prima emerse in ordine sparso, in un'elaborazione molto significativa sia sul piano quantitativo (il numero di occorrenze è più elevato, i passi caratterizzati dalle anomalie ritmiche sono più ampi), sia sul piano qualitativo (le variazioni sono più fantasiose, spesso cumulano e intrecciano in modi surreali tipologie diverse di alterazione, ma anche amplificano la percezione di accelerazione interattiva).

---

<sup>57</sup> Al di fuori delle scene indicate nella tabella, trovo solo al vv. 790s. una mossa di disconferma al termine dell'alterco fra Lisimaco e Dorippa, quando il *senex* interrompe a metà una battuta rivolta alla moglie (*conceptis iam ius iurandum dabo / me numquam quicquam cum illa...*), accorgendosi che se n'è andata: la brusca uscita è paragonabile per certi aspetti a quella di Carino dopo il diverbio con Eutico al v. 660. Del resto, che Carino «sia il fondamentale personaggio comico e il perno attorno al quale è costruita la più gran parte delle situazioni comiche nel *Mercator*» è mostrato in RAFFAELLI (2012; la citazione è tratta da p. 128); le somiglianze strutturali fra le quattro apparizioni in scena di Carino, ciascuna inaugurata da un monologo, seguito dal dialogo con altri personaggi (Acanzione in I 2, Demifone in II 3, Eutico in III 4 e V 2), sono sottolineate da DUNSCH (2001, Is.), che evidenzia anche il ruolo giocato in tutte queste scene dal meccanismo del ritardo nell'azione.

<sup>58</sup> Che si tratti di scene cantate o di recitativi, è verosimile che in esse fosse comunque presente un accompagnamento musicale, funzionale a creare una netta dinamica rispetto alle parti non accompagnate: DUNSCH (2001, XV s.); MOORE (2010, 15).

In definitiva, nel *Mercator* Plauto procede modularizzando le alterazioni nella punteggiatura dell'interazione in base al motivo stereotipo del *servus currens*, familiare ai suoi spettatori, che gli permette di elaborare un'ampia fioritura di variazioni rispetto alla dinamica agonale del contrasto: questa costruzione modulare di fatto è improntata a una precisa economia di mezzi, per cui lo schema di base viene scomposto, ricomposto, variato, capovolto, con un'attentissima tecnica combinatoria in cui geometria e cronometro sono strumenti essenziali, volti a sostenere una tensione costante nel rapporto col pubblico, le cui attese vengono di volta in volta solleticate, eluse, travalicate. In tal senso, la presente analisi conferma la meticolosa consapevolezza compositiva che Plauto profonde sul piano dello sviluppo dell'azione comica, oltre l'eredità della Commedia Nuova e al di là del livello teleologico dell'intreccio, in una scrittura drammaturgica tesa alla sistematica rielaborazione 'premeditata' di tecniche e materiali ereditati dal teatro di improvvisazione.

riferimenti bibliografici

AUGOUSTAKIS 2010

A. Augoustakis, Mercator paratragedians: *Plautus rewrites Teucer's exile*, «NECJ» XXXVII 179-88.

AVERNA 2011

D. Averna (a cura di), *Plauto, Mercator*, Pisa.

BARRIOS-LECH 2016

P. Barrios-Lech, *Linguistic Interaction in Roman Comedy*, Cambridge.

BATESON 1953

G. Bateson, *The Position of Humor in Human Communication*, New York (trad. it. con contributi di P. Bertrando, R. De Biasi, M. Mizzau, F. Polidori, D. Zoletto, a cura di P. A. Rovatti e D. Zoletto, Milano 2006).

BATESON 1972

G. Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, New York (trad. it. Milano 1976).

BENZ – STÄRK – VOGT-SPIRA 1995

L. Benz – E. Stärk – G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für E. Lefèvre zum 60. Geburtstag*, Tübingen.

BERGER 2016

Ł. Berger, *Escenas de bienvenida en las comedias de Plauto*, «Scripta Classica» XIII 65-84.

BERGER 2019

Ł. Berger, *Gestión de los turnos conversacionales en Plauto y Terencio: entre el habla y los silencios*, in R. López Gregoris (ed.), *Drama y Dramaturgia en la Escena Romana. III Encuentro Internacional de Teatro Latino*, Zaragoza, 281-309.

BERGSON 1947<sup>82</sup>

H. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris (trad. it. *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano 1991).

BLÄNSDORF 1995

J. Blänsdorf, *Reste der Improvisation in den plautinischen Eingangsszenen*, in L. Benz – E. Stärk – G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für E. Lefèvre zum 60. Geburtstag*, Tübingen, 3-21.

CERAMI 1996

V. Cerami, *Consigli a un giovane scrittore*, Torino.

CORBEILL 2004

A. Corbeill, *Nature Embodied: Gesture in Ancient Rome*, Princeton.

CSAPO 1987

E.G. Csapo, *Is the Threat-Monologue of the Servus Currens an Index of Roman Authorship?*, «Phoenix» XLI 399-419.

CSAPO 1989

E.G. Csapo, *Plautine Elements in the Running-Slave Entrance Monologues?*, «CQ» XXXIX 148-63.

CSAPO 1993

E.G. Csapo, *A Case Study in the Use of Theatre Iconography as Evidence for Ancient Acting*, «AK» XXXVI 41-58.

DE MELO 2011-2013

W. de Melo (ed.), *Plautus*, Cambridge (Mass.)-London, 5 voll.

DUCKWORTH 1936

E.G. Duckworth, *The Dramatic Function of the Servus Currens in Roman Comedy*, in *Classical Studies Presented to Edward Capps on his Seventieth Birthday*, Princeton, 93-102.

DUNSCH 2001

B. Dunsch, *Plautus Mercator: A Commentary*, PhD thesis, University of St. Andrews.

DZIATZKO 1871

K. Dziatzko, *Ueber den Mercatorprolog des Plautus*, «RhM» XXVI 421-39.

ENK 1932

P.J. Enk, *Plauti Mercator, cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico edidit P.J.E., Lugduni Batavorum*, 2 voll.

ERNOUT 1932-1961

A. Ernout (éd.), *Plaute, Comédies*, Paris, 7 tt.

FAURE-RIBREAU 2012

M. Faure-Ribreau, *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Térence)*, Paris.

FRAENKEL 1960

E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto* (1922), trad. it. di F. Munari, Firenze.

GOLDBERG 1998

S.M. Goldberg, *Plautus on the Palatine*, «JRS» LXXXVIII 1-20.



GOLDBERG 2018

S.M. Goldberg, *Theater without Theaters: Seeing Plays the Roman Way*, «TAPhA» CXLVIII 139-72.

GRICE 1989

P. Grice, *Studies in the Way of Words*, Cambridge (Mass.)-London (trad. it. Bologna, 1993).

HOFMANN – RICOTTILLI 2003<sup>3</sup>

J.B. Hofmann – L. Ricottilli, *La lingua d'uso latina*, introduzione, traduzione e note a cura di L. Ricottilli, Bologna.

IURESCIA 2019

F. Iurescia, *Credo iam ut solet iurgabit. Pragmatica della lite a Roma*, Göttingen.

LEFÈVRE 1995

E. Lefèvre, *Plautus und Philemon*, Tübingen.

LEGRAND 1910

Ph.-E. Legrand, *Daos. Tableau de la Comédie Grecque pendant la Période Dite Nouvelle*, Lyon-Paris.

LEO 1895-1896

F. Leo, *Plauti Comoediae*, Berolini, 2 tt.

LEO 1912

F. Leo, *Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Berlin.

LINDSAY 1904-1905

W.M. Lindsay, *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxford, 2 tt.

LOWE 2001

J.C.B. Lowe, *Notes on Plautus' Mercator*, «WS» CXIV 143-56.

LOWE 2009

J.C.B. Lowe, *Terence and the Running-Slave Routine*, «RhM» n.F. CLII 225-34.

MARSHALL 2006

C.W. Marshall, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge-New York-Melbourne.

MAZZOLI 1991

G. Mazzoli, *Il "giorno lacerato" e il tempo "sfruttato"*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, vol. II, Palermo, 1025-1037.

MAZZOLI 2008

G. Mazzoli, *I vitia dell'amore e i suoi sodales nel Mercator plautino*, in R. Raffaelli – A. Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates XI. Mercator*, Urbino, 43-58.

MAZZOLI 2018

G. Mazzoli, *Plauto e il tempo*, in M.M. Bianco – A. Casamento (a cura di), *Novom aliquid inventum. Scritti sul teatro antico per Gianna Petrone*, Palermo, 163-80.

MOORE 1998

T.J. Moore, *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*, Austin.

MOORE 2010

T.J. Moore, *A Musical Merchant: The Cantica of Mercator*, «NECJ» XXXVII 15-26.

O'SULLIVAN 2011

T.M. O'Sullivan, *Walking in Roman Culture*, Cambridge.

PADUANO 2004

G. Paduano, *Le trasformazioni del padre*, in C. Questa (a cura di), *Tito Maccio Plauto Mercator*, prefazione di C.Q., introduzione di G. Paduano, traduzione di M. Scandola, Milano, 61-86.

PANAYOTAKIS 2001

C. Panayotakis, *Nonverbal Behaviour on the Roman Comic Stage*, in D. Cairns (ed.), *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, Swansea, 175-87.

PETRONE 2013

G. Petrone, *Lo sfogo dell'amante e la 'retorica' del prologo (Plauto Merc. 1-39)*, «Pan» n.s. II 5-22.

QUESTA 1984

C. Questa (a cura di), *Tito Maccio Plauto Menaechmi*, prefazione di C.Q., traduzione di M. Scandola, Milano.

QUESTA 1985

C. Questa, *Parerga plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino.

QUESTA 1995

C. Questa (ed.), *Titi Macci Plauti Cantica*, Urbino.

QUESTA 2004

C. Questa (a cura di), *Tito Maccio Plauto Mercator*, prefazione di C.Q., introduzione di G. Paduano, traduzione di M. Scandola, Milano.

RACCANELLI 1998

R. Raccanelli, *L'amicitia nelle commedie di Plauto. Un'indagine antropologica*, Bari.

RACCANELLI 2010

R. Raccanelli, *Esercizi di dono. Pragmatica e paradossi delle relazioni nel de beneficiis di Seneca*, Palermo.

RAFFAELLI 2009a

R. Raffaelli, *Il naufragio felice e le funzioni del mare*, in *Esercizi plautini*, Urbino, 247-75 (già in: C. Questa – R.R., a cura di, *Maschere Prologhi Naufragi nella commedia plautina*, Bari 1984, 67-144).

RAFFAELLI 2009b

R. Raffaelli, *I prologhi di personaggio*, in *Esercizi plautini*, Urbino, 33-52 (già in L. Agostiniani – P. Desideri, a cura di, *Plauto testimone della società del suo tempo*, Napoli 2002, 93-111).

RAFFAELLI 2012

R. Raffaelli, *Uno strano sentimento. Le follie dell'amore nel Mercator di Plauto*, in R. Lopez Gregoris, *Estudios sobre el teatro romano; el mundo de los sentimientos y su expresión*, Zaragoza, 125-48.

RICOTTILLI 2009

L. Ricottilli, *Appunti sulla pragmatica della comunicazione e della letteratura latina*, «SIFC» s. 4 suppl. VII 121-70.

ROTOLO 2005

C. Rotolo, *Il delirio erotico: naufragi e lacerazioni dell'innamorato plautino*, «Pan» XXIII 51-71.

ROTOLO 2006

C. Rotolo, *Uso e oscillazione della parola scenica. Plauto e gli innamorati da commedia*, «Paideia» LXI 573-97.

SCHILD 1917

E. Schild, *Die dramaturgische Rolle der Sklaven bei Plautus und Terenz*, diss. Basel.

SCHMUDE 1988

M.P. Schmude, *Reden – Sachstreit – Zänkereien. Untersuchungen zu Form und Funktion verbaler Auseinandersetzungen in den Komödien des Plautus und Terenz*, Stuttgart.

SLATER 2010

N.W. Slater, *Opening Negotiations: The Work of the Prologue to Plautus' Mercator*, «NECJ» XXXVII 5-13.

TALADOIRE 1951

B.-A. Taladoire, *Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain*, Montpellier.

TALADOIRE 1956

B.-A. Taladoire, *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco.

THIERFELDER 1929

A. Thierfelder, *De rationibus interpolationum Plautinarum*, Lipsiae.

TRAINA1986<sup>2</sup>

A. Traina, *Note Plautine: 1. Parumloquium e pauciloquium (Merc. 31 ss.)*, in *Poeti latini (e neolatini). Note e saggi filologici*, Bologna, 13-20.

UNCETA GÓMEZ 2014

*La politesse linguistique en latin. Bilan d'une étude en cours*, in *Dictionnaire Historique et Encyclopédie Linguistique du Latin, (DHELL) Partie IV: Encyclopédie Linguistique*, 1-49.

[http://www.linglat.paris-sorbonne.fr/encyclopedie\\_linguistique:notions\\_linguistiques:syntaxe:formules\\_de\\_politesse](http://www.linglat.paris-sorbonne.fr/encyclopedie_linguistique:notions_linguistiques:syntaxe:formules_de_politesse)

VOGT-SPIRA 1995

G. Vogt-Spira, *Plautus und die Überwindung des Stegreifspiels*, in L. Benz – E. Stärk – G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für E. Lefèvre zum 60. Geburtstag*, Tübingen, 229-39.

VOGT-SPIRA 1998

G. Vogt-Spira, *Plauto fra teatro greco e superamento della farsa italiana. Proposta di un modello triadico*, «QUCC» n.s. LVIII 111-35 (tradotto con modifiche in *Traditions of Theatrical Improvisation in Plautus; Some Considerations*, in E. Segal (ed.) *Oxford Readings in Menander, Plautus, and Terence*, Oxford 2001, 95-106).

WALLOCHNY 1992

B. Wallochny, *Streitszenen in der griechischen und römischen Komödie*, Tübingen.

WATZLAWICK – HELMICK BEAVIN – JACKSON 1967

P. Watzlawick – J. Helmick Beavin – D.D. Jackson, *Pragmatics of Human Communication. A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*, New York (trad. it. Roma 1971).

WEISSMANN 1911

K. Weissmann, *De servi currentis persona apud comicos Romanos*, diss. Gissae.

ZAGAGI 1980

N. Zagagi, *Tradition and Originality in Plautus. Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy*, Göttingen.

ZAGAGI 1988

N. Zagagi, *Exilium amoris in New Comedy*, «Hermes» CXVI 193-209.

ZAGAGI 1995

N. Zagagi, *The Impromptu Element in Plautus in the Light of the Evidence of New Comedy*, in L. Benz – E. Stärk – G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für E. Lefèvre zum 60. Geburtstag*, Tübingen, 71-86.