

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI

Culture e Civiltà

SCUOLA DI DOTTORATO DI

Scienze Umanistiche

DOTTORATO DI RICERCA IN

Studi Filologici, Letterari e Linguistici

CICLO XXIX / ANNO 2014

Il corpo comico in Plauto.

Rappresentazioni, riferimenti, giochi di parole

a partire dallo *Pseudolus*

S.S.D. L-FIL-LET/04

Coordinatore: Prof.ssa Raffaella Bertazzoli

Tutor: Prof.ssa Renata Raccanelli

Dottorando: Dott.ssa Rosanna Rota

“Il corpo comico in Plauto.
Rappresentazioni, riferimenti, giochi di parole
a partire dallo *Pseudolus*”
Rosanna Rota
Tesi di Dottorato
Verona, a.a 2016/2017

Sommario

Il progetto di ricerca sviluppato in questa tesi muove da una riflessione sul rilievo che la dimensione della corporeità riveste nell'opera di Plauto. In effetti, è opinione diffusa che la comicità plautina insista su aspetti molto marcati di corporeità, ma in realtà a un esame più approfondito la 'fisicità' nelle commedie di Plauto appare come una caratteristica estremamente sfuggente, refrattaria a classificazioni di qualunque tipo, visto che il lessico corporeo dell'autore si situa più sul piano della connotazione che su quello della denotazione. Forse anche per questo motivo, l'argomento non è ancora mai stato studiato in modo sistematico, benché il testo plautino offra in tal senso un campo di indagine molto promettente e nonostante il diffuso interesse per il tema del corpo mostrato negli ultimi tempi dagli studi sul mondo antico.

Un esame al contempo approfondito e trasversale dell'utilizzo dei termini relativi al corpo nelle commedie di Plauto è apparso improponibile per la vastità e la complessità del lavoro, che avrebbe rischiato di diventare dispersivo e di non approdare a risultati chiari e soddisfacenti; si è pertanto individuata una modalità di ricerca che, pur delimitando il campo di indagine, miri a rendere conto della marcata polisemia ed allusività del linguaggio plautino e che risulti comunque flessibile ed efficace per confronti trasversali all'interno dell'intero *corpus* delle opere dell'autore.

La soluzione adottata consiste nell'incrociare i risultati di due diverse serie di ricerche: la prima, 'sintagmatica', basata sull'analisi di una commedia plautina fra le più note per la 'fisicità' marcata, lo *Pseudolus*; la seconda, 'paradigmatica', mirata all'approfondimento di un termine del lessico corporeo individuato per la sua 'plautinità' e per la sua capacità (sia linguistica che culturale) di generare situazioni comiche: fra i vari possibili si è scelto, per la potenzialità creativa che lo contraddistingue, il termine *dens*. L'indagine si è poi basata sulla rilevazione di elementi significativi per la 'distanza' dai modelli culturali del lettore odierno,

sulla ricostruzione delle valenze che tali elementi potevano assumere nella mentalità comune della Roma arcaica e sul tentativo di ricollocare gli stessi elementi nel probabile panorama interpretativo del pubblico dell'epoca.

Il corpo di Pseudolo si è gradualmente delineato come un corpo di schiavo che esibisce però una fisionomia mutevole e composita, sovrapponendo alle caratteristiche servili tratti di volta in volta variabili, come quelli del condottiero aristocratico o dell'indovino. Caratterizzato da sproporzioni e da posture incongrue rispetto al suo *status*, il corpo di Pseudolo è uno spazio espressivo essenziale in cui si gioca comicamente il contrasto fra l'ostentazione di atteggiamenti da uomo libero e il rischio della punizione fisica.

Le occorrenze plautine del termine *dens* e derivati hanno ugualmente consentito di delineare una serie di costanti culturali su cui Plauto crea situazioni comiche: dalla personificazione di dettagli corporei significativi, quali i denti dei parassiti, alla vivace rappresentazione fisica di categorie relative all'età, alla deformazione comica del corpo, alla condensazione nel corpo di situazioni-tipo relative all'aggressività, alla costruzione fantastica di una casa-organismo dotata di porta-bocca.

Incrociando i risultati delle due analisi, cioè dell'asse 'sintagmatico' e di quello 'paradigmatico', l'indagine è approdata a risultati convergenti. Si è infatti evidenziato come, nell'elaborazione comica (soprattutto per iperbole o inversione) di alcuni aspetti salienti dell' 'enciclopedia culturale' che accomunava l'autore al proprio pubblico, emerga la tendenza di Plauto a operare una ri-costruzione del corpo attraverso la parola, puntando sostanzialmente sulla capacità di ricezione 'attiva' degli spettatori, sollecitati a ricostruire con l'immaginazione, probabilmente ben al di là dei limitati strumenti offerti dal costume di scena, un mondo variegato di personaggi dalla potente 'corporeità' comica.

Abstract

The research project that was developed in the present thesis derives from a reflection on the prominence of the corporal dimension in Plautus' works. There is indeed a general agreement that plautine comedy insists on marked corporal aspects, but after a closer inspection the 'physicalness' in Plautus' plays actually appears to be an extremely elusive characteristic that is refractory to any kind of classification, since the author's bodily lexicon lies at the level of connotation rather than denotation. This is perhaps a reason why this topic has not been studied yet in a systematic manner, although Plautus' text offers in this respect a very promising research field and despite the widespread interest that was lately shown by ancient studies in the topic of the body.

An examination at the same time thorough and exhaustive of Plautus' use of body-related words seemed unfeasible because of the extent and complexity of such a work, which might become dispersive and not achieve a clear and satisfying result. Even though it restricts its field, a research methodology was chosen seeking to convey the marked polysemy and allusiveness of Plautus' language while turning out to be still flexible and effective for across-the-board comparisons within the whole corpus of the author's works.

The adopted solution consists in crossing the results of two different series of researches: the first series is the 'syntagmatic' one, based on the analysis of one of Plautus' comedies that is among the best-known for its marked 'physicalness', the *Pseudolus*; the second series is the 'paradigmatic' one and its aim is the detailed study of one term of the bodily lexicon, chosen for its 'plautinity' and for its capability (both in a linguistic and in a cultural sense) to create comedy situations: the term *dens*. The study was then based on the survey of elements significant because of their 'distance' from the cultural models of today's readers, on the reconstruction of those elements' possible significance in archaic Rome's common mentality and on the attempt of placing those same elements in the probable interpretive landscape of that age's audience.

The body of Pseudolus has been gradually taking the shape of a slave's body. But it shows an unstable and composite appearance, superimposing on the servile characteristics some features which can vary from time to time, for example by becoming those of the aristocratic commander or the diviner. Characterised by disproportion and postures incongruous with his status, Pseudolus' body is an essential expressive space in which the contrast between the ostentation of a free man's attitude and the risk of physical punishment is being comically played out.

In any case, the plautine occurrences of the term *dens* and its derivatives enabled to outline a series of cultural constants on which Plautus creates comedy situations: from the personification of significant physical details, like the parasites' teeth, to the vibrant physical representation of age categories, to the comical deformation of the body, to the condensation in the body of typical aggression-related situations, to the fantastic construction of a body-house equipped with a door-mouth.

Crossing the results of these two analysis, which are the 'syntagmatic' and the 'paradigmatic' axis, the study led to converging results. A real stylistic constant has been pointed out, which is the comedy development (mainly through hyperboles or inversions) of some outstanding aspects of the 'cultural encyclopedia' that the author and his audience had in common. Accordingly, Plautus' tendency to make a reconstruction of the body through words has emerged. He basically counts on the spectators' capability of 'active' reception, since he encourages them to reconstruct through imagination a varied world of characters with a powerful comedy 'corporeity', probably far beyond any costumes' limits.

Indice

Sommario.....	3
Abstract.....	5
1. Introduzione.....	9
1.1 Obiettivo della ricerca	9
1.2 Metodologia adottata.....	16
1.3 Definizione del campo di indagine.....	23
1.4 Avvertenze sui passi citati.....	24
2 Prima parte: il corpo nel contesto comico. Il caso dello <i>Pseudolus</i> ...	26
2.1 Spunti comici condensati nel corpo.....	27
2.1.1 Il casato degli occhisecchi	27
2.1.2 Il corpo ominoso	37
2.2 Lo stereotipo e la variazione.....	53
2.2.1 La <i>facies</i> di Pseudolo e i piedoni	53
2.2.2 La <i>facies/forma</i> di Lisimaco e le guance cascanti.	69
2.2.3 La <i>forma</i> di Sosia e il <i>tergum cicatricosum</i>	76
2.3 Istruzioni per un uso metaforico del corpo.....	82
2.3.1 Un atteggiamento sopra le righe	83
2.3.2 Una schiena da ‘caricare’	96
2.4 Conclusioni provvisorie	109
3 Seconda parte: le molteplici valenze del lessico corporeo.	113
3.1 Alla ricerca di un termine corporeo ‘esemplare’	114
3.2 Denti come personaggi	123
3.2.1 Denti con le scarpe.....	123
3.2.2 Denti con gli occhi o denti-occhi?.....	127
3.2.3 Denti con i denti.....	129
3.2.5 Un nome fra i denti.....	136
3.3 Denti come indizio dell’età: categorie culturali nel ‘corpo comico’	141

3.3.1 Cambiare i denti: il <i>puer septuennis</i>	141
3.3.2 Il <i>senex-puer</i> che perde i denti.....	156
3.3.3 Perdere i denti: il <i>vetulus edentulus</i>	160
3.4 Denti come arnesi: il ‘corpo comico’ deformato dal linguaggio	173
3.4.1 I denti di Ergasilo.....	173
3.4.2 I denti di Artotrogo e il parassita delle <i>Bacchides</i>	190
3.5 Denti come armi: rappresentazione di situazioni-tipo	197
3.5.1 Il prurito dei denti	197
3.5.2 Cavare denti (e occhi).....	203
3.5.3 La forza dei denti	210
3.5.4 Denti che risuonano	217
3.6 Denti di ferro: il ‘corpo comico’ della casa	225
3.6.1 <i>Ostium-os</i>	225
3.6.2 La porta di Fronesio.....	231
4 Conclusioni.....	243
4.1 Incrocio degli assi ‘sintagmatico’ e ‘paradigmatico’.....	243
4.2 I prologhi: l’importanza dell’ascolto	247
4.3 Il corpo dell’attore e il corpo del personaggio.....	250
APPENDICE: <i>scelerum caput</i> (<i>Pseud.</i> 446)	251
Passi plautini citati.....	254
BIBLIOGRAFIA:	265

1. Introduzione

1.1 Obiettivo della ricerca

La presente ricerca mira ad approfondire il significato rivestito da quel corpo che nei testi plautini è oggetto di rappresentazioni verbali, di riferimenti o di giochi di parole, cioè di quello che viene qui definito ‘corpo comico’ allo scopo di distinguerlo dal corpo reale degli attori che erano impegnati ad impersonare di volta in volta i vari personaggi sulla scena della *palliata*: ciò che ci interessa, insomma, è l’insieme di rappresentazioni che, puntando sulle caratteristiche fisiche dei personaggi di una *pièce*, miravano a suscitare il riso nel pubblico di Plauto, o comunque ad essere apprezzate come divertenti da parte di quello stesso pubblico.

Lo spunto per questa indagine è stato fornito dalla constatazione che negli ultimi anni gli studi sulla corporeità nel mondo classico stanno assumendo un notevole rilievo, in modo particolare per quanto riguarda generi letterari legati alla *performance* davanti ad un pubblico di spettatori, come il teatro e l’oratoria; nel caso di Plauto, però, la situazione si configura come quasi paradossale: un autore tanto noto proprio per l’esuberante ‘fisicità’ che sembra veicolata dalle sue commedie non è ancora stato oggetto di una ricognizione complessiva che miri a mettere in luce le rappresentazioni degli elementi corporei evocate dai suoi testi. Quando poi si prova a cimentarsi nell’impresa, la spiegazione di questo ‘vuoto’ interpretativo appare più chiara: non appena, infatti, si inizia ad approfondire l’indagine, la conclamata ‘fisicità’ plautina si rivela come una caratteristica estremamente sfuggente. Come vedremo nella nostra analisi, infatti, ci si accorge ben presto, per esempio, che alcune costanti stilistiche generali incidono con forza anche sul modo di rappresentare il corpo: si tratta in primo luogo della tendenza a

privilegiare la connotazione rispetto alla denotazione¹; inoltre non si può ignorare il frequente ricorso alla polisemia (a partire dalla presenza di sottofondo del modello greco della *palliata*² fino al preciso intento del poeta di creare ambiguità semantiche a scopo comico³); infine dobbiamo tenere conto dell'allusione costante ad un panorama culturale 'altro' rispetto al nostro⁴. Sono, insomma, molti gli elementi che concorrono a caratterizzare come originale e unico il linguaggio plautino; essi si rivelano però anche le cause che rendono lo stesso linguaggio proteiforme e refrattario a qualunque tipo di classificazione sistematica. La logica conseguenza di questa premessa è che, se si vuole indagare trasversalmente il campo dei riferimenti corporei plautini, occorre definire una metodologia che permetta di spiegare senza schematizzare e, soprattutto, senza pretendere di semplificare ciò che è per sua natura estremamente complesso, proprio perché vitale e multiforme.

¹ Un esempio estremo è quello del ruolo delle iterazioni foniche studiate in TRAINA 1999², pp. 55-104, dove viene mostrato chiaramente quanto sulle scelte lessicali plautine abbia influito l'elemento sonoro, travalicando talvolta anche la precisione del significato per dare spazio alla creatività sul piano del significante: svariati, nelle pagine citate, gli esempi di elementi corporei analizzati.

² Il riferimento costante ad un mondo 'altro' rispetto a quello romano parte dal dato corporeo dell'abbigliamento 'alla greca' caratteristico della *palliata*, ma vi inserisce continuamente elementi romani: basti pensare - fra i molti esempi possibili - alle allusioni al culto delle *imagines* come rappresentazioni del corpo tipiche dei cortei funebri gentilizi (su questo tema nell'*Amphitruo* plautino, per esempio, cf. BETTINI 2000c).

³ I 'doppi sensi' plautini non si arrestano alle allusioni sessuali, ma coinvolgono tutto il suo linguaggio, con numerose ripercussioni sulle raffigurazioni del corpo. Cf. per esempio il gioco paronomastico fra *exossare* nel senso di 'disossare' e nel senso di 'privare della faccia' analizzato da PETRONE 2009b.

⁴ Basti pensare, a questo proposito, all'istituzione della schiavitù considerata come un dato sociale indiscutibile, su cui si può scherzare ma da cui non è pensabile prescindere. La figura dello schiavo, nota per la centralità che assume nel mondo plautino, vede come culturalmente connotata anche la rappresentazione del suo corpo, come avremo modo di approfondire nella prima parte di questa indagine. Il dato più evidente è, ancora una volta, l'abbigliamento: per esempio, la tunica corta, tipica delle persone di condizione servile, metteva ben in vista le gambe.

A proposito della corporeità nel teatro, molto è stato studiato sul versante greco e, d'altra parte, sul versante di forme teatrali romane successive alla *palliata* (mimo, pantomimo) e del confronto fra gestualità dell'oratore e dell'attore romano. Per esempio, un articolo come quello di R. Drew Griffith ("Corporality in the Ancient Greek Theatre", 1998⁵), che indaga se e in quale modo singoli organi possano assumere un ruolo simbolico nel corso della rappresentazione, può rappresentare in parte un interessante presupposto metodologico per il nostro lavoro, individuando in alcuni dettagli anatomici (il petto di Clitemnestra, la testa di Penteo) elementi semioticamente importanti perché culturalmente connotati. L'analisi delle valenze culturali, però, viene da Griffith mantenuta nell'ambito della 'semiotica del corpo' e non affronta con decisione un importante problema, vale a dire le variazioni di senso che i singoli dettagli possono assumere in base alle corrispondenti variazioni (nel tempo e nello spazio) della cosiddetta 'enciclopedia culturale', cioè dell'insieme delle categorie che costituiscono la fonte della conoscenza comune all'artista ed al suo pubblico e che cambiano, appunto, nel tempo e nello spazio. Il presupposto metodologico di una caratterizzazione 'culturale' da assegnare alla percezione del corpo viene invece approfondito, per quanto riguarda il mondo antico, da alcune ricerche, tra cui potremo citare fra le più rilevanti, senza pretesa di esaustività, le raccolte *Constructions of the Classical Body*, edita da Porter nel 2002⁶, *Corps Romains*, edita ancora nel 2002 da Moreau⁷ e *Il corpo a pezzi: orizzonti simbolici a confronto*, a cura di Petrone e D'onofrio, del 2004⁸. Altre due raccolte, uscite entrambe nel 2015, sono state curate rispettivamente da Boschung, Shapiro e Wascheck (*Bodies in Transition. Dissolving the Boundaries of Embodied Knowledge*⁹) e da Guizard e Laizé (*Le corps*¹⁰). Tutti questi studi non si focalizzano esclusivamente sul teatro, ma analizzano più in generale le categorie di pensiero individuabili nel mondo antico a proposito del corpo umano e del suo

⁵ Cf. DREW GRIFFITH 1998.

⁶ Cf. PORTER 2002.

⁷ Cf. MOREAU 2002.

⁸ Cf. PETRONE-D'ONOFRIO 2004.

⁹ Cf. BOSCHUNG-SHAPIRO-WASCHECK 2015.

¹⁰ Cf. GUIZARD-LAIZÉ 2015.

‘utilizzo’ tramite la gestualità, fornendo interessanti spunti di indagine sul versante della connotazione culturale di percezioni e rappresentazioni. Per quanto invece riguarda più nel dettaglio il teatro, studi come quelli raccolti nei volumi *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*¹¹ e *Performance in Greek and Roman Theatre*¹² pongono le basi per un’analisi delle rappresentazioni del corpo nel teatro antico, ma puntano soprattutto alla ricostruzione della *performance* e delle condizioni materiali dei vari generi di spettacolo, non alle indicazioni sulla costruzione ‘culturale’ del corpo negli ambiti greco e romano¹³. Sul versante francofono, un’altra raccolta dal significativo titolo *Corps en jeu*¹⁴ imposta le indagini sui ‘corpi teatrali’ con una metodologia più attenta alla ricollocazione dei dettagli nella cultura di appartenenza, fornendo in due saggi qualche interessante indicazione anche su Plauto, come vedremo nelle prossime pagine. A proposito della gestualità in generale nel mondo antico, poi, il volume curato da Bremmer e Roodenburg *A cultural History of Gesture. From Antiquity to the present Day*, benché risalga al 1991, getta già le basi per un’impostazione del lavoro culturalmente connotata; il testo di Corbeill, *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*, del 2004¹⁵, e un’altra raccolta, edita da Cairns nel 2005 e intitolata *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, restringono e focalizzano tale approccio culturale alla gestualità di Greci e Romani. Nell’ambito di questi filoni di studio fioriscono anche alcune indagini sulla gestualità dell’attore romano¹⁶ e vengono ripresi e approfonditi i confronti fra *performance* dell’oratore e dell’attore, suggeriti dai testi di Cicerone e di Quintiliano¹⁷.

¹¹ Cf. EASTERLING-HALL 2002.

¹² Cf. Harrison-Liapis 2013.

¹³ Sull’argomento si veda anche la miscellanea a cura di Angela ANDRISANO (*Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all’esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 2006), in cui, partendo dalle rappresentazioni sceniche del mondo classico, sono presentati studi che, con un taglio interdisciplinare (filologico, storico, antropologico), si focalizzano sull’uso del corpo nel teatro occidentale di varie epoche.

¹⁴ Cf. GARELLI-VISA-ONDARÇUHU 2010.

¹⁵ Cf. CORBEILL 2004.

¹⁶ Cf. per esempio DUTSCH 2002, DUTSCH 2007 e DUTSCH 2013.

¹⁷ Per maggiori approfondimenti sulla bibliografia relativa alla *performance* ed al confronto tra le gestualità dell’oratore e dell’attore, cf. *infra*, p. 27 s., n. 46.

Per quanto riguarda Plauto, invece, le ricerche sull'argomento si sono fin qui limitate in genere all'interpretazione di singoli passi¹⁸ oppure di singoli elementi in una particolare commedia¹⁹. Esiste soltanto un ristretto numero di brevi articoli che indagano lo specifico della corporeità dei personaggi plautini utilizzando la lente d'ingrandimento costituita da un ben preciso punto di vista, assunto preventivamente come linea guida o presupposto interpretativo, sia che si tratti di approcci più legati al tema del 'carnevalesco' di stampo bachtiniano²⁰, sia che si tratti invece di letture volte alla raffinata 'smaterializzazione' della fisicità dell'attore, secondo una linea di studi sul corpo molto seguita in Francia negli ultimi decenni. Nel primo di questi filoni si inserisce un articolo di Giannina Solimano, "Il corpo nel teatro plautino"²¹, che parte esplicitamente dal "trionfo delle parti «basse» del corpo" nelle commedie di Plauto e tende a selezionare tutti gli elementi testuali che possono confermare un appiattimento della fisicità plautina su quello che viene definito "il predominio dell'asse oro-gastro-anale"²²; il centro del corpo sarebbe il ventre, che muove le azioni dei personaggi "nel suo doppio aspetto, digestivo e sessuale"²³. Tale impostazione impone però, ad un certo punto, di ammettere che "talvolta il *caput* ha una situazione di predominio"²⁴ e che anche il *cor* e il *pectus* collaborano a creare un sistema

18 Cf. note testuali quali TRAINA 1960 e TANDOI 1961 (sui *nocturni oculi* di *Curc.* 191); TRAINA 1991 (sulla 'pezza da piedi' di *Bacch.* 929); JOLIDON 1992 (sulle orecchie in *Mil.* 16). PETRONE 2009b (sull'*exossatum os* di Sosia in *Amph.* 318) è invece uno studio mirato all'analisi della rappresentazione di un dato corporeo in uno specifico passo plautino.

19 Cf. CHIARINI 1983, in cui vengono evidenziati alcuni elementi corporei tematicamente 'portanti' nel *Miles Gloriosus* (gli occhi) e nell'*Amphitruo* (il grembo di Alcmena); DI BENEDETTO 1999, in cui gli occhi risaltano come uno degli elementi centrali nel testo dei *Menaechmi*.

20 Per l'applicazione (con più ampio respiro) della categoria di 'inversione carnevalesca', basata sugli studi di Bachtin, all'opera di Plauto, cf. in area anglosassone SEGAL 1987 e in Italia PETRONE 1977 e BETTINI 1991b.

²¹ Cf. SOLIMANO 1993, p. 224.

²² Cf. SOLIMANO 1993, p. 236.

²³ Cf. SOLIMANO 1993, p. 234.

²⁴ Cf. SOLIMANO 1993, p. 236.

policentrico²⁵; Solimano conclude infine sostenendo che “l’uomo plautino è un Io-pelle, dotato di orifizi, luogo ove nascono e transitano le emozioni, che dall’interno si portano all’esterno e viceversa, in uno scambio incessante.”²⁶ Le caratteristiche evidenziate da Solimano sono effettivamente presenti nei testi di Plauto, ma la selezione operata allo scopo di confermare il predominio del ‘basso’ corporeo non tiene conto di molti altri casi in cui, come vedremo, si può pensare che il comico non nascesse esclusivamente da tale elemento, ma potesse anche configurarsi come parodia o rovesciamento di dati culturali molto più variegati, venisse attuato talvolta anche tramite scherzi raffinati e, soprattutto, con un gusto evidente del gioco fonico fine a se stesso. Sul fronte opposto al lavoro di Solimano si situa invece un articolo di Isabelle David, “*Incarnation et désincarnation: le modèle de la peinture et l’ambiguïté du corps chez Plaute*”, che parte dalla tendenza plautina a “*rompre l’illusion dramatique*” e si propone di analizzare tale tendenza nei casi in cui consiste in una comparazione con la pittura, selezionando a tale scopo un numero ristretto di passi²⁷. L’obiettivo dello studio di David è mostrare che il tema dell’instabilità della percezione sensoriale è caro a Plauto e riprende probabilmente il dibattito filosofico dell’età ellenistica sull’argomento²⁸: l’attore di teatro è un simulacro e, a proposito del suo corpo, le parole pronunciate sulla scena dicono più di quanto esso possa mostrare²⁹. L’analisi di David, pur marginale rispetto al *focus* della nostra indagine, ha comunque il merito di evidenziare la raffinatezza dell’arte plautina, contribuendo indirettamente a bilanciare interpretazioni come quella di Solimano. Anche se, a nostro avviso, David non tiene conto del fatto che l’obiettivo del commediografo consiste essenzialmente nel suscitare il riso, il suo lavoro risulta molto interessante quando sottolinea, come abbiamo ricordato, quanto le parole dei testi plautini contribuiscano alla definizione del corpo dei suoi personaggi. Nella medesima direzione si muove un altro articolo raccolto nella stessa miscellanea³⁰:

²⁵ Cf. SOLIMANO 1993, p. 237.

²⁶ Cf. SOLIMANO 1993, p. 239.

²⁷ Cf. DAVID 2010, p. 171.

²⁸ Cf. DAVID 2010, p. 175.

²⁹ Cf. DAVID 2010, pp. 176-80.

³⁰ GARELLI-VISA-ONDARÇUHU 2010.

un lavoro di Jean Christian Dumont dal titolo “*Le corps féminin dans le théâtre de Plaute et de Térence*”³¹. Anche in questo caso, l’obiettivo dell’autore è dimostrare che il corpo femminile sulla scena della *palliata* è un corpo immaginario, che viene raccontato e non mostrato. Il fatto che il corpo ‘femminile’ sia più descritto e vagheggiato che realmente esibito è sicuramente dovuto anche alla regola, ricordata da David, della rappresentazione *en travesti* da parte di attori di sesso maschile³².

³¹ Cf. DUMONT 2010.

³² Un problema di cui dovremo tener conto, pur senza addentrarci nell’indagine, è quello della *vexata quaestio* relativa all’utilizzo o meno della maschera da parte degli attori della *palliata* all’epoca di Plauto: si tratta di un argomento che in effetti risulta tangenziale rispetto alla nostra indagine, in quanto legato più alle modalità della *performance* che all’enciclopedia culturale condivisa da Plauto con il pubblico romano. Per un approfondimento su tale tematica, cf. DUCKWORTH 1952, pp. 94-97; TALADOIRE 1956, pp. 44-46; DELLA CORTE 1975a; DELLA CORTE 1975b; CHIARINI 1983, pp. 113-15; SLATER 1985, p. 99 s.; CHIARINI 1991, pp. 18-20; DUPONT 2000, pp. 151-57; BROWN 2002, p. 242 s.; MARSHALL 2006, pp. 126-58; NOCCHI 2013, pp. 100-115; BEXLEY 2014. PETRIDES 2014 può risultare utile soprattutto per l’ulteriore bibliografia riportata a p. 441. Per quanto riguarda la tipizzazione fisica delle maschere della Commedia Nuova, alla quale appartenevano i modelli greci di Plauto, cf. BERNABÒ BREA 2001, che opera un confronto tra i rinvenimenti archeologici di Lipari e l’*Onomastikon* di Polluce, testo in cui vengono descritte nel dettaglio le maschere dei singoli personaggi e le possibili varianti di ognuna di esse (cf. BETHE s.v. *Iulius Pollux*, in *PWRE*, vol. 10.1, coll. 773-779). RAINA 2001 può poi essere utile per un confronto con alcuni principi della fisiognomica greca e latina che ispiravano il catalogo di Polluce, collegando strettamente l’aspetto fisico alle caratteristiche comportamentali di ogni singolo individuo, secondo quanto indicato proprio da BERNABÒ BREA 2001, p. 169 s., a cui si rimanda per un ulteriore approfondimento bibliografico sul tema. Particolarmente interessante ai fini della presente ricerca appare WILES 1991, che interpreta le maschere teatrali menandree (e per confronto anche quelle utilizzate in varie altre culture), non tanto come elementi isolati, quanto come complesso sistema di segni codificati, validi proprio per le opposizioni che si stabiliscono all’interno del sistema stesso. Senza addentrarci, quindi, nella diatriba sull’uso o meno della maschera da parte degli attori plautini, possiamo comunque tener presente tale sistema di opposizioni tra i vari personaggi standardizzati (il *senex*, l’*adolescens*, il *servus*, il *leno*, la *matrona*, l’*ancilla*, la *meretrix*, la *lena* e così via, comprendendo anche le varianti), sistema presente nel modello menandro, che ha almeno in parte influenzato le descrizioni fisiche dei personaggi da parte di Plauto con una serie di caratteristiche peculiari riferite ai vari ‘tipi’ e ‘sottotipi’ da commedia e risalenti alle convenzioni adottate nei testi greci a cui Plauto si ispirava nella composizione delle proprie *pièces*. Tali caratteristiche vengono talvolta rilevate dai

Sia nel caso di Solimano che di David e Dumont, si tratta di scelte che appaiono tutte legittime, ma di certo non esaustive: il campo d'indagine si presenta molto più vasto e promettente per chi si ponga in ascolto con animo il più possibile scevro da preconcetti e si prefigga l'obiettivo di ricostruire l'effetto che le immagini del corpo suggerite dai testi plautini potevano sortire sul pubblico della Roma repubblicana.

1.2 Metodologia adottata

La metodologia adottata per questo lavoro si configura come essenzialmente di tipo filologico-letterario, ma tale approccio di genere 'tradizionale' è stato combinato con un parallelo approccio di impianto antropologico, che si è rivelato un importante sostegno al fine di ricostruire – per quanto è possibile – il panorama culturale degli spettatori a cui Plauto si rivolgeva e con il quale condivideva quella 'enciclopedia culturale' che spesso sfugge ai lettori moderni.

Abbiamo volutamente utilizzato il termine 'lettori' per il pubblico odierno, in contrapposizione al termine 'spettatori' con cui abbiamo indicato il pubblico dei tempi di Plauto. La diversa definizione sottolinea infatti un dato importante, che d'abitudine viene considerato come scontato ma che invece è bene tener sempre presente: le commedie che noi oggi leggiamo erano originariamente dei 'copioni' destinati alla rappresentazione e pertanto sottintendevano tutta una serie di elementi che attualmente purtroppo sfuggono ad una fruizione del testo tramite la sola lettura³³.

commentatori delle singole commedie (come segnaleremo di volta in volta) e risulteranno comunque evidenti dall'analisi di alcuni dei passi che utilizzeremo nella nostra indagine. Chiariremo anche tra breve (cf. *infra*, p. 17 s.) che lo scopo del nostro lavoro sul 'corpo comico' non consiste nell'approfondire il rapporto con i modelli greci, bensì nell'isolare ed analizzare i tratti culturali che appaiono condivisi nella società romana all'epoca in cui Plauto compone i propri testi. Di conseguenza, i riferimenti alla tipizzazione dei personaggi caratteristica della Commedia Nuova non saranno al centro dell'indagine.

³³ L'opposizione fra ricezione orale e ricezione scritta ha, com'è ovvio, importanti implicazioni anche sul versante della storia della ricezione dei testi plautini. Per una storia del passaggio delle commedie di Plauto da 'testi per la rappresentazione' a 'testi per la lettura', cf. in

L'enorme distanza cronologica e culturale che si è frapposta fra noi e gli spettatori dell'epoca ci pone in uno stato di profonda insicurezza nei confronti di testi drammatici in origine destinati ad un pubblico che possiamo definire 'competente', in quanto condivideva la stessa cultura dell'autore e quindi coglieva al volo tanti riferimenti che oggi invece ci risultano oscuri.

Ecco perché appare necessario affiancare allo studio del testo un'attenta riflessione storico-antropologica: la singola *pièce*, com'è naturale, per poter comunicare appieno i significati che erano nelle intenzioni dell'autore, deve essere inserita correttamente nel contesto culturale a cui apparteneva; potremmo dire che ogni commedia si configura come 'organismo' vivente all'interno di un ben preciso 'ambiente' culturale e che è compito di una ricerca come la nostra lo studio non soltanto delle interconnessioni fra le varie parti che rendono vitale il testo-organismo, ma anche dei rapporti tra questo organismo e l'ambiente in cui si muoveva originariamente, cioè tra le singole opere di Plauto e la cultura del suo pubblico. La situazione però è resa complessa dal fatto che sull'ambiente culturale dell'epoca le informazioni sono lacunose e spesso ricavabili soltanto, o quasi, dallo stesso *corpus* delle commedie plautine: di conseguenza, sarà necessario trattare tale *corpus* come un 'sistema' che può fornirci informazioni sulla cultura a cui facevano riferimento sia Plauto, sia i professionisti (attori, cantanti, musicisti) che si impegnavano nella rappresentazione delle sue opere, sia il pubblico che partecipava a tali rappresentazioni.

Date queste premesse, è necessario precisare che i confronti con i modelli greci e la questione della 'traduzione' di tali modelli nella lingua e nella cultura latina³⁴ non sono stati approfonditi qui sistematicamente, ma solo in casi molto

particolare QUESTA-RAFFAELLI 1990 e FERRI 2014, a cui si rimanda per una più dettagliata bibliografia sull'argomento. Occorre anche ricordare che il concetto di testo 'fisso', stabilito una volta per tutte dall'autore, non appartiene all'antichità. Tanto più questo vale nel caso di testi nati per il teatro, come sono anche quelli plautini, inevitabilmente destinati a continue modificazioni connesse con la performance e con le diverse condizioni in cui quest'ultima si verificava. Anche per questo tipo di problematica, cf. gli approfondimenti in QUESTA-RAFFAELLI 1990 e FERRI 2014.

³⁴ Per un inquadramento generale della questione, cf. BETTINI 2012 (sul concetto di 'traduzione' non soltanto interlinguistica, ma anche interculturale, che Plauto operava rispetto ai propri modelli della Commedia Nuova), DANESE 2002 e DANESE 2014 (più specificamente sui

specifici e particolari, proprio perché il *focus* dell'indagine si è concentrato sulla condivisione della stessa 'enciclopedia culturale' di Plauto con il suo pubblico.

Per valutare appieno quanto uno spettacolo teatrale sia in grado di dirci sulla cultura a cui appartiene, può essere utile riportare un breve citazione da Patrice Pavis, il quale, pur riferendosi al giorno d'oggi, ci conferma che il teatro può costituire un ambito di studio particolarmente fertile per l'antropologia:

L'antropologia trova nel teatro uno straordinario campo di sperimentazione, per il fatto di avere in esso a disposizione **uomini che fingono di rappresentare altri uomini.**

Il passo prosegue con riferimenti al teatro contemporaneo che, nonostante la lontananza cronologica e metodologica dall'oggetto della nostra ricerca, sono ugualmente in grado di aiutarci ad approfondire il valore che l'affermazione iniziale può rivestire anche per lo studioso dei testi plautini:

Tale simulazione mira ad analizzare e a mostrare come costoro si comportino in società. Ponendo l'uomo in una situazione sperimentale, il teatro e l'antropologia teatrale si assegnano i mezzi per ricostituire microsocietà e per studiare il legame tra individuo e gruppo: **come immaginarsi meglio un uomo se non rappresentandolo?**³⁵

rapporti fra le commedie plautine e i loro modelli). Per una ricognizione completa della bibliografia sull'argomento, cf. PETRIDES 2014 e FONTAINE 2014 (in particolare p. 534 s.); quest'ultimo comunque ricorda che LEO 1912 e FRAENKEL 1960 rimangono un importante punto di partenza per lo studio del rapporto con i modelli.

³⁵ PAVIS 1987, p. 29, s.v. "Antropologia teatrale"; il passo in questione è talmente suggestivo che viene citato (sebbene con una diversa traduzione) anche da DE MARINIS 2008, p. 159, per confermare l'importanza che l'antropologia riveste in campo teatrale. Cf. anche WULF 2002, s.v. 'teatro', dove gli attori sono così descritti: "Gli attori si presentano agli spettatori o appaiono agli occhi di questi come una sorta di specchio magico che rimanda loro la loro propria immagine come fosse quella di un altro, oppure l'immagine di un altro come fosse la loro propria.

Se dobbiamo credere a queste parole, il teatro di Plauto ci può dire molto sul modo in cui al suo tempo gli uomini ‘fingevano di rappresentare altri uomini’.

Si tratta di assumere una prospettiva di analisi che possiamo definire, utilizzando un termine antropologico, di tipo *emico*, cioè un approccio che si sforza di “descrivere ed interpretare le culture utilizzando, il più possibile, concetti ‘vicini all’esperienza’ dei loro possessori. In altre parole, cercando di limitare l’uso di categorie o modelli di carattere generale, o comunque desunti dall’orizzonte intellettuale proprio dell’osservatore, per privilegiare forme e concetti che appartengono invece a quello dei ‘nativi’”³⁶. Questo tipo di prospettiva ci permette di muoverci con cautela, evitando gli errori prospettici nei quali si può incorrere quando si affronti un’indagine su documenti di una cultura diversa da quella dello studioso: per fare un esempio, chi cerca una ‘personalità’, e soprattutto una coerenza psicologica nei personaggi plautini, rischia di applicare alla *palliata* della Roma repubblicana categorie che non appartengono a quel genere e che vengono sovrapposte alla cultura dell’epoca trasferendole con un evidente anacronismo dalla cultura dell’‘osservatore’.

Ricordiamo anche che il lessico, elemento sul quale si impernia questa indagine, costituisce un banco di prova privilegiato dal quale esaminare un autore nel contesto della sua cultura: permettendoci di cogliere ciò che per noi moderni risulta ‘strano’ o comunque ‘insolito’, ci guida alla comprensione più profonda delle commedie di Plauto e della cultura che lo accomunava al suo pubblico³⁷.

Nella misura in cui lo spettatore, a sua volta, riflette questa immagine, egli entra in rapporto con se stesso.” (p. 1008).

³⁶ La citazione è tratta da BETTINI 2009, p. 39, che a sua volta cita Geertz. Per la differenza tra analisi emica ed analisi etica, cf. FABIETTI-REMOTTI 1997, p. 260, s.v. ‘emico/etico’ e, per un’applicazione di tali categorie al mondo classico, BETTINI 2009, pp. 38-47, BETTINI 2010 e BETTINI-SHORT 2014, pp. 13-19.

³⁷ Cf. BETTINI 2009, pp. 25-31 e BETTINI-SHORT 2014, pp. 9 s. e 41-44, a proposito dell’importanza di un metodo di lavoro che sappia cogliere le ‘stranezze’ per trasformarle in quelle che l’allegorista Filone di Alessandria definiva *aphormai*, cioè gli spunti da cui partire per l’interpretazione di un testo.

Occorre inoltre sottolineare che le metafore (particolarmente vivide e numerose nei testi che costituiscono l'oggetto della nostra indagine) costituiscono una forma di conoscenza che può aiutarci a ricostruire, tramite l'analisi delle rappresentazioni linguistiche, una 'visione del mondo' specificamente plautina, da collocare all'interno della cultura romana dell'epoca, cioè della cultura che l'autore condivideva con il proprio pubblico e che pertanto permetteva al pubblico stesso di cogliere ed apprezzare quanto proposto sulla scena³⁸.

Un'altra precisazione doverosa si riferisce al concetto di 'comicità': anch'esso dipende dalla cultura dei parlanti e quindi varia a seconda delle epoche e delle aree geografiche. Individuare ciò che poteva far ridere gli spettatori della Roma repubblicana non è sempre facile, anche se alcuni meccanismi essenziali della comicità sembrano scaturire da presupposti comportamentali e psicologici che paiono riproporsi trasversalmente in culture diverse, almeno nel mondo occidentale³⁹. Gli elementi, gli spunti di volta in volta destinati a suscitare il riso

³⁸ Cf. BETTINI-SHORT 2014, pp. 10 s. e 329 s.

³⁹ Per una ricognizione generale sui meccanismi alla base della comicità, cf. almeno studi classici come BERGSON 1991, FREUD 1983; utile anche MORREAL 2009. Bergson, pur ammettendo che il riso sfugge a qualunque definizione teorica, ne evidenzia l'aspetto sociale (abituamente non si ride da soli) e culturale (il ridicolo varia da cultura a cultura) e sottolinea che a suscitare l'ilarità sono spesso le rigidità meccaniche, siano esse dovute ad un vizio del comportamento oppure a un difetto fisico. In ogni caso, per essere in grado di ridere è necessario non provare emozioni nei confronti dell'oggetto del riso. Freud, che indaga sulle relazioni tra linguaggio e incoscio, vede nascere la comicità dal bisogno di una 'valvola di sfogo' che canalizzi in una reazione innocua tendenze inconse normalmente represses, utilizzando un codice simile a quello onirico, per tradurlo nel linguaggio verbale soltanto in una seconda fase dell'elaborazione del *Witz*. Più recentemente MORREAL 2009 ha analizzato i vari filoni interpretativi della comicità (per i quali si rimanda alla ricca bibliografia presentata e discussa nel testo), per arrivare a proporre una propria personale teoria basata sul concetto di *cognitive shift*, cioè di slittamento di senso, che si situerebbe alla base del divertimento. Tale slittamento, secondo Morreal, risulta piacevole soltanto quando si è inseriti in una 'modalità di gioco', cioè quando vengono escluse le 'emozioni standard': una diversa disposizione d'animo potrebbe portare a reazioni diverse dal riso, quali paura, rabbia od altre emozioni negative. Per le caratteristiche della comicità nel mondo romano, una importante sintesi è ora soprattutto nell'ampia riflessione di BEARD 2014, a cui si rimanda anche per la vasta discussione bibliografica. Per gli aspetti che più direttamente riguardano il nostro lavoro, cf. almeno GRAF 1997; in particolare per la comicità nella *palliata* e in Plauto, cf. SEGAL 1987 e

(o comunque il divertimento) sono invece quelli che dipendono dalla singola cultura (e spesso dalla relativa lingua) e quindi necessitano quasi inevitabilmente di spiegazioni nel momento in cui si opera una traduzione che, oltre ad essere interlinguistica, deve di necessità configurarsi anche come interculturale.

Ricapitolando, questa ricerca muove dal sistema lessicale relativo al corpo così come si configura nelle commedie di Plauto, con le sue costanti e le sue variazioni, con particolare riguardo ai termini tipicamente plautini ed al sistema delle metafore, elementi centrali nei testi dell'autore e quindi punto di osservazione privilegiato per la comprensione dei significati che ci interessano.

L'attenzione a questi due sistemi (del lessico e delle metafore), ricavati dall'uso che Plauto ne fa 'in situazione', cioè nelle singole scene che analizzeremo, ci consentirà di rilevare riferimenti al corpo significativi per la loro 'distanza' dai modi di pensare il mondo propri del lettore odierno; da tali riferimenti prenderemo lo spunto per indagare su alcuni modelli culturali della Roma arcaica, i quali infine ci consentiranno di ricollocare nel panorama interpretativo ipotizzabile per il pubblico dell'epoca i riferimenti al corpo individuati inizialmente.

Un'ultima nota merita di essere dedicata proprio al rapporto con il pubblico, come si configura negli stessi testi delle commedie tramite le immagini corporee (quelle immagini che costituiscono l'oggetto del nostro studio, ma in questo caso applicate agli spettatori): possiamo infatti osservare che dai prologhi conservatici emerge continuamente un'esigenza vitale per l'inizio della rappresentazione, l'esigenza dell' 'ascolto', qualificato come necessario per la comprensione delle vicende. Tale esigenza non coincide con un generico invito all'attenzione, ma si

BETTINI 1991b, che costituiscono, rispettivamente nell'area anglosassone e in quella italo-francese, il punto di partenza per il 'paradigma saturnalesco' applicato a Plauto; più recentemente, SHARROCK 2009 e FONTAINE 2009 hanno indagato sui meccanismi del comico nei testi plautini. BETTINI 2002 è particolarmente utile in questa sede come modello di indagine (basata su di una combinazione di metodo filologico-letterario e storico-antropologico) a proposito di un *Witz* plautino legato alla corporeità.

configura in termini corporei come una richiesta costante, quasi rituale, di ‘prestare orecchio’. Nei prologhi, cioè, si dà per scontato che gli occhi degli spettatori siano impegnati nella visione dello spettacolo, mentre si insiste e si gioca con l’invito all’ascolto, sottolineando le caratteristiche e gli strumenti della comunicazione orale: la lingua del Prologo⁴⁰ e le orecchie degli spettatori⁴¹. Questi ultimi in un caso sono rappresentati nell’atto di utilizzare a loro volta la lingua per rispondere⁴², mentre in un’altra occorrenza corrugano la fronte proprio come reazione alle parole del Prologo⁴³, con un gesto che nella cultura romana era codificato quale segnale di contrarietà nel corso di un dialogo⁴⁴. Il caso più divertente è quello dell’*Asinaria*, dove, al v. 4, viene espressa la richiesta “*Face nunciam tu, praeco, omnem auritum populum*”. Il popolo deve diventare *auritus*, cioè orecchiuto, dotato di buone orecchie; questo termine mette in risalto un dettaglio evidenziandolo e, visto che spesso l’aggettivo *auritus* viene utilizzato come epiteto per animali dalle lunghe orecchie, quali le lepri o, appunto, gli asini che danno il titolo alla commedia⁴⁵, l’immagine del pubblico che deve sviluppare orecchie di una grandezza comicamente fuori norma appare emblematica.

In sintesi, è curioso il fatto che l’invito rivolto agli spettatori sia ad ‘ascoltare’, mai a ‘guardare’. Questa singolare caratteristica dei prologhi ci spinge a chiederci quale tipo di percezione dello spettacolo, e dunque del corpo comico, potessero avere gli spettatori del tempo di Plauto. Ci proponiamo di ritornare su questo interrogativo nelle conclusioni della ricerca, dove lo spunto qui proposto potrà essere sviluppato in base agli altri elementi vagliati fino a quel momento.

⁴⁰ *Men.* 3 *adporto vobis Plautum— lingua, non manu.*

⁴¹ *Cas.* 29: *Aures vocivae si sunt, animum advortite*; *Trin.* 11: *date vocivas auris*; *Men.* 4: *quaeso ut benignis accipiatis auribus*; *Mer.* 14: *si operaest auribus.*

⁴² *Truc.* 8: *eu hercle! in vobis resident mores pristini, / ad denegandum ut celeri lingua utamini.*

⁴³ *Amph.* 52: *Quid contraxistis frontem?*

⁴⁴ Cf. cf. ROBBERT s.v. *frons*, *TLL* 6.1, c. 1352, l.75 – c. 1365, l. 45, 1922 e, in particolare, c. 1356, ll. 9-17. Per il significato, cf. BETTINI 2000b, in particolare pp. 329-32.

⁴⁵ cf. IHM s.v. *auritus*, *TLL* 2, c. 1519, ll. 19-53, 1904.

1.3 Definizione del campo di indagine

Questo studio ha comportato un lungo lavoro preparatorio dal punto di vista metodologico, in quanto fino ad ora non era mai stata tentata una ricognizione generale sulle valenze del lessico corporeo plautino e quindi non erano ancora state messe a punto le modalità di analisi utili a tale scopo.

Un esame approfondito di *tutti* i termini relativi al corpo in *tutte* le commedie di Plauto appariva improponibile per la vastità e la complessità del lavoro, che avrebbe rischiato di risultare dispersivo e di non approdare a risultati chiari e soddisfacenti; si è pertanto individuata una modalità di ricerca che, pur delimitando il campo di indagine, tentasse di rendere conto della marcata polisemia ed allusività del linguaggio plautino e che risultasse comunque applicabile a tutto il *corpus* delle opere dell'autore.

Per raggiungere l'obiettivo di ricostruire le valenze del 'corpo comico' nelle commedie plautine, la soluzione che è apparsa più economica è quella che consiste nell'incrociare i risultati di due diverse serie di ricerche: la prima, che potremmo definire 'sintagmatica', basata sull'analisi di una commedia plautina fra le più note per la 'fisicità' marcata, la seconda, che potremmo invece definire 'paradigmatica', mirata all'approfondimento di un termine del lessico corporeo individuato per la sua 'plautinità', cioè per la frequenza nelle opere dell'autore (anche in confronto alla quasi totale assenza in Terenzio) e per la sua produttività (che gli permette di generare, dal punto di vista linguistico, derivati e composti talvolta unici nel panorama delle attestazioni in lingua latina, e parallelamente, dal punto di vista concettuale, metafore, personificazioni, giochi di parole anche molto elaborati).

La scelta è caduta da una parte sullo *Pseudolus* e dall'altra sul termine *dens*: incrociando i risultati delle due analisi, cioè dell'asse 'sintagmatico' e di quello 'paradigmatico', vedremo se i due filoni di indagine consentano di elaborare risultati allineabili e sistematizzabili, ma anche se, più in generale, la modalità di ricerca qui adottata per 'carotaggi' delle rappresentazioni plautine relative al corpo possa offrire strumenti efficaci per un approccio più ampio all'analisi dell'uso che Plauto fa del lessico corporeo.

Da queste premesse si ricava la struttura generale di questa tesi, che è composta di due distinte parti (una dedicata allo *Pseudolus* e una concentrata su *dens* e derivati), ognuna delle quali è a sua volta suddivisa in più capitoli; seguono le conclusioni generali, che si configurano come il risultato dell'incrocio dei risultati a cui è pervenuta l'analisi effettuata in ciascuna delle due parti dedicate all'indagine.

1.4 Avvertenze sui passi citati

I testi di Plauto, ove non diversamente indicato, sono qui citati secondo l'edizione di Wallace Martin Lindsay (LINDSAY 1904-1905), con esclusione dei *cantica*, per i quali viene utilizzata l'edizione di Cesare Questa (QUESTA 1995).

Le traduzioni dei passi latini, ove non esplicitamente segnalato, sono originali. Sebbene esistano varie ottime traduzioni in diverse lingue, realizzate da specialisti plautini, e sebbene queste traduzioni siano state di grande aiuto, il paziente lavoro autonomo di decodifica del testo latino e di ricodifica dello stesso in lingua italiana si è rivelato lo strumento migliore per tentare di comprendere davvero quel testo e di ricavarne gli elementi utili alla nostra ricerca, tramite la stesura di una traduzione 'di servizio' che tenta talvolta anche qualche proposta originale. Senza questo lavoro preliminare, si sarebbe corso il rischio di tralasciare particolari significativi che gli specialisti sanno di dover 'tagliare' in una traduzione che è di necessità non soltanto interlinguistica, ma anche interculturale ed intersemiotica (visto che, ricordiamolo ancora una volta, noi ci troviamo a leggere testi che erano in realtà destinati alla recitazione). Spesso, però, sono proprio i passaggi più oscuri, quelli che risultano più difficili da tradurre (e che quindi in una versione a stampa, anche se con testo originale a fronte, vengono giocoforza semplificati per la fruizione da parte del lettore odierno), quelli che ci

possono rivelare i meccanismi culturali per noi più 'lontani' ma per gli spettatori dell'epoca più scontati e quindi comprensibili senza bisogno di spiegazioni esplicite; insomma, per continuare con la metafora visiva, si verifica un apparente paradosso: i particolari più oscuri possono gettare inaspettati fasci di luce sulla cultura di Plauto, sulla sua arte e sulla sua mentalità.

2 Prima parte: il corpo nel contesto comico. Il caso dello *Pseudolus*

La prima parte di questa indagine si svilupperà lungo l'asse 'sintagmatico' tramite l'analisi di una singola commedia plautina. Questo tipo di lavoro ci permetterà di individuare alcune rappresentazioni del 'corpo comico' che emergono nel corso di un intero testo drammatico e di studiarne il funzionamento 'in situazione', allo scopo di cogliere, spiegare e contestualizzare nel panorama culturale della Roma repubblicana i meccanismi sottesi alle rappresentazioni ed ai giochi linguistici che al corpo, appunto, fanno riferimento.

La commedia su cui è caduta la scelta è lo *Pseudolus*: si è trattato di una scelta determinata dalla densità di riferimenti al corpo che si susseguono nel testo e contribuiscono a farne un capolavoro di comicità. Tali riferimenti sono talmente numerosi che l'indagine è stata ulteriormente circoscritta ad un personaggio, l'eroe eponimo, spumeggiante esemplare di *servus* da *palliata*, caratterizzato appunto dall'esuberante fisicità.

2.1 Spunti comici condensati nel corpo

2.1.1 Il casato degli occhisecchi

Nella scena iniziale della commedia Pseudolo chiede all'*adulescens* Calidoro, suo padroncino, come mai da qualche giorno pianga disperatamente⁴⁶, bagnando con lacrime copiose le tavolette cerate che si porta sempre dietro (vv. 9-11):

quid est quod tu exanimatus iam hos multos dies
gestas tabellas tecum, eas **lacrumis lavis**
nec tui participem consili quemquam facis?

com'è che tu, mezzo morto, da così tanti giorni ormai
porti con te delle tavolette, le inondi di lacrime
e non metti nessuno a parte dei tuoi pensieri?

⁴⁶ Non intendiamo approfondire, né qui né oltre, le possibili ipotesi sulle modalità concrete di realizzazione delle *performance* della *palliata*, su cui gravano ancora molte incertezze. Per approfondimenti su questo aspetto, si rimanda soprattutto al fondamentale SLATER 1985, ma è ricco di spunti anche il più recente MARSHALL 2006. TALADOIRE 1956 e SAVARESE 1996 sono comunque ancora stimolanti e ricchi di informazioni. Molto utile è il compendio di HARRISON-LIAPIS 2013. Bibliografia più specifica e aggiornata è reperibile in BEXLEY 2014. Per quanto riguarda la *performance* del teatro antico, risulta molto interessante anche il concetto di 'didascalia implicita', che è stato sviluppato soprattutto a proposito della tragedia greca, ma può utilmente essere applicato anche ai testi plautini. Cf. in particolare la definizione ormai canonica di Chancellor, secondo la quale parlando di didascalie implicite ci si riferisce "to the case in which one may learn something about the physical world of the stage from aspects of the line spoken by the actors. In this instance the staging information does not appear in its own separate textual format; the information is conveyed in an implicit state, in lines whose apparent main purpose is the constitution of a dialogue, not the transmission of stage direction" (CHANCELLOR 1979, p. 136). Per il concetto di didascalia implicita in riferimento a Plauto, cf. in particolare LETESSIER 2007. Da non trascurare, infine, il confronto della *performance* teatrale con l'*actio* degli oratori romani, suggerito dai testi di Cicerone e di Quintiliano e ultimamente oggetto di vari studi che collaborano al tentativo di far luce in questo campo: cf. in particolare GRAF 1991, PETRONE 2004, CAVARZERE 2012 e NOCCHI 2013 (ma già TALADOIRE 1956 e SAVARESE 1996). Per ulteriore bibliografia, in particolare sul tono e le inflessioni della voce, cf. PETRONE 2013, p. 18, n. 28.

Nella metafora *lacrumis lavis*, in un passo tutto dichiaratamente paratragico (come ha ben fatto notare Traina⁴⁷), l'allitterazione contribuisce a mettere in particolare evidenza il profluvio di lacrime di Calidoro. Il giovane invita allora lo schiavo a leggere le tavolette inviategli dalla bella Fenicio di cui è perduto invaghito: si tratta della lettera contenente un disperato appello a riscattarla dal lenone, che altrimenti la venderà ad un soldato.

Che gli occhi (e le lacrime) siano importanti in questa prima scena, ce lo dimostra senza ombra di dubbio il testo stesso nei versi successivi. Oltre al fatto che nella lettera la ragazza non perde certo l'occasione di comunicare che lei per prima sta piangendo disperata⁴⁸, abbiamo l'introduzione di un ulteriore elemento analogo nella serie. Infatti, a lettera conclusa, quando Calidoro si meraviglia che Pseudolo non sia commosso e gli chiede "*Quin fles?*" (perché non piangi?), lo schiavo risponde contrapponendo il proprio comportamento al mare di lacrime dei due innamorati (vv. 75 s.):

Pumiceos oculos habeo; non queo
lacrumam exorare ut expuant unam modo.⁴⁹

Ho gli occhi fatti di pomice: non riesco
a supplicarli di sputare neppure una lacrima.

⁴⁷ Cf. TRAINA 2000⁵, p. 81 ma anche, più recentemente, PETRONE 2012a, in particolare pp. 89-91.

⁴⁸ Cf. v. 44: *lacrumans titubanti animo, corde et pectore*.

⁴⁹ Per l'aggettivo *pumiceus* utilizzato nel senso di 'arido', cf. OTTO 1890, p. 290, nr. 1486 e Paul. Nol. *carm.* 31.419 *pumiceum cor eget lacrimis*. Cf. anche CIPRIANI s. v. *pumiceus* in *TLL* 10.2, c. 2636, ll. 24-53, 2009. Per la pomice come paradigma di secchezza, cf. ancora OTTO 1890, p. 290, nr. 1486 s.; Plaut. *Aul.* 297 *pumex non aeque est aridus atque hic est senex avarus*; Plaut. *Persa* 41 s. *tu, qui a me rogas argentum, aquam a pumici nunc postulas, / qui ipsus siti aret*; Paul. Nol. *epist.* 33.2 *humorem de pumice conaris exprimere*. Plin. *nat.* 36.155 descrive i sassi di pomice come *quam maxime spongiosi aridique*. In generale, cf. CIPRIANI s. v. *pumex* in *TLL* 10.2, c. 2634, l. 1 - c. 2636, l. 21, 2009.

Naturalmente a questo punto Calidoro gli chiede: “*Quid ita?*” (come mai?), fornendo a Pseudolo l’occasione per rincarare la dose (v. 77):

Genus nostrum semper sicco culum fuit.

Il nostro casato è sempre stato di occhiscocchi.

Pseudolo ricorre qui a una spiegazione per così dire ‘genetica’ della propria caratteristica psico-fisica: se non si fa contagiare dalle lacrime degli altri, è perché ha gli occhi aridi per eredità di famiglia. Il tema della filiazione come *Witz* non è certo insolito né in Plauto né nella cultura romana in genere: come ha ben sottolineato Bettini⁵⁰, si tratta di uno *σχῆμα διανοίας* che piaceva al poeta. Bettini riporta l’esempio dello *Stichus*, in cui il parassita Gelasimo crea un *Witz* basandosi sull’unificazione di due ordini di pensieri: ‘il parassita ha sempre fame’ + ‘l’identità di una persona deriva dai suoi genitori’ = ‘il parassita è figlio della Fame’⁵¹. Anche nella battuta dello *Pseudolus*, come si è visto, è utilizzata la tecnica dell’unificazione (‘Pseudolo ha sempre gli occhi secchi’ + ‘l’identità di una persona deriva dai suoi genitori’ = ‘Pseudolo appartiene ad una famiglia dagli occhi secchi’), ma in effetti la spiritosaggine non sembra questa volta particolarmente efficace di per sé. Almeno fino a quando non si percepisce che il tema della filiazione viene usato dallo schiavo per costruire una precisa strategia di autoesaltazione, nei modi di un condottiero di ascendenza aristocratica. Pseudolo infatti torna a parlare del proprio *genus* poco dopo, durante un celebre monologo in cui si presenta come condottiero intento a portare a termine le proprie imprese; in tale contesto esclama (v. 581):

maiorum meum fretus virtute dicam

lo dirò fidando nel valore dei miei antenati⁵²

⁵⁰ Cf. BETTINI 2002.

⁵¹ Plaut. *Stich.* 155 s.: *famem ego fuisse suspicor matrem mihi / nam postquam natus sum, satur numquam fui.* Cf. BETTINI 2002, p. 229.

⁵² WILLKOCK 1987, a proposito di questo verso, ricorda appunto che “a slave, being a piece of property, could not have ancestors” e invita a confrontare il passo con *Cas.* 418 (*pietate factum est mea atque maiorum meum*), in cui però la situazione è diversa: nella *Casina*, infatti, lo schiavo

e poco oltre (v. 590 s.):

eo sum genere gnatus: magna me facinora decet ecficere,
quae post mihi clara et diu clueant.

da tale casato sono nato: mi si addice compiere grandi imprese,
che in seguito mi diano una fama luminosa e duratura.

Il *servus*, dunque, insiste qui sulla *virtus* dei suoi *maiores* proprio come un nobiluomo dell'antica Roma e nomina per la seconda volta il proprio *genus*, il casato che determinerà, secondo lui, la sua capacità di arrivare al trionfo ed alla fama⁵³.

Quando Pseudolo vanta il proprio *genus siccoculum*, dunque, costruisce una battuta in cui al tema dell'ereditarietà dei tratti fisici e caratteriali aggiunge un *plus* che crea lo slittamento di significato necessario per innescare la risata⁵⁴: l'atteggiamento di boriosa autoesaltazione degli *optimates* che celebrano le glorie familiari⁵⁵. La rivendicazione delle proprie origini illustri da parte dello schiavo

Olimpione si presenta non come un generale vittorioso, bensì come un 'baciato dalla fortuna', ricompensato (nell'estrazione a sorte della ragazza da 'sposare') per la *pietas* sua e dei suoi *maiores*. Possiamo comunque osservare che anche in questo caso si allude comicamente ad una categoria che sottolinea l'inversione rispetto alle regole che codificavano la vita degli schiavi, visto che il rito del matrimonio era riservato soltanto ai liberi.

⁵³ Per gli atteggiamenti da condottiero di Pseudolo, cf. anche i vv. 384, 458, 512, 524-25, 531-32 e in particolare i monologhi ai vv. 574-94 e 759-66, in cui si autopresenta come condottiero che ha ricevuto buoni auspici dagli aùguri. La vittoria e il trionfo sono sottolineati in termini militari ai vv. 1037, 1051, 1063-64. Per un'analisi della ricorrenza di temi epici nelle commedie plautine, cf. PETRONE 2009c e la bibliografia in esso indicata, in particolare pp. 118-20 in riferimento al personaggio di Pseudolo. Già FRAENKEL 1960, pp. 223-31 riportava un'ampia selezione di passi plautini a questo proposito.

⁵⁴ Per il concetto di *cognitive shift* alla base delle battute umoristiche, cf. MORREAL 2009, su cui ci siamo soffermati *supra*, n. 39, p. 20 s.

⁵⁵ In Plauto si ritrova il termine *genus* accompagnato, come in *Pseudolus*, da un aggettivo derivato da un nome: cf. *Aul.* 554 a proposito di cuochi ladri, provvisti di sei mani come il mitico

non può che configurarsi come un tratto ‘saturnalesco’⁵⁶, visto che coinvolge un *servus*, individuo per definizione non soltanto ben lontano dall’appartenenza ad un casato nobile, ma addirittura qualificato come ‘senza famiglia’ in tutte le società schiaviste.

Nel verso sul *genus siccoculum*, possiamo notare anche come Pseudolo sottolinei che la sua famiglia ha avuto sempre, *semper*, la caratteristica di ignorare il pianto: una ‘somiglianza’ familiare che contraddistingue tutta la sua stirpe. Questa sottolineatura della continuità delle ‘virtù’ del *genus* diventa anche meglio comprensibile se si riflette sulla specificità del paradigma culturale romano, in cui l’uso dell’elogio funebre tende a valorizzare la permanenza delle caratteristiche dei *maiores* attraverso le generazioni. Bettini cita l’*elogium* di Gn. Cornelio Scipione Ispano, in cui si insiste particolarmente su questo legame che doveva servire a creare l’‘identità’ familiare, ma significativamente lo accosta ad un passo di Plauto, l’autopresentazione del parassita Saturione nel *Persa* (vv. 53-61), dove il meccanismo è lo stesso: Saturione parla della propria schiatta, i *Duricapitones* (Duricapoccioni), caratterizzata dalla *edacitas*, che lui stesso conserva come caratteristica di famiglia⁵⁷. Anche Pseudolo, nello stesso modo, vuol fare il verso alla cultura nobile, insistendo sulla persistenza di una caratteristica – nel suo caso gli *oculi pumicei* – che può costituire il legame tra l’identità del singolo e quella del suo *genus* e che caratterizza come *siccoculi* tutti i membri della famiglia. Si noterà come ‘occhi di pomice’ e ‘capocce toste’ fissino le virtù ereditarie della stirpe dei nostri personaggi ‘marginali’ (lo schiavo e il parassita) in rapporto a una vivace connotazione fisica.

Gerione (*quingentos ... cum senis manibus, genere Geryonaceo*) e *Capt.* 277 s., dove il termine *genus* si accompagna ancora ad un aggettivo, ma questa volta coniato su di un fantasioso nome grecizzante che indica la ricchezza della famiglia (*quo de genere natust illic Philocrates? Polyplusio: / quod genus illi est unum pollens atque honoratissimum.*). Per un accostamento epico, cf. ad es. *Enn. ann.* 180 *stolidum genus Aeacidarum* (*Cic. off.* 1, 38).

⁵⁶ Per la definizione dei tratti ‘saturnaleschi’ nelle commedie plautine, cf. BETTINI 1991b.

⁵⁷ Cf. BETTINI 1986, pp. 190-93. L’analisi antropologica di Bettini rimanda all’esame stilistico ora rintracciabile in TRAINA 2000⁵, pp. 165-70 (Bettini, ovviamente, citava la I ediz. del testo), che accosta gli *elogia* a noi pervenuti alla *palliata* in quanto testimonianza di una tradizione stilistica che fu parodiata nella commedia plautina.

Questa parodia dei parametri che i Romani più nobili utilizzavano per confermare la propria 'identità' familiare mostra tutta la propria comicità soltanto nel momento in cui viene esplicitata la situazione dello schiavo nella società dell'epoca. Egli si configura all'interno di una società patriarcale, fondata sui rapporti di parentela, come il non-parente o addirittura l' 'anti-parente', se ci basiamo sulla suggestiva definizione fornita da Claude Meillassoux nella sua *Antropologia della schiavitù*⁵⁸. Pseudolo, l'anti-parente, si vanta comicamente dei propri antenati, suggellando un' autonomia di giudizio e di comportamento che al di fuori della scena, nella realtà quotidiana, veniva negata agli schiavi, o meglio, risultava addirittura inimmaginabile. D'altra parte anche la lingua latina ci porta alle stesse conclusioni: si era *liberi* nel momento in cui si era figli di padre certo.⁵⁹ Possiamo allora immaginare la reazione di divertito spiazzamento del pubblico romano nel momento in cui uno schiavo si inventava una impensabile genealogia nobile, per di più allo scopo di giustificare la propria autonomia di movimento contro gli interessi del padrone.

⁵⁸ MEILLASSOUX 1992, p. 141, spiega, in un paragrafo dal significativo titolo "Rivincita dell'anti-parente": "(...) si evince come lo schiavo si distingue all'interno della società di parentela per la mancanza di prerogative legate alla "nascita", essendo questa un evento sociale con il quale si definiscono le qualità e lo status della persona. (...) Lo stato di schiavo proclama a chiare lettere l'origine sempre esterna dello schiavo rispetto alla società dei nati liberi, e le condizioni reali e/o giuridiche della sua riproduzione. Questa finzione di un individuo non-nato (...) crea quindi, all'interno della società di parentela, un individuo antitetico, il non-parente, le cui prerogative sociali finiscono in molti casi per prevalere sulle sue capacità produttive, conferendo alla schiavitù un aspetto a prima vista aberrante. Non essendo un parente, lo schiavo non ha diritto a ciò che dipende dall'apparentamento e dalla libertà: la terra, la sposa, la discendenza, l'antenato." Per un approfondimento sul tema all'interno della cultura romana, cf. DUMONT 1987, in particolare pp. 83-160 sulla posizione giuridica dello schiavo e pp. 406-417 sulla vita familiare dello schiavo romano così come risulta nella commedia; a questo proposito, l'assunto di partenza risulta proprio l'affermazione che lo schiavo romano si vedeva rifiutare il legame sociale più elementare, cioè quello della parentela (per una bibliografia più dettagliata, si rimanda ancora alle pp. 406-417). Dumont, poi, sulla base dei testi comici, tende a ridimensionare tale affermazione, anche se non sempre approfondisce il divario fra il dato storico e la sua distorsione parodica.

⁵⁹ Per tutta la questione linguistica che accomuna gli aggettivi *liber* e *ingenuus*, i *liberi* nel senso di 'figli' e i *patricii* come 'figli di padre certo', cf. BELTRAMI 1998, in particolare pp. 98-102. Per il nome legato al concetto di *gens*, cf. ad es. il recente SMITH 2006.

Mettendo dunque insieme le informazioni iniziali che il personaggio fornisce su di sé, possiamo ricavarne che la prima caratteristica di Pseudolo è quella di essere un valoroso ‘occhiscchi’, incapace di versare lacrime come il padroncino, ma, per converso, ben capace di agire allo scopo di risolvere i problemi di cuore dell’*adulescens* innamorato⁶⁰. Su questa differenza Plauto si diverte ad insistere, sia quando Pseudolo, mostrando le proprie doti mimetiche ai danni del padroncino, finge di sospirare a più riprese con un sonoro “*Eheu!*” ad ogni affermazione disperata di Calidoro⁶¹, sia quando, qualche verso dopo, mette in bocca allo schiavo parole ben poco rispettose nei confronti del giovane padrone che sta meditando il suicidio (v. 96):

Quid fles, cucule? Vives⁶².

Perché piangi, allocco? tu vivrai!

⁶⁰ Può essere utile ricordare che già nell’antica Roma l’occhio è ritenuto lo specchio dell’anima, rivelatore della personalità dell’individuo: cf. Cicerone, che nel *De oratore* (3. 221), trattando dell’*actio*, sostiene: “*animi imago vultus, indices oculi*” e l’analisi delle valenze di *vultus* e *oculi* come sede dell’anima in BETTINI 2000b, pp. 322-29. Una raccolta di materiali interessanti, anche se ormai datata nell’approccio, si trova in DEONNA 2008, in particolare p. 10 s.

⁶¹ Cf. vv. 78-82, nei quali l’esclamazione ricorre ben cinque volte, di cui solo la prima in bocca a Calidoro, mentre in tutti gli altri casi è Pseudolo a pronunciarla con ostentazione, facendo il verso all’*adulescens*. PETRONE 2009c, p. 90, ritiene che si tratti di un caso in cui viene mimata parodicamente una *trenodia* tipica della tragedia greca.

⁶² La traduzione con il nome di un uccello che nella lingua italiana possa adattarsi al contesto impone di tralasciare alcuni significati connessi con lo specifico animale nella cultura romana: qui l’allusione al cuculo, infatti, rimanda non soltanto alla dabbenaggine, ma anche (e soprattutto) all’inerzia, alla pochezza del giovane, che avrà bisogno del massiccio aiuto del suo schiavo, ben più attivo e creativo. Per la visione del cuculo come animale pigro in Plauto e nel mondo romano in generale, cf. BETTINI 2008, pp. 137-41 e n. 65 p. 250 s.: questo studio, inserendo lo specifico animale nel panorama complessivo delle specie avicole così come venivano valutate nella cultura romana, aggiunge un significativo contributo alla discussione sulla sfumatura di significato da attribuire al termine *cuculus* nei testi plautini. Per tale discussione si rimanda a TRAINA 2000⁵, p. 95.

Lo schiavo, quindi, nonostante l'epiteto offensivo che rivolge all'*adulescens*, si mostra già come il suo salvatore, affermando decisamente che non ci sarà motivo di suicidarsi. Il dialogo prosegue sul tema delle lacrime (vv. 96-102):

CALIDORUS: Quid ego ni fleam,
quoi nec paratus nummus argenti siet
neque libellai spes sit usquam gentium ?
PSEUDOLUS: Ut litterarum ego harum sermonem audio,
nisi tu illi drachumis fleveris argenteis,
quod tu istis lacrumis te probare postulas,
non pluris refert quam si imbrim in cribrum geras.

CA: Perché non dovrei piangere
quando non dispongo nemmeno di una moneta d'argento
né spero di trovare un centesimo al mondo?
PS: Per come intendo io il linguaggio di questa lettera,
a meno che tu non pianga per lei delle dracme d'argento,
ciò che tu pretendi di provarle con queste lacrime
non vale più che se tu portassi dell'acqua in un setaccio.

Al profluvio di lacrime dell'innamorato (vv. 96, 101) Pseudolo contrappone un brutale pragmatismo, appena velato da un manto di saggezza popolare e di

allusioni al mito: bisognerebbe piangere denaro (v. 100)⁶³, le lacrime sono inutili come trasportare l'acqua in un setaccio (v. 102)⁶⁴.

Alfredo Casamento, in un saggio che si concentra proprio sul tema delle lacrime nello *Pseudolus*⁶⁵, contrappone la logica 'economica' di Pseudolo e del lenone Ballione a quella 'sentimentale' di Calidoro e Fenicio, sostenendo che le due diverse prospettive creano un urto costante di piani sul quale sembra poggiare tutto l'intreccio della commedia. Tra le due coppie di personaggi non si verifica, infatti, quello che Ricottilli definisce "il contagio delle lacrime" o "la 'reciprocità' delle lacrime"⁶⁶, cioè la necessità, in una corretta comunicazione fra due individui

⁶³ L'immagine è favorita dalla somiglianza delle parole *drachumis* – *lacrumis*, poste nella stessa sede metrica in due versi successivi (cf. WILLCOCK 1987, p. 101). Si può ricordare inoltre come il latino arcaico, accanto alla forma *lacruma*, contemplasse anche *dacruma* (cf. FLURY S. v. "lacrima", *TLL* 2.2, c. 836, ll. 9-15, 1972). A proposito della valenza folklorica del tema del 'piangere argento', cf. la fiaba "La biscia" nella raccolta delle *Fiabe italiane* (CALVINO 1956): le lacrime d'argento e di perle sono uno dei doni che un aiutante soprannaturale, la biscia appunto, lascia all'eroina della storia. Più che la trasformazione pianto-argento, però, la tradizione popolare europea tende a presentare la trasformazione pianto-perle e pianto-gioielli: cf. THOMPSON 1966, D475.4.5).

⁶⁴ La sentenza, di sapore apparentemente popolaresco, è ripresa da OTTO 1890, p. 98, nr. 466 e da TOSI 1991, p. 204, nr. 441 (a proposito del detto κοσκίνῳ ὕδωρ ἀντλεῖς, 'attingi acqua con un setaccio', attestato in numerosi autori greci e latini), a cui si rimanda anche per una bibliografia di base sul tema degli *adynata* nel mondo classico e sul collegamento con il mito delle Danaidi, costrette nell'Ade a trasportare acqua con secchi forati. Per l'immagine del 'compito paradossale' come motivo folklorico, cf. THOMPSON 1966, H1023.2. La punizione delle Danaidi nell'Ade che balugina in sottofondo (cf. WILLCOCK 1987, p. 101) conferma che, nonostante il tono paremiologico, siamo ancora nei dintorni del paratragico: TOSI 1991 segnala ancora che l'espressione in questo verso plautino suona molto simile all'originale greco (sarà poi un caso che il mito presenti le Danaidi come coloro che si ribellarono alle unioni, imposte contro la loro volontà, con uomini stranieri ed ignoti, proprio come la ragazza di Calidoro?). L'immagine sarà ripresa al v. 369 nel cuore di una situazione in cui gli sforzi sono altrettanto inutili: la gara di insulti contro il lenone, nel tentativo di farlo vergognare del suo comportamento. Per la costruzione delle frasi sentenziose in Plauto, cf. PAPONI 2010.

⁶⁵ CASAMENTO 2006.

⁶⁶ RICOTTILLI 2000, pp. 192-93 e RICOTTILLI 2016, par. 4 (dove viene ricordato che la svalutazione delle lacrime operata dai lenoni rispetto al denaro in Terenzio riecheggia probabilmente alcuni passi di Plauto, fra cui quello in oggetto). Non ci addentriamo ulteriormente

legati da un rapporto affettivo e/o parentale, di rispondere con le lacrime alle lacrime. Se è vero che nella commedia le due logiche si scontrano continuamente, è però altrettanto vero che la reciprocità si verifica all'interno della coppia di amanti, più coinvolta dal punto di vista affettivo, mentre la mancanza di reciprocità nella coppia Calidoro-Ballione non fa altro che dimostrare la mancanza di coinvolgimento affettivo di quest'ultimo, come è caratteristico di tutti i lenoni da commedia, avidi e spietati. Pseudolo, invece, benché si sottragga ostentatamente al contagio delle lacrime millantando una caratteristica di famiglia che gli impedirebbe di versarle per quanto lui si sforzi di farlo, reagisce comunque, a modo suo, al pianto disperato di Calidoro, decidendo di passare all'azione per asciugare le lacrime del padroncino (vv. 103-105):

Verum ego te amantem, ne pave, non deseram.
spero alicunde hodie me bona opera aut hac mea
tibi inventurum esse auxilium argentarium.

Ma io, non temere, non abbandonerò te, che sei così innamorato.
Spero che oggi da qualche parte, o con mezzi onesti o con i miei soliti,
sarò in grado di scovarti un soccorso finanziario (lett. 'in argento').

Pseudolo quindi promette a Calidoro di trovargli quelle dracme d'argento che sole, e certo ben più delle lacrime 'di solidarietà' versate da un servo, possono lenire le sue sofferenze amorose, garantendogli il possesso della ragazza tanto desiderata. A questo punto si innesca il complesso intreccio che porterà alla conclusione di un doppio inganno, architettato e diretto dal servo che si autopresenta come provetto stratega e generale.

nell'analisi degli aspetti relativi alla 'pragmatica della comunicazione' applicata in ambito letterario, metodologia recentemente rielaborata proprio a proposito della *palliata*, ma abbastanza lontana dagli obiettivi di questo lavoro. La pragmatica della comunicazione, prendendo spunto dagli studi di Bateson, studia i processi che regolano le interazioni all'interno della comunicazione fra esseri umani. WATZLAWICK - HELMICK BEAVIN - JACKSON 1971 costituisce il manuale di riferimento per questa teoria, che è stata applicata alla letteratura latina da RICOTTILLI 2000, RICOTTILLI 2009 e RICOTTILLI 2010.

Gli occhi secchi, *pumicei*, di Pseudolo funzionano dunque come uno spunto comico agganciato a un particolare corporeo minimo, che si attiva però, in situazione, entro una rete di riferimenti diffusi nel testo plautino, attraverso le connessioni alle pose nobiliari dello schiavo e alla sua collocazione ‘emotiva’ nel sistema dei personaggi della commedia.

2.1.2 Il corpo ominoso

Per confermare e rafforzare le proprie promesse di aiuto al padroncino, Pseudolo, una volta dichiarata l’intenzione di scovare un *auxilium argentarium*, conclude il discorso con una frase sulla quale vale la pena di soffermarsi (v. 106 s):

Atque id futurum unde unde dicam nescio,
nisi quia futurumst: **ita supercilium salit.**

Ma da dove, da dove verrà non so dirlo,
so soltanto che avverrà: **difatti mi balla il sopracciglio.**

Il sopracciglio di Pseudolo che d’un tratto, in piena autonomia, si mette a ballare allegramente assume, nelle parole del *servus*, un valore di fausto presagio; il fatto che nel testo plautino l’*omen* non sia accompagnato da nessuna spiegazione indica, probabilmente, che la battuta rimanda a credenze largamente familiari al pubblico⁶⁷.

⁶⁷ WILLCOCK 1987 commenta: “The twitching of the eye-brow is an omen. Editors compare Theocritus 3.37: ‘My right eye twitches; am I going to see her?’”. Sul confronto con Teocrito, cf. *infra*, p. 43 s. Otto, nel suo repertorio di proverbi e modi di dire del mondo romano, inserisce alla voce *supercilium* proprio l’espressione *supercilium salit*, tratta da *Pseudolus*, interpretandola come segnale che “*es wird mir etwas Angenehmes passieren*” ed accostandola ad un modo di dire tedesco che suona “*es juckt mir im Auge*”, che a quanto pare indica anche nella cultura germanica un fausto presagio (cf. OTTO 1890, p. 335, nr. 1713). TOSI 1991, p. 328, nr. 690 cita il palpito del sopracciglio in Plauto e Teocrito partendo da altri passi plautini in cui abbiamo invece dei pruriti

La spavalda confidenza ‘profetica’ di Pseudolo viene poi confermata con una puntuale ripresa testuale in una successiva scena in cui il servo, dopo aver sfidato l’anziano padrone Simone, promettendogli che avrebbe estorto il denaro a lui e sottratto la cortigiana al ruffiano⁶⁸, rimasto solo in scena si rivolge agli spettatori dichiarando (vv. 566-68):

Atque etiam certum, quod sciam,
quo id sim facturus pacto nihil etiam scio,
nisi quia futurumst.

Ma inoltre, che io sappia,
in che modo io possa riuscire a farlo non so proprio niente di certo,
se non che avverrà.

I due contesti in cui compare l’espressione *nisi quia futurumst* sono analoghi: nel primo caso (v. 107) Pseudolo sta per stipulare un ‘contratto’ con il padroncino, impegnandosi a procurargli le venti mine che occorrono per riscattare la ragazza; nel secondo caso (v. 568), lo schiavo ha appena stipulato con il padrone più anziano un altro ‘contratto’, promettendo di sottrargli le venti mine

ominosi, in base ai quali vari personaggi prevedono di ricevere violente percosse nel luogo dove si verifica il prurito; per il complesso di queste situazioni, rimanda poi all’antica arte divinatoria della ‘palmica’, secondo la quale le varie parti del corpo avrebbero dimostrato la capacità di esprimere una sorta di premonizione di ciò che stava per accadere loro (per maggiori informazioni sulla palmica, cf. *infra*, p. 44 s.); alcune di queste credenze sarebbero sopravvissute fino ad oggi attraverso vari modi di dire (p. es. “mi prudono le mani”), ma talvolta acquisendo un diverso significato (p. es., “mi balla un occhio” indica dubbi sulla riuscita di un’operazione). La questione appare assai ingarbugliata: per un’ulteriore approfondimento sui passi plautini in cui il corpo appare sede di pruriti divinatori, cf. *infra*, par. 3.5.1, p. 197 ss.

⁶⁸ Sul confuso ‘doppio contratto’, cf. LEFÈVRE 1997 pp. 24-26 e relative indicazioni bibliografiche; già QUESTA 2004 (p. 129 s.), aveva sottolineato l’incoerenza (che attribuiva a probabili aggiunte plautine rispetto al perduto originale greco): l’accordo prevedeva una beffa nei confronti del lenone (per sottrargli la bella Fenicio) e un’altra beffa nei confronti del *senex* (per sottrargli il denaro necessario all’acquisto della ragazza), mentre poi in realtà Pseudolo attua soltanto la prima.

necessarie al figlio e di sottrarre la ragazza al lenone. Come si vede, in questi due contesti simili (Pseudolo ha appena stipulato un contratto o lo sta per stipulare), l'espressione *nisi quia futurumst* torna a sottolineare una sorta di consapevolezza metateatrale dello schiavo da commedia, che sa perfettamente di essere destinato al successo nei propri piani truffaldini⁶⁹.

Concentriamo ora l'attenzione sull'*omen* del sopracciglio in *Pseud.* 107. Possiamo accostare a questo verso un altro passo plautino dal *Miles Gloriosus*: quando il *senex* Periplectòmeno fa il verso alle abitudini delle mogli, che sanno solo chiedere quattrini per le spese più impensate, nomina vari tipi di indovine, fra cui una che indaga proprio attraverso l'osservazione delle sopracciglia (*Mil.*, 691-94):

... 'da, mi vir, calendis meam qui matrem moenerem,
da qui faciam condimenta⁷⁰, da quod dem quinquatrubus
praecantrici, coniectrici, hariolae atque haruspicae;
flagitiumst si nihil mittetur **quae supercilio spicit**...' ⁷¹

⁶⁹ WILLCOCK 1987, al v. 568, sottolinea che l'espressione *nisi quia futurumst* di quel verso riprende il v. 107, ma non evidenzia la somiglianza tematica fra le due situazioni. Cf. inoltre DANESE 2013, che nel caso dei vv. 566-68 sottolinea la funzione metateatrale del contesto in cui sono inseriti, funzione che si intreccia con la volontà di tenere gli spettatori con il fiato sospeso.

⁷⁰ *Condimenta* è una congettura di Ritschl, dove i codd. danno un oscuro *condiat da*. Il passo comunque è per noi significativo in ogni caso.

⁷¹ HAMMOND-MACK-MOSKALEW 1963 ricorda, a proposito di questo passo, che il primo di marzo ricorrevano a Roma le festività dei *Matronalia*, durante i quali le matrone presentavano offerte a Giunone e si scambiavano doni; i *Quinquatria*, in onore di Minerva, ricorrevano invece il quinto giorno dopo le idi (15) di marzo. Cf. BOËLS-JANSSEN 1993, pp. 309-19, per un'interpretazione complessiva dei *Matronalia* come versione 'femminile' dei Saturnali e p. 36 s., per i *Quinquatria* visti come un periodo di purificazione in seguito ad una festa iniziatica riservata alle ragazze, che avrebbe avuto luogo il 15 marzo. Ciò che a noi interessa è comunque che entrambe le festività fossero tipicamente femminili. Per quanto riguarda lo statuto dell'indovina *quae supercilio spicit*, il commento di HAMMOND-MACK-MOSKALEW 1963 si limita ad osservare che "it was apparently believed that the motion or form of the eyebrows gave an indication of the person's future".

... ‘dammi, marito mio, i soldi per comprare un regalo a mia madre per le Calende,
dammi i soldi per fare i condimenti, dammi i soldi per pagare, alle Quinquatri,
quella che tira le sorti, quella che interpreta i sogni, quella che indovina la
ventura e quella che legge le viscere;
è una vergogna se non si dà niente a **quella che legge nelle sopracciglia ...**’

‘*Quae supercilio spicit*’ è quindi una delle tante indovine di cui le donne si servono. Il verbo *spicio*, com’è noto, è attestato soltanto in un ristrettissimo numero di passi⁷²: si trova usualmente nella forma *specio* (cf. Plaut. *Bacch.* 399 e *Cas.* 516⁷³, Enn. *ann.* 408 Skutsch⁷⁴) e soltanto in autori arcaici, come ci conferma

⁷² *Curc.* 155, in cui il giovane Fedromo, nella celebre ‘serenata ai chiavistelli’, constatando che inizialmente essi tengono ben chiusa la porta dell’amata, esclama: “*Re spicio* (QUESTA 1995 legge però *respicio*) *nihili meam vos gratiam facere.*” (Mi rendo conto dal vostro comportamento che voi non considerate per niente la possibilità di farmi la grazia). Non a caso, MOORE 2005 sottolinea a più riprese la divinizzazione della porta e l’utilizzo di un linguaggio parodicamente sacrale. Cf. anche Enn. *trag.* 237-39 Ribbeck, dove l’utilizzo del termine è diverso, ma comunque rinvia a un linguaggio di tipo solennemente sacrale: *Iuppiter tuque adeo summe Sol, qui res omnis spicis, / Quique tuo <cum> lumine mare terram caelum contines, / Inspice hoc facinus, prius quam fiat: prohibesseis scelus!*

⁷³ Cf. *Bacch.* 399-401, in cui l’*adulescens* Mnesiloco, alla fine del proprio monologo di ingresso, dice a se stesso: *Nunc, Mnesiloche, specimen specitur, nunc certamen cernitur, / sisne necne ut esse oportet, malu’, bonus quoivis modi, / iustus iniustus, malignus largus, comincommodus.* (Ora, Mnesiloco, si esamina la prova, ora si decide l’esito della gara, / se tu sia o no come bisogna essere, buono o cattivo, come vuoi, / giusto o ingiusto, taccagno o generoso, opportuno o importuno.). In *Cas.* 515-16, il vecchio Lisidamo dice all’amico Alcesimo: *Nunc amici, anne inimici sis imago, Alcesime, / mihi sciam, nunc specimen specitur, nunc certamen cernitur.* (Ora, Alcesimo, potrò sapere se il ritratto dell’amico o del nemico / sei per me, ora si esamina la prova, ora si decide l’esito della gara.). Da notare che anche in entrambi questi contesti il verbo *specio* compare nella stessa identica espressione, caratterizzata dalla doppia figura etimologica *nunc specimen specitur, nunc certamen cernitur*. L’andamento è chiaramente proverbiale (per le caratteristiche delle frasi sentenziose in Plauto, cf. PAPONI 2010, in partic. p. 63 per quanto riguarda l’utilizzo del vocativo, che ricorre in entrambi i passi).

⁷⁴ *Quos ubi rex Epulo spexit de cotibus celsis* (*Fest.* 446: *Spicit quoque sine praepositione dixerunt antiqui [...] et spexit. Ennius l. XVI "quos ubi rex Epulo spexit de cotibus celsis"*).

Varrone⁷⁵. Non indica un semplice ‘guardare’, ma l’esaminare con l’ausilio di una tecnica⁷⁶. La forma *spicio* si trova generalmente nei composti, per cui Ernout e Meillet suggeriscono che, nei pochi passi in cui ricorre la forma inconsueta, sia derivata proprio da quell’uso abituale. Considerando poi che i sostantivi in *-spex*, derivanti proprio dal verbo *specio*, fanno parte della lingua religiosa (cf. *auspex*, *haruspex*, *extispex*), è verosimile che l’espressione *quae supercilio spicit* rinvii allo stesso ambito semantico, tanto più se si osserva come *haruspicae* e *spicit* si trovino significativamente nella stessa sede metrica. D’altra parte, il fatto che Plauto utilizzi qui una perifrasi anziché un nome preciso potrebbe anche ben accordarsi alla caratterizzazione di questi versi come gioco ironico sulla religiosità femminile, che suonerebbe bene nel contesto del discorso, tutto teso a sviluppare l’usuale critica nei confronti delle futili e dispendiose abitudini delle mogli. Infatti l’esistenza di un’indovina che si occupa soltanto di sopracciglia è probabilmente tanto bizzarra quanto quella di una prestatrice d’opera, citata subito dopo (v. 695), che si occupa soltanto di fare pieghe (*plicatricem*, termine non attestato in altri passi letterari, brillante congettura accolta da tutti gli editori, opera di Studemund sulla base della lettura di A, che riporta *plicat*, al posto di *patricam* dei manoscritti

⁷⁵ Varr. ling. 6. 82: *Spectare dictum ab <specio> antiquo, quo etiam Ennius usus: <Q>uos « Epulo postquam spexit », et quod in auspiciis distributum est qui habent spectionem, qui non habeant, et quod in auguriis etiam nunc augures dicunt avem specere. Consuetudo com<m>unis quae cum praeverbis<i>s coniun<c>ta fuerunt etiam nunc servat, ut aspicio, conspicio, respicio, suspicio, [di]de[st]spicio, sic alia; in quo etiam expecto quod spectare volo. Hinc specula; hinc speculum, quod in eo specimus imaginem. Specula, de quo prospicimus; speculator, quem mittimus ante, ut respiciat quae volumus. TRAGLIA 1974 traduce così: “Spectare (vedere) viene da un antico *specio*, che si trova usato anche in Ennio: « dopo che Epulone li ebbe guardati », ed è detto così perché nel prendere gli auspici vi è una distinzione tra quelli che hanno la *spectio* (il compito di osservare) e quelli che non l’hanno, e perché nel prendere gli auguri ancora oggi gli àuguri dicono *specere* (osservare) un uccello. L’uso comune ancora conserva le forme composte con preverbi, come *aspicio* (guardo), *conspicio* (osservo), *respicio* (mi volto a guardare), *suspicio* (guardo con sospetto), *despicio* (guardo dall’alto in basso) e così via. In questo gruppo rientra anche *expecto* (aspetto), che significa voglio *spectare* (vedere). Da qui viene *specula* (specola), da qui *speculum* (specchio), poiché in questo vediamo la nostra immagine: *specula* indica il luogo da cui guardiamo lontano; da qui *speculator* (esploratore), quello che noi mandiamo avanti perché *respiciat* (osservi attentamente) ciò che vogliamo”.*

⁷⁶ Cf. ERNOUT-MEILLET 2001 s.v. *specio*.

palatini). Segue al v. 196 una *ceriaria* (lezione di *A*), o *ceraria* (lezione di *P*), ed anche in questo caso si tratta di un *hapax* dal significato oscuro. L'ironia del vecchio che non vuole ammogliarsi sembra concentrarsi sulla stranezza e scarsa importanza delle mansioni per le quali viene richiesto un lauto pagamento⁷⁷. La comicità potrebbe quindi partire dalla menzione di indovine di sesso femminile di cui abbiamo notizia soltanto da questo passo (*coniectrix*, *haruspica*) o comunque soltanto da Plauto (*hariola*, presente anche nella *Rudens*⁷⁸ con evidente ironia), con chiaro intento canzonatorio nei confronti delle donne. Si può quindi ipotizzare che la connotazione comica investa anche le ristrettissime mansioni delle 'indovine del sopracciglio', rispetto al mondo già di per sé molto specifico degli indovini specializzati nell'interpretazione dei movimenti involontari del corpo⁷⁹.

⁷⁷ Si può riscontrare qui un'analogia con altri cataloghi plautini di professionalità futili e specializzatissime in cui le donne dissipano denaro: cf. ad es. *Aul.* 507-22 e *Trin.* 251-55. Per l'analisi di questo tipo di passi, cf. FRAENKEL 1960, p. 130-34.

⁷⁸ Cf. vv. 1139-41: GRIPUS: *Quid si ista aut superstitiosa aut hariolast atque omnia / quidquid insit vera dicet? Idne habebit hariola?* / DAEMONES: *Non feret nisi vera dicet: nequiquam hariolabitur. / Solve vidulum ergo, ut quid sit verum quam primum sciam.* (GRIPUS: E se costei fosse una strega o un'indovina e tutto / ciò che c'è dentro nominerà giustamente? Allora l'avrà un'indovina? / DEMONE: Non prenderà niente se non dirà il vero: farà l'indovina inutilmente. / Avanti, sciogli il baule, perché io sappia al più presto che cosa sia vero.). Quando entriamo nel campo femminile, le allusioni alla capacità visionaria virano facilmente verso l'accusa di stregoneria; per questo motivo, cf. CHERUBINI 2008. Cf. anche SONNENSCHNEIDER 1891, che traduce *superstitiosa* con 'witch' ma rimanda anche al maschile *superstitiosus*, 'wizard', utilizzato in *Curc.* 397 e *Amph.* 323. Marx ritiene che sia *superstitiosus* sia *hariolus* abbiano una connotazione spregiativa ed appoggia la propria opinione a vari frammenti tragici (cf. MARX 1959 *ad loc.*, p. 199 s.). Per le donne in veste di *hariolae*, cf. anche *Mil.* 1256, quando Pirgopolinice, in una scena mimica dalla notevolissima connotazione farsesca, sostiene che Acroteleuzio *hariolatur* perché 'sente' la sua presenza con il solo fiuto.

⁷⁹ Per approfondimenti sull'uso di questi termini, ed in particolare di *haruspica*, a scopo comico, cf. SANTANGELO 2013, pp. 149-68, a cui si rimanda anche per una bibliografia più estesa sull'argomento. Santangelo, benché riconosca la *comic intention* di tutto il passo, propende per interpretare come figura inesistente nella realtà soltanto quella della *haruspica*. DICKIE 2001, pp. 156-58, invece, non coglie la comicità del passo e accetta come informazioni storiche tutti i dati forniti da Plauto.

In ogni caso alcune testimonianze, benché tarde, ci confermano l'esistenza di tali credenze sul potere divinatorio di sussulti e tremolii: un passo di S. Agostino ci ricorda che, nella cultura pagana, un membro del corpo che palpitava veniva superstiziosamente interpretato come premonizione⁸⁰ e Isidoro di Siviglia ci attesta che, almeno in epoca tarda, gli indovini specializzati in questo genere di divinazione venivano chiamati *salisatores*⁸¹.

Il commento allo *Pseudolus* di Willcock cita, a proposito del *supercilium* che balla, un passo di Teocrito in cui un capraio predice l'arrivo dell'amata perché il suo occhio destro si mette a ballare:

ἄλλεται ὀφθαλμός μευ ὁ δεξιός· ἄρά γ' ἰδησῶ
αὐτάν;

Mi trema l'occhio destro: la vedrò, dunque?⁸²

L'idillio è tutto intriso di superstizioni popolari per quanto riguarda i presagi: il capraio sostiene infatti di aver tentato di interpellare la sorte schiacciandosi sul braccio un fiore, che però non ha scoppettato in segno di buon augurio (vv. 28-30), e così ha confermato il precedente vaticinio di un'indovina munita di setaccio che aveva predetto al giovane un amore infelice (vv. 31-33). A questo punto si inserisce il passo citato, che pare per vari aspetti accostabile al

⁸⁰ Augustin. *de doct. Christ.* 2.20.31: *His adiunguntur millia inanissimarum observationum, si membrum aliquod salierit, si iunctim ambulatibus amicis lapis aut canis aut puer medius intervenerit.* (A queste si debbono aggiungere le mille altre stupidissime pratiche a cui sogliono badare, come, ad esempio, se un membro palpita, se quando due amici camminano l'uno accanto all'altro una pietra o un cane o un bambino passa loro fra mezzo). Testo e traduzione sono tratti da NALDINI 1992.

⁸¹ Isid. *orig.* 8.9.29: *salisatores vocati sunt, quia dum eis membrorum quaecumque partes salierint, aliquid sibi exinde prosperum seu triste significare praedicunt.* (I salisatori hanno ricevuto tale nome perché sostengono che la *salisatio*, ossia la palpitazione, di una qualche parte delle proprie membra, è per loro presagio di un qualcosa di lieto o di triste). Testo e traduzione sono tratti da VALASTRO CANALE 2004.

⁸² Teocr. *id.* 3.37 s. (testo e traduzione da CAVALLI 1991). Sugli aspetti divinatori di questo idillio, cf. COSTANZA 2008 e relativa bibliografia.

verso plautino per l'automatismo del movimento, nonostante le differenze nei particolari (il capraio di Teocrito indica esplicitamente il lato destro come beneaugurante, mentre Pseudolo non fornisce notizie su quale sopracciglio gli stia palpitando; inoltre, in Teocrito si parla di uno spasmo dell'occhio e non del sopracciglio come in Plauto).

Pur essendo chiarissima la caratterizzazione popolare e parodica dei presagi indicati in questo idillio⁸³, non possiamo ignorare che nella cultura ellenistica si sviluppò, all'interno del variegato mondo della divinazione, anche un'arte dell'interpretazione dei movimenti involontari del corpo, la palmica o palmomanzia (dal greco πάλλομαι, 'palpito, salto, tremo'⁸⁴), complementare a quella più antica – e maggiormente attestata come degna di reputazione – delle predizioni effettuate tramite parole pronunciate senza volontà di vaticinio (cledonomanzia, dal greco κληδών, accostabile in questo contesto al latino *omen*)⁸⁵. I fenomeni che venivano considerati divinatori dalla palmica/palmomanzia appartenevano a tre principali categorie: convulsioni o palpitazioni, starnuti e acufeni. Nel genere della commedia, prima di Plauto già Aristofane si era servito di questa divinazione 'domestica', presentando un personaggio dei *Cavalieri* che interpretava come buon auspicio, perché proveniente da destra, non proprio uno starnuto, ma un rumore corporale più volgare, sebbene altrettanto 'esplosivo'⁸⁶. Un esempio evidente di scherzosa

⁸³ Cf. COSTANZA 2008, p. 128 s., a cui si rinvia per eventuali approfondimenti bibliografici sul 'primitivismo' qui ricreato a fini artistici.

⁸⁴ A dire il vero, il nome preciso di tale arte divinatoria non risulta da alcun testo antico, come osserva BOUCHÉ-LECLERCQ 1975, vol. 1, p. 160 e 165: Suda (s. v. Σίβυλλα) attesta che la Sibilla Eritrea avrebbe scritto περὶ παλμῶν; inoltre (s. v. Οἰωνιστικήν) afferma che Posidonio avrebbe composto un perduto trattato Παλμικόν, con il quale la materia sarebbe stata sistematizzata. Un'opera intitolata Περὶ παλμῶν μαντικῆ, attribuita a un Melampo forse in onore del mitico indovino (cf. RAEDER s. v. *Melampus*, n. 6, in *PWRE*, vol. 5.1, col. 399) e dedicata a un re Tolomeo, ci è pervenuta ed è edita da COSTANZA 2009a nel *Corpus palmomanticum Graecum*. COSTANZA 2009b definisce questo tipo di divinazione come 'palmomanzia' (cf. pp. 135-37, s.v. 'palmomanzia', a cui si rimanda per un ulteriore approfondimento bibliografico). Per un collegamento tra la palmomanzia e i testi plautini in esame, cf. DIELS 1970.

⁸⁵ Cf. BOUCHÉ-LECLERCQ 1975, pp. 153-65 e in particolare 160-65.

⁸⁶ Aristoph., *Equit.*, 638 ss.

‘interpretazione’ degli acufeni, invece, è in *Rudens* 806, in cui il lenone Labrax si lamenta per l’imminenza delle percosse esclamando: “*tinnimentum est auribus*” (mi fischiano le orecchie). A noi interessa, comunque, la prima categoria, quella delle convulsioni e palpitazioni, che del resto appare la più importante in quanto fornisce il nome a questa branca dell’arte divinatoria⁸⁷.

Torniamo ora al testo dello *Pseudolus*, per vedere qual è la reazione del padroncino all’affermazione dello schiavo a proposito del proprio sopracciglio vaticinante. Come c’era da aspettarsi, Calidoro risponde (v. 108):

Utinam quae dicis dictis facta suppetant!
Magari i fatti corrispondessero alle parole che dici!

L’esclamazione di Calidoro conferma con parole beneauguranti (da notare il poliptoto *dicis dictis*) la rilevazione del presagio positivo da parte del servo. Pseudolo, restando nello stesso campo semantico, ribatte (v. 109 s.):

scis tu quidem hercle, mea si commovi sacra,
quo pacto et quantas soleam turbellas dare.

Ma tu lo sai, per Ercole, se faccio partire i miei riti,
quali e quanti scompigli sono solito provocare.

Hofmann⁸⁸ suggerisce che *sacra commovere* sia qui un generico modo di dire ispirato per traslato al mondo religioso, senza peraltro poter offrire altre attestazioni di un analogo uso dell’espressione, altrove adottata sempre con

⁸⁷ Vari testi, a partire da GULIK 1896, p. 245 s. fino a DASEN 2008 e DASEN 2015, segnalano, oltre ai movimenti involontari, tutta una serie di pruriti che riguardano varie parti del corpo e che sarebbero interpretabili come pruriti ‘ominosi’. Torneremo comunque più avanti su questo argomento (cf. *infra*, par. 3.5.1, pp. 197 ss.).

⁸⁸ Cf. HOFMANN s.v. *commoveo*, *TLL* 3, c. 1943, ll. 19-28, 1911.

esplicito riferimento a precisi culti⁸⁹. Queste parole sembrano quindi voler concludere la serie delle espressioni con cui Pseudolo presenta se stesso come sacerdote-indovino, facendo virare il tono paratragico degli innamorati disperati verso allusioni alla scena stereotipata della rivelazione-chiave da parte dell'indovino, anch'essa tipica della tragedia.

Nel corso della commedia, poi, Pseudolo arriverà addirittura a paragonarsi all'oracolo di Delfi, mettendosi perfino a 'profetare' in greco (vv. 480-88)⁹⁰.

Sulla base di tutti questi indizi tramite i quali il personaggio di Pseudolo si autopresenta come indovino, potremmo anche rivedere alcune espressioni della prima scena che sembrano preparare accuratamente la *gag* del sopracciglio che saltella: già all'inizio della lettura della lettera, infatti, dopo una serie di battute sulla pessima qualità della grafia della ragazza, abbiamo avuto un altro velato accenno alle capacità divinatorie che Pseudolo si autoattribuisce (v. 33 s.):

PS. Tuam amicam video, Calidore. CALI. Ubi ea est, opsecro?

PS. Eccam in tabellis porrectam: in cera cubat.

PS.: Io vedo la tua amica, Calidoro. CALI.: Dove si trova, ti scongiuro?

PS.: Eccola qua distesa sulle tavolette: è coricata sulla cera.

La battuta allude sicuramente al fatto che la lettera, secondo l'uso romano, inizia con il nome del mittente⁹¹, ma in più Pseudolo sembra volersi presentare

⁸⁹ Verg. *Aen.* 4. 301 *bacchatur Dido, qualis commotis excita sacris thyas* (cf. Serv. *ad loc.*: *ideo dixit, quia in sacrorum renovatione commovebantur simulacra*). Sen. *Med.* 785 *tripodas ... favente commotos dea*. Serv. *ad Aen.* 8. 3 *is, qui belli susceperat curam, sacrarium Martis ingressus primo ancilia commovebat, post hastam simulacri ipsius dicens: 'Mars vigila'*. *Aen.* 8. 4 *ex ipso templo, id est post divina arma commota*.

⁹⁰ Non molto convincente appare FONTAINE 2009, pp. 128-36, quando ritiene che Pseudolo giochi sull'ambiguità creata dalla somiglianza dell'espressione greca *vai γάρ* rispetto al *negare* latino. Per l'atteggiamento da indovino, cf. anche i vv. 516-18, 530, 566-68.

⁹¹ Cf. vv. 41-44: PS. "*Phoenicium Calidoro amatori suo / per ceram et linum litterasque interpretes / salutem impertit et salutem ex te expetit / lacrumans titubanti animo, corde et pectore*." (PS.: "Fenicio a Calidoro suo innamorato / con la mediazione della cera, dello spago e

come colui che è capace di ‘vedere’ persone assenti, cioè sembra suggerire di avere occhi da veggente. Non si tratta di un’ipotesi bizzarra, se ricordiamo che poco prima lo stesso personaggio aveva già rimandato al medesimo ambito semantico con queste parole, riferite alle lettere tracciate sulle tavolette (v. 25 s.):

has quidem pol credo nisi Sibulla legerit,
interpretari alium potesse neminem.

Per Polluce! credo proprio che, a meno che non le legga la Sibilla,
nessun altro sia in grado di interpretarle.

Quest’accenno alla Sibilla aggiunge quindi un tassello alla graduale costruzione del personaggio di Pseudolo. Il verbo *interpretor*, infatti, ci avvicina ancora di più al mondo della divinazione, alla capacità della Sibilla di ‘tradurre’ in linguaggio umano i messaggi che gli dei trasmettevano agli uomini attraverso segni di ogni tipo, comprese le ‘visioni’ della stessa sacerdotessa⁹². Niente di più naturale, perciò, che riprendere il tema nel momento in cui Pseudolo inizia il proprio lavoro di ‘interpretazione’ della lettera mediante la lettura ad alta voce. Il tutto, ovviamente, nello stile degli schiavi da commedia, che mescolano e

delle lettere / dice a te salve e chiede da te salvezza / piangendo, con il subbuglio nel cuore, nella mente e nel petto.”).

⁹² Per i significati del verbo *interpretor* e la funzione dell’*interpres* come ‘mediatore’, cf. BETTINI 2012. In particolare, per questo passo, cf. pp. 94-95, dove però non viene presa in considerazione la presenza del verbo *interpretor* pochi versi sopra, a proposito della Sibilla, in quanto l’analisi di Bettini è focalizzata unicamente sullo scambio disuguale veicolato dalla lettera (‘salute’ di legno vs ‘salute’ d’argento). L’analisi proposta qui sopra potrebbe suggerire, sulla scia del lavoro di Bettini, un doppio livello di mediazione: quella operata dalla lettera, che fa da mediatore fra i due tipi di ‘salute’, più, in aggiunta, il livello della lettura di Pseudolo, che assume il ruolo di mediatore fra gli indecifrabili caratteri scritti dalla ragazza e tutti gli ascoltatori: Calidoro sulla scena, ma soprattutto il pubblico, che ancora non conosce gli antefatti.

cumulano, per raggiungere un effetto comico⁹³, Sibille, oracoli, veggenti e quelli che, forse, erano definiti *salisatores*.

Il passo dello *Pseudolus* da cui siamo partiti ci porta però non soltanto nel mondo della divinazione, ma anche nel campo dei significati comunicativi che nella cultura romana assumeva la parte superiore del viso (*oculi, vultus, frons, supercilia*).

Maurizio Bettini, nello studio “Guardarsi in faccia a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nella cultura latina”⁹⁴ mostra come fronte e sopracciglia costituissero una parte del viso molto densa di significati, proprio come gli occhi. In particolare, ricorda che Plinio il Vecchio si è soffermato su questi particolari anatomici e sulla loro espressività (Plin. *nat.* 11.138)⁹⁵:

Facies homini tantum, ceteris os aut rostra. Frons et aliis, sed homini tantum tristitiae, hilaritatis, clementiae, severitatis index. In assensu eius supercilia homini et pariter et alterna mobilia. Et in his pars animi: negamus iis, annuimus. Haec maxime indicant fastum, superbiam. Aliubi conceptaculum, sed hic sedem habet; in corde nascitur, huc subit, hic pendet. Nihil altius simul abruptiusque invenit in corpore, ubi solitaria esset.

Solo l'uomo ha un volto (*facies*): i restanti animali hanno un muso o un becco. La fronte è anche in altri, ma solo nell'uomo essa è indizio di tristezza, di ilarità, di clemenza o di severità. Quando vuole assentire, le sopracciglia dell'uomo si muovono, insieme o alternativamente. In esse risiede una parte dello spirito: con esse neghiamo o assentiamo. Sono la spia principale dell'arroganza e dell'orgoglio. L'orgoglio trae la sua origine altrove, ma è qui che ha la sua sede; nasce nel cuore, ma sale fino alle sopracciglia e vi rimane sospeso, non trovando niente di più elevato e di scosceso nel corpo dove possa starsene in solitudine.

⁹³ Sulla funzione comica del cumulo, cf. SHARROCK 2009 (a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti bibliografici), in particolare pp. 163-201 e, più recentemente, RACCANELLI 2016, in particolare p. 56 s.

⁹⁴ In BETTINI 2000, pp. 313-56 e, per le sopracciglia in particolare, pp. 329-32.

⁹⁵ Testo e traduzione sono tratti da CONTE-BARCHIESI-RANUCCI 1983.

Plinio, quindi, riteneva molto importante il movimento delle sopracciglia nel momento in cui si dà il proprio assenso o, viceversa, lo si nega. Inoltre con le sopracciglia si può mettere in evidenza, secondo l'autore romano, il superbo disprezzo nei confronti degli altri⁹⁶. Del resto anche l'immagine tradizionale di Giove, capace di muovere ogni cosa con il sopracciglio, non fa che amplificare il gesto di assenso, che nel caso del dio permette automaticamente l'avverarsi dei suoi voleri⁹⁷.

Nel contesto romano l'importanza delle sopracciglia ritorna perfino nella codificazione dell'*actio* oratoria: Quintiliano vi fa riferimento più volte, sottolineando la loro espressività e spiegando il loro ruolo anche tramite un confronto con il personaggio teatrale del *pater*, che mostra un sopracciglio aggrottato e l'altro rilassato, in modo da poter girare verso il pubblico il lato che meglio si adatta allo stato d'animo da simulare nei vari momenti della rappresentazione (Quint. *Inst.* 11. 3. 74)⁹⁸:

In comoediis (...) pater ille, cuius praecipuae partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio, atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis quas agunt partibus congruat.

Nelle commedie (...) il padre, che riveste il ruolo principale, essendo ora alterato ora tranquillo, ha un sopracciglio aggrottato, uno in posizione normale, e gli attori sono soliti mostrare soprattutto il lato che si accorda con il ruolo che stanno impersonando.

⁹⁶ BETTINI 2000b, p. 330 ci ricorda ancora che il termine *supercilium* notoriamente poteva addirittura assumere il significato di 'superbia' o 'severità', mentre l'aggettivo *superciliosus* poteva essere usato per indicare un carattere eccessivamente severo o austero.

⁹⁷ Cf. ad es. Hor. *carm.* 3. 1. 5-8: *Regum timendorum in proprios greges, / reges in ipsos imperium est Iovis, / clari Giganteo triumpho, / cuncta supercilio moventis* (I re temibili hanno l'imperio sulle proprie greggi di sudditi / sopra gli stessi re ha l'imperio Giove, / illustre per il trionfo sui giganti, / capace di muovere ogni cosa col cenno del proprio sopracciglio). La traduzione è mia.

⁹⁸ Qui e *infra*, testo e traduzione di Quintiliano sono tratti da CALCANTE 1997.

Ricordiamo tra l'altro che a tale espediente scenico aveva fatto allusione, ben prima di Quintiliano, anche Cicerone, indicando implicitamente in una delle proprie orazioni⁹⁹ quanto fosse usuale il ruolo di rilievo assegnato alla posizione delle sopracciglia.

Poco oltre, Quintiliano ribadisce l'importanza delle sopracciglia per l'espressività dell'oratore, fornendo la seguente motivazione (Quint. *Inst.* 11. 3. 78-79):

Multum et superciliis agitur; nam et oculos formant aliquatenus et fronti imperant. His contrahitur, attollitur, remittitur, ut una res in ea plus valeat, sanguis ille qui mentis habitu movetur, et, cum infirmam verecundia cutem accipit, effunditur in ruborem; cum metu refugit, abit omnis et pallore frigescit; temperatus medium quoddam serenum efficit. Vitium in superciliis si aut inmota sunt omnino aut nimium mobilia aut inaequalitate, ut modo de persona comica dixeram, dissident aut contra id quod dicimus finguntur: ira enim contractis, tristitia deductis, hilaritas remissis ostenditur. Adnuendi quoque et renuendi ratione demittuntur aut adlevantur.

Anche le sopracciglia sono molto importanti, perché contribuiscono in una certa misura a delineare l'espressione degli occhi e hanno il controllo della fronte. Grazie a esse la fronte si corruga, si alza, si distende, così che in essa vi è un solo fattore che risulta più potente: il sangue, il cui movimento è determinato dallo stato d'animo e, quando incontra una pelle indebolita dalla vergogna, si diffonde provocando il rossore, quando si ritira sotto l'impulso della paura è completamente assente e si gela con effetto di pallore, quando è presente in giusta quantità, produce un colorito intermedio caratteristico della serenità. Nei movimenti delle sopracciglia sono difetti l'assoluta immobilità o l'eccessiva mobilità o l'asimmetria come ho appena detto a proposito della maschera comica o gli atteggiamenti che contrastano con quello che stiamo dicendo: infatti quando sono aggrottate indicano ira, quando sono abbassate tristezza, quando sono distese gioia. Inoltre vengono abbassate o sollevate a seconda che si annuisca o che si neghi.

⁹⁹ Cf. Cic. *Pis.* 14: *cum esses interrogatus quid sentiret de consulatu meo, (...) respondes altero ad frontem sublato, altero ad mentum depresso supercilio crudelitatem tibi non placere.*

Nel testo di Quintiliano dunque maschere e volti, con i diversi strumenti delle convenzioni gestuali e della mimica, affidano al *supercilium* un ruolo essenziale nella comunicazione di sentimenti ed emozioni¹⁰⁰. Pur senza entrare nella *vexata quaestio* relativa all'uso della maschera ai tempi di Plauto¹⁰¹, e dunque al di là degli espedienti espressivi usati da Pseudolo nella sua *performance*¹⁰², l'evocazione stessa del moto del sopracciglio nelle sue parole focalizza l'attenzione degli spettatori non solo su un fenomeno ominoso, ma sul fatto che questo auspicio si verifica, appunto, in un'area particolarmente comunicativa del volto (che sia truccato o mascherato).

Le sopracciglia, se volessimo lasciar parlare altri testi latini, hanno un loro vero e proprio linguaggio, che in particolare nell'elegia erotica viene spesso rappresentato come capace di sostituire le parole. Per esempio Ovidio, negli *Amores*, si ritrae mentre a banchetto comunica furtivamente con l'amata, attraverso il linguaggio silenzioso delle sopracciglia (*Am.* 1.4.17-20)¹⁰³:

Me specta nutusque meos vultumque loquacem;
excipe furtivas et refer ipsa notas.

Verba superciliis sine voce loquentia dicam;

¹⁰⁰ Per un'analisi più approfondita del collegamento tra *actio* oratoria e *performance* teatrale a proposito dell'utilizzo delle sopracciglia (e per una più estesa bibliografia sull'argomento), cf. MORETTI-BONANDINI 2014, che prende le mosse da una lettera di Plinio il Giovane (Plin. *Epist.* 6.2.5) in cui viene descritta un'abitudine significativa di un oratore dell'epoca, Marco Aquilio Regolo, il quale, quando doveva patrocinare un cliente, si truccava le sopracciglia da un solo lato del volto, cambiando lato a seconda che dovesse fungere da difensore oppure da accusatore.

¹⁰¹ Cf. *supra*, n. 32, p. 15 s.

¹⁰² Su cui cf. ad esempio SLATER 1985, p. 121, che ipotizza addirittura una maschera dotata di un sopracciglio meccanico in grado di muoversi. Tale ipotesi appare però poco convincente, visto che, anche nel caso che gli attori plautini indossassero una maschera, sarebbe stato sufficiente mutare l'angolazione del volto per suggerire il movimento alla fantasia degli spettatori (a tale proposito, cf. MONDA 2012, n. 12, in particolare p. 152).

¹⁰³ Qui e *infra*, i testi di Ovidio sono tratti da FEDELI 1999. Le traduzioni sono mie.

verba leges digitis, verba notata mero.

Osserva me e i miei cenni e la mia espressione eloquente;
cogli i miei messaggi furtivi e ricambiali anche tu.

Con i sopraccigli dirò parole che parleranno senza voce;

leggerai parole tracciate con le dita e scritte col vino.

Si tratta di un vero e proprio *topos* nell'elegia¹⁰⁴, su cui non è ovviamente il caso di soffermarci in questo contesto. Ciò che invece è utile osservare a questo punto è che se le sopracciglia sono per i Romani un luogo privilegiato della comunicazione non verbale, nel *supercilium* di Pseudolo sembrano sovrapposti elementi diversi.

Da una parte sono presenti nella cultura romana credenze relative al valore divinatorio dei movimenti involontari del corpo umano, come espressione di una volontà 'altra' che si manifesta attraverso la concretezza fisica di un mediatore;

¹⁰⁴ Altrove lo stesso Ovidio si lamenta della tresca che la donna sta intessendo con un altro davanti ai suoi occhi; i due comunicano soprattutto con i gesti, fra cui sono posti in evidenza i movimenti delle sopracciglia (*Am.* 2.5.15-18): **Multa supercilio vidi vibrante loquentes; / nutibus in vestris pars bona vocis erat. / non oculi tacuere tui, conscriptaque vino / mensa, nec in digitis littera nulla fuit. (Ho visto che vi dicevate molte cose con le sopracciglia vibranti, / molto della voce era nei vostri cenni. / Non hanno taciuto i tuoi occhi, né la tavola su cui hai scritto / col vino, anche le dita hanno tracciato qualche lettera.).** Nell'*Ars Amatoria*, il poeta consiglia al lettore (*Ars* 1.500): **multa supercilio, multa loquare notis. (dille molte cose coi sopraccigli, molte con cenni).** Nelle *Heroides* il *topos* si ripresenta nella lettera di Elena a Paride (*Epist.* 17.83-86): **A, quotiens digitis, quotiens ego tecta notavi / signa supercilio paene loquente dari! / Et saepe extimui ne vir meus illa videret, / non satis occultis erubique notis! (Ah quante volte ho decifrato i segni furtivi delle dita / e quelli del sopracciglio che quasi parlava! / Spesso ho temuto che il mio sposo li vedesse, / sono arrossita per quei cenni non abbastanza nascosti).** Quello delle sopracciglia che parlano sembra rivelarsi proprio un *topos* della poesia amorosa, visto che lo ritroviamo anche in Propertio quando descrive il suo gusto per le relazioni tormentate (*Eleg.* 3.8.25 s.): **tecta superciliis si quando verba remittis, / aut tua cum digitis scripta silenda notas. (se talora muovendo le sopracciglia mandi parole segrete / o con le dita tracci tacite lettere).** Le schermaglie amorose, insomma, quando devono svolgersi in silenzio, sembrano affidarsi soprattutto all'espressività delle sopracciglia, prima ancora che alle lettere tracciate con le dita (testo e traduzione di Propertio sono tratti da FEDELI 1987).

dall'altra parte, la stessa cultura attribuiva importanza alle sopracciglia come veicolo privilegiato degli stati d'animo e dei sentimenti, come strumento comunicativo, insomma. Date queste premesse, è lecito ipotizzare che, se a palpitare era un sopracciglio, per i Romani fosse abbastanza scontato considerarlo un vero e proprio messaggio, non soltanto articolato, ma di interpretazione abbastanza agevole.

Vista l'espressività che nei testi latini è riconosciuta ai moti volontari delle sopracciglia, vien da chiedersi se forse in questa scena Pseudolo, nel momento in cui denuncia un moto involontario e 'profetico' del proprio sopracciglio, non stia in realtà giocando con una furbesca strizzata d'occhio, molto consapevolmente 'metateatrale', sull'inevitabile destino di successo riservato al proprio intervento di *servus callidus* nella commedia.

Anche in questo caso lo spunto comico si aggancia a un particolare corporeo minimo, il sopracciglio 'danzante', che però rinvia a una precisa configurazione comunicativa, la rivendicazione dello schiavo di possedere doti profetiche. Il segnale corporeo si aggancia da un lato a un sistema culturale riconoscibile dal pubblico che condivide con l'autore l' 'enciclopedia' dei saperi popolari sulla mantica, dall'altro a un sistema di riferimenti alla divinazione ripetuti nello *Pseudolus*, allo scopo di costruire una configurazione comica identificabile nell'orizzonte di attesa degli spettatori.

2.2 Lo stereotipo e la variazione

2.2.1 La *facies* di Pseudolo e i piedoni

C'è spesso un momento topico, nelle commedie di Plauto, in cui si tratta di riconoscere un personaggio per la descrizione che ne viene fatta. Nell'economia dello spettacolo, la descrizione risponde al bisogno di fornire agli altri personaggi

uno strumento per renderli capaci di comprendere se hanno già visto oppure no colui o colei che ne è oggetto. Naturalmente, poi, Plauto non si lascia sfuggire l'occasione per costruire su tali situazioni una serie di battute e giochi di parole tipici del suo stile¹⁰⁵.

Vediamo come si configura questa situazione nello *Pseudolus*, quando la commedia si avvia ormai verso lo scioglimento perché la beffa ai danni del lenone è già stata attuata. Quando il lenone Ballione comincia a sospettare di essere stato raggirato, chiede al messo del soldato la descrizione del sedicente 'Subballio' (v. 607), cioè del 'Ballione in seconda' a cui lo stesso messo ha consegnato il contrassegno necessario per riscattare la ragazza. Ecco le parole di Ballione (v. 1217):

Eho tu, **qua facie fuit** dudum quoi dedisti symbolum?

Ehi tu, che aspetto aveva quello a cui hai dato il contrassegno?

La *facies* è un termine che ricorre spesso in questo tipo di situazioni: la ritroviamo in svariati altri passi plautini, anche se di solito la domanda utilizza il verbo *sum* al presente e non al perfetto come nello *Pseudolus*. Per esempio:

Qua facie voster Saurea est? (*As.* 399)

Sed qua faciest tuo' sodalis Philocrates? (*Cap.* 646)

Qua facie est homo? (*Trin.* 903)

Talvolta la stessa domanda viene posta in forma indiretta, come per esempio:

¹⁰⁵ Sulla descrizione dei personaggi plautini, cf. in particolare MAGISTRINI 1970, che però non si concentra unicamente su Plauto, puntando la propria attenzione soprattutto sulle differenze nel rapporto descrizione fisica-descrizione morale in Menandro, Plauto e Terenzio. Il tema delle descrizioni fisiche in Plauto interseca naturalmente la questione dell'utilizzo o meno delle maschere all'epoca dell'autore, per cui si rimanda alla n. 32, p. 15 s.

Sed earum nutrix qua sit facie mi expedi. (*Poen.* 1111)

Nella *Rudens* (v. 1155), la domanda “*Qua facie sunt?*” si riferisce addirittura a degli oggetti, i *crepundia* (giocattoli) gelosamente conservati da Palestra allo scopo di ritrovare i genitori a cui è stata rapita da piccola. La risposta consiste in una minuziosa descrizione che permette l'*agnitio* della ragazza da parte del padre. La *facies* dei giocattoli è quindi ‘il modo in cui sono fatti’: la ragazza indica per ognuno il tipo di oggetto, il materiale con cui è fabbricato, le iscrizioni che riporta, per dimostrare di conoscerlo davvero (vv. 1156-74).

Diversamente da quello che sembra essere il suo significato in epoche posteriori, in Plauto il termine appare quindi direttamente connesso con la sua etimologia, cioè con il verbo *facio*¹⁰⁶. La *facies* plautina è ‘il modo in cui

¹⁰⁶ Val la pena di ricordare la discussione che di questo termine fa Gellio, ricorrendo a esempi tratti dal dramma romano arcaico, per concludere l'argomento proprio con una citazione plautina che conferma indiscutibilmente l'utilizzo di *facies* nel senso di ‘aspetto’, cioè *Poen.* 1111-14, testo che riprenderemo più avanti. Vediamo ora come Gellio introduce la questione (Gell. 13.30.1-2): *Animadvertere est pleraque verborum Latinorum ex ea significatione, in qua nata sunt, decessisse vel in aliam longe vel in proximam eamque decessionem factam esse consuetudine et inscitia temere dicentium, quae, cuimodi sint, non didicerint. Sicuti quidam faciem esse hominis putant os tantum et oculos et genas, quod Graeci πρόσωπον dicunt, quando facies sit forma omnis et modus et factura quaedam corporis totius a faciendo dicta...* (È da notare che molti vocaboli latini hanno abbandonato il significato originale e sono passati ad altro assai o poco diverso, e tale abbandono è dovuto all'abitudine o all'ignoranza di coloro che parlano senza conoscere il senso delle parole che impiegano. Così certuni ritengono che *facies* dell'uomo significhi soltanto la bocca, gli occhi e le guance, ciò che i Greci chiamano *prosopon* (volto), mentre *facies* significa l'intera forma, la dimensione e, per così dire, la struttura di tutto il corpo, essendo derivata da *facio* (faccio)...). Qui e *infra*, testo e traduzione di Gellio sono tratti da CALCANTE-RUSCA 2007⁵. Il testo latino è quello edito da MARSHALL 1968. Per un'utile riflessione su questo passo di Gellio, in relazione al significato di *facies* (e *vultus*), cf. BETTINI 2000b, p. 336-39. Cf. anche Non. p. 52 M (= 74 L) *a factura corporis facies* e l'etimologia di Isidoro di Siviglia, che sembra risentire proprio dell'utilizzo del termine nelle situazioni di riconoscimento (Isid. *diff.* 2. 52: *facies dicta est, eo quod notitiam faciat hominis.*). *Facies* conserva comunque nel tempo, a fianco del senso di ‘faccia’, l'originario significato di ‘aspetto generale’, p. es. Liv. 25.36.8: *munitionis facies nova*; anche il passo di Gellio citato sopra prosegue (13.30.4-5): *Non solum autem in hominum*

qualcosa, o qualcuno, è fatto’, cioè il suo aspetto in generale, non soltanto quello del volto, come sarà spesso nell’evoluzione della lingua latina¹⁰⁷. Conoscere la *facies* significa per Plauto conoscere come qualcosa/qualcuno ‘è fatto’, cioè averlo già visto e averne memorizzato i dati più caratteristici, che permettono il riconoscimento.

Per converso, se un personaggio vuole dichiarare di non averne mai visto un altro, può esprimersi come l’acquirente degli asini nell’*Asinaria* (v. 353: *Ego pol Sauream non novi neque qua facie sit scio*) o come il fattore Collibisco del *Poenulus* a proposito del lenone Licone (v. 592 s.: *At pol ego eum qua sit facie nescio. / Eum mihi volo demonstratis hominem.*). Ignorare la *facies* di qualcuno significa quindi che non lo si è mai visto né conosciuto e, come ovvia conseguenza, che non si è neppure in grado di riconoscerlo né di descriverlo.

La *facies*, infatti, può anche essere *ignota*, (*Trin.* 768) o *peregrina* (...) *atque ignobilis*, cioè forestiera e non riconoscibile (*Pseud.* 964). Alcune *facies* forestiere possono però essere a prima vista identificate per i tratti caratteristici della loro area di provenienza: c’è una *facies Hilurica*, cioè illirica (*Trin.* 852), e una *Punica* (*Poen.* 977). Se poi andiamo a leggere per intero le scene in cui tali definizioni compaiono, possiamo notare che, in ognuno di questi casi, si fa riferimento esplicito all’abbigliamento esotico oppure da viaggio, insomma a quello che veniva presentato come un modo di vestirsi inusuale e percepito immediatamente dagli spettatori come ‘travestimento’ oppure come segnale di appartenenza ad un gruppo etnico diverso da quello dei ‘Greci’ che si muovevano

corporibus, sed etiam in rerum cuiusquemodi aliarum ‘facies’ dicitur. Nam montis et caeli et maris facies, si tempestive dicatur, probe dicitur. Sallustii verba sunt ex historia secunda: ‘Sardinia in Africo mari facie vestigii humani in orientem quam occidentem latior prominet’. (E *facies* si dice non solo del corpo dell’uomo, ma anche di altre cose di diverso genere. Se si parla della *facies* (aspetto) di un monte, del cielo, del mare, e se ne parla a proposito, lo si dice con proprietà. Sallustio nel II libro della *Storia* così si esprime: “La Sardegna, nel mar d’Africa, con l’aspetto (*facies*) di un’orma umana, si protende più verso oriente che verso occidente”).

¹⁰⁷ BETTINI 2000b, p. 344 s., spiega in modo convincente come si possa in seguito essere passati dalla *facies* ‘aspetto generale’ alla *facies* ‘faccia’: in una cultura come quella romana in cui i cittadini tenevano tanto a drappeggiarsi dignitosamente nell’ampia toga, l’unica parte del corpo che restasse scoperta e che quindi permettesse il riconoscimento era appunto la faccia.

abituamente sulla scena. Partiamo dallo *Pseudolus*, in cui il lenone vede avvicinarsi il servo Scimmia, aiutante di Pseudolo, travestito da militare, e ne annuncia al pubblico l'arrivo (v. 963 s.):

Quis hic homo chlamydatus est aut unde est aut quem quaeritat?
Peregrina facies videtur hominis atque ignobilis.

Chi è quest'uomo con la clamide e chi va cercando?
L'aspetto dell'uomo sembra straniero e sconosciuto.

Lo 'straniero' viene identificato dal fatto di essere *chlamydatus* (v. 963), cioè di avere il mantello da viaggio tipicamente militare¹⁰⁸, frutto di un travestimento. Deve infatti apparire come messo del soldato macedone che ha comprato la ragazza amata dal padroncino di Pseudolo.

Nel *Trinummus*, troviamo un altro camuffamento, prima progettato e poi realizzato in una successiva scena. Leggiamo prima il passo in cui troviamo i due *senes* Megaronide e Callicle che confabulano (vv. 765-69):

MEGARONIDES. Homo conducatur aliquis iam, quantum potest,
quasi sit peregrinus. CALLICLES. Quid is scit facere postea?
ME. Is homo exornetur¹⁰⁹ graphice in peregrinum modum,
ignota **facies** quae non visitata sit,
mendaciloquom aliquem...

MEGARONIDE: Ora si ingaggi un uomo il più presto possibile,

¹⁰⁸ WILLCOCK 1987 ricorda che un militare straniero indossa la clamide anche in *Epid.* 436. A dire la verità, in questo caso sembra più utile *Rud.* 315, in cui viene segnalato l'arrivo di tre personaggi con clamide e spada, che vengono qualificati appunto come militari stranieri.

¹⁰⁹ WAGNER 1881 e COCCHIA 1945 ricordano che si tratta del termine tecnico che indicava il travestimento degli attori.

come se fosse straniero. CALLICLE: Che cosa deve saper fare poi costui?
ME.: Quell'uomo deve essere travestito a regola d'arte in una foggia straniera,
un aspetto sconosciuto che non sia già stato visto,
un tizio capace di mentire...

In una scena successiva, il *senex* Carmide, oggetto del raggiro, vede arrivare il sicofante travestito (v. 851 s.):

Pol hicquidem fungino generest¹¹⁰: capite se totum tegit.
Hilurica **facies** videtur hominis, eo ornatu advenit.

Per Polluce, costui è di specie fungina: si copre tutto quanto con la testa!
L'aspetto dell'uomo sembra illirico, dall'abbigliamento con cui arriva.

Nel *Trinummus* ci troviamo quindi di fronte ad un sicofante che deve essere sapientemente mascherato come uno straniero (v. 767: *exornetur graphice*¹¹¹ in *peregrinum modum*) e che assume la *facies Hilurica* grazie ad un gran cappello che lo fa sembrare appartenente al *genus funginum* (v. 851).

Nel *Poenulus* l'*ornatus* è invece tipicamente rivelatore della *facies Punica*, come risulta dai commenti xenofobi che l'*adulescens* Agorastocle e il *servus* Milfione si scambiano all'arrivo del *Poenus* Annone (vv. 975-81):

MILPHIO. Sed quae illaec avis est quae huc cum tunicis advenit?
Numnam in balineis circumductust pallio?

¹¹⁰ WAGNER 1881 e COCCHIA 1945 spiegano che il cappello macedone si chiamava *causia* (nominata in *Mil.* 1178) ed era a larghe falde, tanto che da lontano chi lo indossava poteva ricordare, appunto, l'aspetto di un fungo.

¹¹¹ Per il significato di *graphice* e per i riferimenti alla pittura come *auctoritas*, cf. BETTINI 2003, in particolare pp. 39-41 per il collegamento con l'inganno; Bettini spiega come il termine sia diventato un modo di dire che, partendo dai riferimenti al disegno, se ne distacca già a quest'epoca per assumere un significato che rimanda al modo di fare 'da dritti'.

AGORASTOCLES. Facies quidem edepol Punicast. Guggast¹¹² homo.

MI. Servos quidem edepol veteres antiquosque habet.

AG. Quiscis? MI. Viden omnis sarcinatos consequi?

Atque ut opinor digitos in manibus non habent.

AG. Quid iam? MI. Quia incedunt cum anulatis auribus.

MILFIONE: Ma chi è quell'uccello che sta venendo qui vestito con la tunica?

Che, gli hanno rubato il pallio alle terme?

AGORASTOCLE: Per Polluce, l'aspetto è sicuramente punico! Il tizio è un allocco!

MI.: Per Polluce, ha dei servi davvero vecchi decrepiti!

AG.: Come lo sai? MI.: Non vedi che lo seguono tutti carichi di bagagli?

E penso anche che non abbiano dita alle mani!

AG.: Perché mai? MI.: Perché vanno in giro con gli anelli alle orecchie!

La *facies Punica* risulta ridicola perché consiste nell'andare in giro in tunica e senza pallio (v. 975 s.), ricordando un uccello svolazzante, e per di più accompagnato da servitori che vengono a loro volta canzonati come 'senza dita', quindi 'non-uomini', perché gli anelli sono da loro indossati alle orecchie (v. 980 s.).

In nessuno di questi casi si allude al volto, che sulla scena appare meno evidente dell'abbigliamento. La *facies* plautina, quindi, ha sicuramente a che fare più con l'insieme dell'aspetto che con la 'faccia': indica corpi che si muovevano a

¹¹² Per il significato del misterioso epiteto *gugga*, in primo luogo il contesto ci segnala che non è certo un complimento; ARAGOSTI 2009, sulla scia dei precedenti commentatori, indica che si tratta probabilmente di un prolungamento della metafora iniziata con *avis* e cita riscontri greci che possono confermare tale ipotesi, alludendo ad un uccello notturno non meglio identificato: traduce perciò con 'allocco'. Aragosti ritiene "inutili elucubrazioni" quelle di MAURACH 1975, il quale cerca di individuare con precisione l'uccello a cui l'epiteto fa riferimento; Maurach ci appare invece convincente quando, riprendendo LEO 1895-1896, scrive che l'epiteto xenofobo starebbe meglio in bocca a Milfione piuttosto che ad Agorastocle, il quale sa di essere della stessa origine punica. Per una più approfondita analisi di tutta la descrizione del personaggio, cf. LÓPEZ GREGORIS 2012.

una certa distanza dagli spettatori e che dovevano risultare immediatamente riconoscibili per elementi non soltanto stereotipati, ma anche macroscopici.

Come risponde di solito un personaggio plautino a cui viene richiesto di descrivere la *facies* di un altro? Proseguiamo nella lettura dei passi dai quali avevamo estrapolato la domanda.

Nel caso dell'*Asinaria*, il mercante che arriva per pagare all'*atriensis* Saurea il prezzo della vendita degli asini chiede di indicargli come sia fatto per poterlo riconoscere; poco importa ai nostri fini se in realtà gli viene descritto il servo Leonida che si finge Saurea (*Asin.* 399-401):

MERCATOR. **Qua facie** voster Saurea **est**? Si is est, iam scire potero.

LIBANUS. Macilentis malis, rufulus aliquantum, ventriosus, truculentis oculis, commoda statura¹¹³, tristi fronte.

MERCANTE: Che aspetto ha il vostro Saurea? Se è lui, potrò subito saperlo.

LIBANO: Ha le guance macilente, è piuttosto rossiccio, panciuto, ha occhi minacciosi, statura normale¹¹⁴, volto arcigno.

Nel secondo caso, ci troviamo nei *Captivi*; il *senex* Egione chiede al prigioniero Aristofonte che gli descriva un altro prigioniero, Filocrate, che

¹¹³ BETTINI 2002b, p. 348-50, sottolinea la radice in comune con *status* e con *statua* del termine *statura* per evidenziare la concretezza dello 'star su' delle persone descritte nella loro 'verticalità': "la *statura* è vista come una qualità che contribuisce fortemente alla identificazione di qualcuno" (p. 349). Il concetto di *statura*, in Plauto, appare ambiguo soltanto in questo passo perché l'aggettivo *commoda* a cui si accompagna non ha un significato ben definito; in tutti gli altri casi plautini, che leggeremo in seguito, *statura* allude chiaramente all'altezza del personaggio. Per converso, come vedremo, l'indicazione dell'altezza di un personaggio fa spesso parte della sua descrizione: questa funzione 'modulare' del termine lascia perciò pochi dubbi.

¹¹⁴ Per la traduzione di *commoda* con "normale", cf. BERTINI 1968 e PARATORE 1978; anche NIXON 1916-38 e DE MELO 2011-13 traducono con "*average height*" (statura media), mentre ERNOUT 1932-61 si discosta dal coro traducendo "*air avantageux*".

Aristofonte conosce bene perché è suo amico fin da bambino. La descrizione permetterà a Egione di scoprire che, credendo di inviare a chiedere un riscatto lo schiavo Tindaro, ha in realtà liberato il giovane Filocrate, che si era scambiato di ruolo con lo schiavo fidato (*Cap.* 646-48):

HEGIO: Sed qua faciest tuo' sodalis Philocrates? ARISTOPHONTES: Dicam tibi:
macilento ore, naso acuto, corpore albo, oculis nigris,
subrufus aliquantum, crispus, cincinnatus.

EGIONE: Ma che aspetto ha il tuo amico Filocrate? ARISTOFONTE: Te lo dirò:
ha la faccia smagrita, il naso affilato, la pelle bianca, gli occhi neri,
è piuttosto rossiccio, crespo, riccioluto.¹¹⁵

Tornando al *Poenulus*, il *senex* cartaginese Annone è ansioso di conoscere le fattezze della nutrice di due ragazze che sono state rapite con lei da piccole; Annone spera infatti che si tratti delle sue figlie perdute (*Poen.* 1111-13):

HANNO: Sed earum nutrix **qua sit facie** mi expedi.
MILPHIO: Statura hau magna, corpore aquilo. HA: Ipsa east.
MI: Specie uenusta, ore atque oculis pernigris.

ANNONE: Ma spiegami che aspetto ha la loro nutrice.
MILFIONE: Ha una statura non alta, la pelle bruna. ANNONE: È proprio lei!
MILFIONE: La figura graziosa, la faccia e gli occhi nerissimi.

Diverso il caso che incontriamo nel *Trinummus*, dove lo scambio di battute è molto più sbrigativo (v. 903 s.):

¹¹⁵ Per la descrizione di Filocrate, piuttosto insolita per un *adulescens* perché sembra contenere caratteri 'misti' che potrebbero avvicinarlo per alcuni versi alla tipologia dello schiavo, cf. *infra*, p. 65 s.

CHARMIDES: Qua facie est homo? SYCOPHANTA: Sesquipede quiddamst quam tu
longior¹¹⁶.

CH: Haeret haec res, si quidem ego absens sum quam praesens longior.

CARMIDE: Che aspetto ha quell'uomo? SICOFANTE: E' un tale più alto di te un
piede e mezzo.

CARMIDE: Qui la faccenda si arena, se è vero che io sono più alto da assente che da
presente!

In questo particolare caso, il Sicofante che risponde alla domanda sulla *facies* non ha in realtà la minima idea di come sia fatto l'uomo che pretende di conoscere. Ovviamente, con una casualità sfortunata tutta da commedia, sceglie per descriverlo il modo meno adatto, che lo denuncia immediatamente: sostiene che l'individuo di cui parla è più alto dell'interlocutore, ignorando che proprio l'interlocutore è quello che lui finge di conoscere. L'altezza di un personaggio è uno degli elementi più evidenti a prima vista anche sul palcoscenico, quindi il mentitore si smaschera subito e non può continuare con il consueto elenco di particolari, ma nella prosecuzione del dialogo verrà comunque tenuto per un po' sulla corda per il divertimento di tutti.

Nella *Rudens* non si trova la domanda canonica, ma lo schiavo Tracalione chiede ai pescatori prima se hanno visto il suo giovane padrone Pleusidippo, poi se hanno incontrato il lenone Labrace che conduceva con sé due ragazze. Il termine *facies* ricorre due volte nel dialogo (*Rud.* 313-20):

TRACHALIO: Ecquem adulescentem huc, dum hic astat, expedite,
vidistis ire strenua **facie**, rubicundum, fortem,
qui tris semihomines duceret chlamydatus cum machaeris?¹¹⁷

¹¹⁶ I termini 'tecnici' per indicare l'altezza sono *longus* e *brevis*, che troveremo in vari passi plautini, ma si incontra, per esempio, anche in Cicerone (*inv.* 1. 35) che indica varie opposizioni nelle descrizioni degli uomini, fra cui "*longus an brevis*", e Catullo (86. 1), dal quale *Quintia* è definita "*longa*".

PISCATORES: Nullum istac **facie** ut praedicas venisse huc scimus. TR: Ecquem recalvom ad Silanum senem, statutum¹¹⁸, ventriosum, tortis superciliis¹¹⁹, contracta fronte, fraudulentum, deorum odium atque hominum, malum, mali viti probrique plenum, qui duceret mulierculas duas secum sati' venustas?

TRACALIONE: Per caso avete visto mentre eravate qui, un giovane venire in qua speditamente, con aspetto risoluto, colorito, vigoroso, che guidava tre semiuomini con clamide e spada?

PESCATORI: Non sappiamo che sia venuto in qua nessuno con questo aspetto che tu descrivi. TRACALIONE: E per caso (avete visto) un vecchio mezzo calvo come Sileno, ben piantato, panciuto, con le sopracciglia cespugliose, la fronte contratta, truffaldino, in odio agli dei e agli uomini, malvagio, pieno di vizio, di perversione e d'infamia, che conduceva con sé due ragazze assai graziose?

In questo caso la variazione è costituita dal fatto che prima si fornisce la descrizione dei personaggi, per poi chiedere se l'interlocutore li conosce. I meccanismi sono comunque sempre gli stessi: si parla di una *facies* che è

¹¹⁷ MARX 1928 ritiene che questa descrizione corrisponda a quella del *πάγγελστος νεανίσκος* del catalogo di Polluce. In generale, per quanto riguarda le tipologie stabilite dalle maschere menandree, cf. *supra* n. 32, p. 15 s.

¹¹⁸ SONNENSCHNEIN 1979 è convinto che il termine *statutus* equivalga all'espressione *commoda statura* di *Asin.* 402. MARX 1928 rimanda ai vv. 125 s., in cui riscontra la caratterizzazione del *πορνοβοσκός* del catalogo di Polluce, ma non discute il significato di *statutus*. FAY 1969 interpreta come "*well set up, of considerable stature*". ERNOUT 1932-61 traduce "*de haute stature*". Anche NIXON 1916-38 e DE MELO 2011-13 interpretano come "*good-sized*". PARATORE 1978 traduce "corpacciuto", che appare forse più adeguato al personaggio descritto.

¹¹⁹ SONNENSCHNEIN 1979 ritiene che le sopracciglia descritte siano a forma di 's' ma riporta anche Varrone (citato da Non. 25 M = 37 L) secondo cui Sileno veniva rappresentato *hirsutus superciliis*. PARATORE 1978 traduce "dai sopraccigli a foresta", concordando con ERNOUT 1932-61 ("*en broussaille*") e NIXON 1916-38 ("*beetle brows*"). DE MELO 2011-13 traduce "*twisted eyebrows*". MARX 1928 rimanda alla maschera del *πορνοβοσκός* per tutta la descrizione del lenone, FAY 1969 non approfondisce.

costituita da una serie di caratteristiche fisiche (e talvolta anche morali) di vario tipo e si chiede se qualcuno l'ha vista. Si tratta di compiere un'*agnitio* che talvolta è semplicemente funzionale al procedere della trama, mentre altre volte offre anche il destro per una serie di battute: questo secondo caso si verifica quando la descrizione fa parte del meccanismo della beffa o dell'equivoco, meccanismo all'interno del quale le caratteristiche fisiche di un personaggio sono centrali per la buona riuscita dello scambio di persona. Naturale che, in questi casi, Plauto elabori di più la descrizione, calcando su particolari comici¹²⁰.

Nello stesso *Pseudolus*, la domanda canonica sulla *facies* era già stata pronunciata prima della celebre descrizione, ma con un diverso obiettivo e quindi una diversa risposta, quando il protagonista aveva chiesto al padroncino e al suo amico Carino di trovargli un complice esperto (v. 724-27):

PS: (...) Si modo mihi hominem invenietis propere. CHARINUS: Qua facie? PS:
Malum,
callidum, doctum, qui quando principium prehenderit,
porro sua uirtute teneat quid se facere oporteat;
atque qui hic non visitatus saepe sit.

PS: (...) Se almeno mi troverete presto un uomo adatto. CARINO: Con quale aspetto?
PS: Malizioso,
astuto, accorto, che dal momento in cui avrà cominciato
poi con le sue sole capacità afferri ciò che è il caso di fare;
e che non sia stato visto spesso da queste parti.

Qui Pseudolo evita la descrizione fisica per concentrarsi sulle doti comportamentali che devono essere possedute dall'aiutante che cerca. Solo alla fine aggiunge che deve essere stato visto poco in giro: in sostanza, l'unico aspetto

¹²⁰ Per l'equivalenza di riconoscimento ed inganno dal punto di vista della loro funzione negli intrecci plautini, cf. BETTINI 1991a, in particolare pp. 29 e 34.

della sua *facies* che gli interessa è che deve essere una *facies* poco nota, una persona non riconoscibile.

Possiamo ricavare dai passi letti che le descrizioni in risposta alla canonica domanda sulla *facies*, di solito, affastellano caratteristiche indicate alla rinfusa: il parlante pesca a suo piacimento (anche se rispettando per convenzione teatrale le caratteristiche standard delle varie tipologie di personaggio) in un serbatoio di tipizzazioni che vanno dai colori (degli occhi, dei capelli, della carnagione) alle conformazioni (forma del volto, del naso, del ventre), all'altezza, alle valutazioni estetiche (*specie venusta*), per arrivare ad una serie di indicazioni che concretizzano il carattere del personaggio in un dettaglio corporeo particolarmente significativo (*truculentis oculis, tristi fronte*). A proposito di quest'ultima serie di indicazioni, bisogna ricordare per inciso che i travestimenti e le maschere della Commedia Nuova a cui la *palliata* si ispirava erano un condensato di fisiognomica¹²¹: molte delle caratteristiche corporee che per il lettore moderno hanno poco significato erano invece facilmente interpretabili per lo spettatore dell'epoca, perché richiamavano automaticamente nella sua mente le caratteristiche comportamentali del personaggio. In alcuni casi possiamo ancora rendercene conto: il ventre prominente, per esempio, è facile da associare a personaggi che amano rimpinzarsi. In molti casi, però, il collegamento ci sfugge: ad esempio, è interessante notare come il naso affilato, le guance smunte e la pelle bianca di Filocrate nei *Captivi* non corrispondano assolutamente al tipo del *servus* quale lui pretende di essere, perché il naso tipico del *servus* da commedia, nell'immaginario antico, era schiacciato, mentre il volto magro e la pelle bianca erano tipicamente signorili, quindi già da questi particolari gli altri personaggi avrebbero dovuto capire che il giovane libero si era scambiato con il suo servo Tindaro per lasciare lui in ostaggio e riacquistare la libertà. D'altra parte, è strano

¹²¹ Per quanto riguarda il collegamento tra le maschere della commedia nuova e la fisiognomica antica, cf. BERNABÒ BREA 2001, p. 169 s. (a cui si rimanda per un ulteriore approfondimento bibliografico sul tema). Per la fisiognomica greca e latina, cf. la raccolta di testi pseudoaristotelici e l'anonimo latino editi a cura di RAINA 2001. Più in generale, a proposito delle maschere menandree, cf. *supra*, nota 32, p. 15 s.

che un *adulescens* abbia i capelli rossi, che in tutte le altre commedie plautine sono riservati agli schiavi¹²². Sembra che in questo caso Plauto abbia lavorato sulla costruzione di fisionomie ‘miste’ per i due giovani liberi che, in momenti diversi della loro vita, passano dalla libertà alla schiavitù e viceversa, scambiandosi anche i ruoli¹²³.

Possiamo adesso tornare allo scambio di battute fra Ballione e Arpace per vedere come risponde al lenone il messo del soldato, che, richiesto di riferire quale fosse la *facies* del personaggio a cui ha consegnato il contrassegno, pronuncia la celebre descrizione del servo Pseudolo (vv. 1218-20):

Rufus quidam, ventriosus, crassis suris, subniger,
magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, admodum
magnis pedibus.

Un tale rosso di pelo, panciuto, dai grossi polpacci¹²⁴, scuretto di pelle,

¹²² PETRIDES 2014, p. 438, ipotizza che di colore rosso non siano i capelli del giovane, ma il suo viso, in modo che il ritratto corrisponda in tutto e per tutto alla maschera dell’οὔλος νεανίσκος dell’*Onomastikon* di Polluce (4. 146-148). Per un riscontro iconografico delle caratteristiche tipiche dei personaggi della Commedia Nuova, cf. ancora BERNABÒ BREA 2001 (in particolare p. 185 a proposito dell’οὔλος νεανίσκος).

¹²³ Cf. WILES 1991, che spiega il significato delle maschere della commedia greca e romana come insieme di segni che funzionano per le loro opposizioni; per l’aspetto dei due giovani dei *Captivi*, cf. in particolare p. 139. Cf. anche RACCANELLI 1998, pp. 148-50, dove viene segnalato che la situazione dei *Captivi* è particolare perché anche lo schiavo è in realtà libero di nascita e gli spettatori conoscono questa situazione fin dal prologo. Raccanelli sottolinea che perfino il *lorarius* incaricato di sorvegliarli commenta il loro aspetto come ‘liberale’ (v. 197) e che la loro fisionomia non deve apparire molto dissimile da quella di una coppia di *adulescentes*. Per la bibliografia relativa a questa situazione, si rimanda ancora a RACCANELLI 1998, pp. 148-50.

¹²⁴ Non molto prima, nella stessa scena della commedia, il *senex* Simone dice che Arpace ha grossi polpacci e che quindi potrebbe sopportare grossi ceppi (v. 1176 *Ubi suram aspicias, scias posse eum gerere crassas compedis.*). I polpacci sono poco nominati altrove da Plauto (ricorrono soltanto in *Amph.* 444, nella scena in cui Sosia paragona il proprio corpo a quello del suo ‘doppio’ interpretato da Mercurio), quindi il fatto che in questo contesto compaiano ben due volte (anche se per due diversi personaggi) li carica di significato: sembrano qui alludere ad un tipo poco raccomandabile, un ‘ceffo da galera’, come del resto potrebbero confermare altri

dalla testa grossa, gli occhi acuti¹²⁵, la faccia colorita, enormemente grossi i piedi.

Pseudolo viene descritto come abbiamo già notato per i passi esaminati sopra, accostando in modo apparentemente casuale una serie di elementi che fanno più o meno parte del ‘repertorio’; in questo caso si fa riferimento essenzialmente a due campi semantici: quello delle dimensioni esagerate, o meglio, delle sproporzioni ‘da palcoscenico’ (pancia grossa, polpacci grossi, testa grossa, piedi grossissimi, eccezionale acutezza della vista, che lo caratterizzano come un tipo ‘esagerato’ in ogni parte del corpo) e quello dei colori (capelli rossi,

particolari quali la capigliatura rossa, tipico richiamo all’astuzia volpina del *servus*, e gli occhi acuti, per i quali cf. la nota successiva. Probabilmente si tratta di una caratteristica legata al costume di scena: tipicamente gli schiavi apparivano con la veste corta e con i polpacci in vista. DAVID 2010, p. 172, ipotizza che si facesse uso di un’imbottitura per mettere in risalto i polpacci. Va tenuto conto però del fatto che di polpacci dalle dimensioni esagerate si parla soltanto per i servi dello *Pseudolus* (i polpacci di Sosia in *Amph.* 116 vengono infatti nominati senza indicarne le caratteristiche): potrebbe trattarsi quindi di una specificità di questa commedia, dove la descrizione di Pseudolo richiama alla memoria del pubblico la precedente battuta sui polpacci grossi collegati ai grossi ceppi, simbolo di punizione meritata: una sorta di ‘pistola di Cechov’ *ante litteram*. Se il ragionamento è corretto, l’obiettivo della descrizione non sono i polpacci, ma i ceppi.

¹²⁵ Sembra più attinente interpretare l’aggettivo riferito agli occhi in senso caratteriale (come del resto ci suggerisce il parallelo con un passo dell’*Asinaria* visto sopra, dove un altro schiavo, Saurea, è fra l’altro caratterizzato dall’espressione *truculentis oculis* del v. 401) piuttosto che in senso fisiognomico, come suggerisce il *TLL*, alludendo al taglio tipico degli occhi di un mentitore, privo di *mens fidelis* (DITTMANN s.v. *acuo*, *TLL* 1, c. 463, ll. 81-83, 1901, cita *Physiogn.* 8: *cum anguli oculorum in acutum incisus sunt, non integram vel fidelem mentem ostendere*). Lo stesso Dittmann però esprime dubbi rimandando ad *Hor. sat.* 1. 3. 26, che si riferisce proprio all’acutezza della vista. L’aggettivo *acutus* è poco frequente in Plauto: ne troviamo un’attestazione, come abbiamo visto sopra, nei *Captivi*, in cui Filocrate è *naso acuto*; negli altri due casi in cui lo incontriamo, indica la qualità principale di un coltello (*Epid.* 185 *acutum cultrum habeo*; *Mil.* 1397 *acutus [...] culter*, dove la presenza dell’aggettivo è frutto di una congettura molto probabile). Niente vieta l’allusione all’*acies* della vista, anche metaforica, di Pseudolo, come è pure ipotizzabile che i due aspetti, corporeo e caratteriale, si rafforzino a vicenda.

pelle scuretta, faccia rubiconda, caratteristiche tipiche del *servus* dominatore della commedia).

Il ritratto di Pseudolo, ed in particolare l'ultimo elemento, i piedi spropositati, causano la disperazione di Ballione (vv. 1220 s.):

Perdidisti, postquam dixisti pedes.

Pseudolus fuit ipsus.

Mi hai rovinato, quando hai nominato i piedi.

Era Pseudolo in persona.

Quindi, se dobbiamo credere alla replica di Ballione, tutta la descrizione alludeva alla tipica *facies* del *servus* della *palliata*¹²⁶, mentre l'unico elemento che si differenziava rispetto allo stereotipo era quello dei vistosi piedoni di Pseudolo, tratto soltanto suo e perciò caratterizzante il personaggio, posto alla fine di una sequenza di elementi topici espressi in forma di cumulo, come un *aprosdoketon* destinato a scatenare la risata del pubblico. I piedi del nostro eroe, del resto, sono protagonisti di ulteriori situazioni comiche nello *Pseudolus*¹²⁷ ed il richiamo identificativo di Ballione risulta sicuramente funzionale alla costruzione del 'corpo comico' del protagonista.

¹²⁶ Per quanto riguarda i grossi polpacci, abbiamo notato sopra che ci sono in realtà due alternative: che facessero parte del costume standardizzato degli schiavi oppure che fossero un rimando interno in riferimento agli schiavi dello *Pseudolus*, i soli per i quali viene segnalata tale caratteristica. In ogni caso, il dettaglio dei polpacci, anche se fosse una trovata relativa a questa sola commedia, è generico, perché coinvolge sia Pseudolo che Scimmia. L'unico elemento che identifica con sicurezza Pseudolo, insomma, restano i piedoni.

¹²⁷ Cf. l'ultimo ingresso in scena di Pseudolo, alla fine della *pièce*: lo schiavo si rivolge direttamente ai propri piedi, che non gli consentono di reggersi saldamente sulle gambe (v. 1246) ed intavola con loro un immaginario dialogo (vv. 1247-50), per poi lamentarsi del vino, che, da lottatore sleale, prende l'avversario 'per i piedi' (v. 1250 s.). Il tutto è sicuramente finalizzato ad una *performance* brillante, che si dispiegava fra canto e danza (per la quale cf. *infra*, par. 2.3.1, p. 83 ss.), ma il richiamo insistito ai piedi, il dettaglio che nella scena del riconoscimento aveva smascherato Pseudolo, non sembra casuale.

2.2.2 La *facies/forma* di Lisimaco e le guance cascanti.

Possiamo confrontare il passo dello *Pseudolus* (vv. 1218-20) con uno del *Mercator* in cui il giovane Carino, perduto innamorado della cortigiana Pasicompsa, chiede all'amico Eutico di descrivergli chi l'ha comprata e condotta via, strappandola alle sue brame. Eutico, che non ha visto direttamente il compratore, riferisce come gli è stata descritta dai testimoni la sua fisionomia, una tipica figura di *senex*. Ironia della sorte, il giovane non sa che sta riportando la descrizione del proprio padre Lisimaco, che a sua volta è protagonista di un equivoco perché ha acquistato la ragazza non per sé, ma per il padre di Carino, Demifone, il quale ha concepito una passione senile tanto improvvisa quanto ridicola nei confronti di Pasicompsa. Questa situazione di equivoco a ripetizione può forse aiutarci, come vedremo, nell'interpretazione del lessico relativo alla descrizione dei personaggi.

Carino, disperato per la perdita della ragazza, chiede a Eutico se ha indagato per scoprire chi sia il compratore (vv. 622-24):

quin percontatu's **hominis quae facies foret**
qui illam emisset: eo si pacto posset indagarier
mulier?

perché non hai domandato **quale fosse l'aspetto dell'uomo**
che l'ha comprata, per ricercare così, se possibile,
la ragazza?

Alle esitazioni di Eutico, Carino prima lo rimbrotta amaramente per la sua incompetenza e scarsa empatia, poi torna a dirgli cosa avrebbe dovuto fare per rintracciare l'acquirente: nell'impossibilità di saperne il nome, avrebbe dovuto almeno informarsi sulla sua nazionalità, il suo stato sociale, la sua famiglia, il suo

indirizzo. Infine il dialogo torna a concentrarsi sulla *facies* dello sconosciuto (vv. 637-43¹²⁸):

CHARINUS: At saltem **hominis faciem exquireret**.

EUTYCHUS: Feci. CH: **Qua forma esse aiebant**, <Eutyche>? EU: Ego dicam tibi:

Canum, varum, ventriosum, bucculentum, breviculum,

Subnigris oculis, oblongis malis, pansam¹²⁹ aliquantulum.

CH: Non hominem mi sed thesaurum nescioquem memoras mali.

Numquid est quod dicas aliud de illo? EU: Tantum, quod sciam.

CH: Edepol ne ille **oblongis malis** mihi dedit magnum malum.

CARINO: Ma almeno avresti dovuto fare delle ricerche sull'aspetto dell'uomo.

EUTICO: Le ho fatte. CA.: Che fattezze dicevano avesse, Eutico? EU.: Te lo dirò:

canuto, sbilenco, panciuto, boccalone, bassotto,

¹²⁸ ENK 1932, sulla scia di Ritschl, Goetz, Ribbeck e Thierfelder, ritiene i versi 619-24 opera di un *retractator*. Forse, paradossalmente, per noi il fatto, qualora Enk avesse ragione, potrebbe addirittura essere utile: la canonica domanda sulla *facies* era sentita come una formula codificata tipicamente plautina? DUNSCH 2000, *ad loc.*, ricorda che comunque molti altri passaggi in Plauto non sono 'necessari' per il procedere della trama, benché vengano giudicati autentici. Senza addentrarci troppo nella questione, per noi marginale, potremmo forse ipotizzare che si tratti qui di uno di quei casi di 'ampliamento del dialogo' rispetto al modello greco che secondo FRAENKEL 1960 (pp. 105-134) sono tipicamente plautini. Senza seguire, sulle caratteristiche di questa descrizione, le argomentazioni di Dunsch, si rimanda ad esse per una bibliografia esplicativa sull'argomento.

¹²⁹ Il termine *pansa* come aggettivo è un *hapax* plautino. DUNSCH 2000 si rifà a ENK 1932 ritenendolo sinonimo di *latipes* e ricordando che altrove si incontra soltanto come *cognomen* nobiliare. ENK 1932 riporta infatti a tale proposito Plin. *nat.* 11.254: *vola homini tantum exceptis quibusdam. Namque et hinc cognomina inventa: Planci, Plauti, Pansae, Scauri, sicut a cruribus Vari, Vatae, Vatini, quae vitia et in quadrupedibus*. Giustamente Dunsch ricorda inoltre che in tutta la descrizione non era necessario esercitare una particolare creatività da parte del poeta, perché la comicità non è insita tanto nell'aspetto del personaggio descritto, una caratteristica maschera di *senex*, quanto nel fatto che l'*adulescens* non si accorge di parlare del proprio padre. La traduzione qui proposta segue l'interpretazione di ERNOUT-MEILLET 2001, s.v. *pando*, che ritiene che *pansa* indichi un personaggio che cammina con i piedi larghi. La camminata 'a gambe larghe' sembra infatti più adeguata per la descrizione di un *senex* malandato.

con gli occhi nericci, le guance cascanti, i piedi allargati alquanto.

CA.: Non mi descrivi un uomo, ma un cumulo di malanni!

Hai altro da dirmi su di lui? EU.: Questo è tutto ciò che so.

CA.: Per Polluce, quel tizio con le sue guance cascanti mi ha fatto fare proprio una
gran cascata!¹³⁰

Anche in questo caso, come nel dialogo fra Ballione ed Arpace, si tratta di capire quali siano le caratteristiche di un personaggio per riconoscerlo sulla scena. Il termine *facies* ricorre ben due volte, al v. 622 e al v. 637: Carino insiste sul fatto che Eutico doveva informarsi sull'aspetto dello sconosciuto che deve essere assolutamente rintracciato. Eutico l'ha fatto e di conseguenza è in grado di fornire una descrizione dettagliata del *senex* che non ha visto, ma sul quale ha indagato. La descrizione è ovviamente diversa da quella del *servus* Pseudolo: corrisponde a quella di un anziano il quale, però, invece di mostrare la *gravitas* che dovrebbe caratterizzare la sua età ed il suo stato sociale, evidenzia alcune peculiarità grottesche e ridicole. Come nel caso della descrizione di Pseudolo, però, uno dei particolari viene isolato da chi ha ascoltato e viene commentato (con la tecnica dell'*aprosdoketon*) per gli effetti che quello specifico particolare ha sull'ascoltatore stesso: nel caso di Pseudolo i piedoni fanno capire immediatamente a Ballione che è rovinato; nel caso di Lisimaco, le guance cascanti strappano a Carino un gioco di parole sullo stesso argomento, perché si parla ancora della rovina di chi indaga sul personaggio assente (anche se in questo caso la rovina è sentimentale, non economica). Come nel caso di Pseudolo, la battuta sembra destinata non soltanto a far ridere, ma anche a rinforzare nel pubblico la conoscenza di quel particolare tratto, presentato come il 'segno distintivo' del *senex* Lisimaco.

Fin qui, la struttura del passo corrisponde grossomodo a quella dell'analogo passo dello *Pseudolus*. C'è però una differenza significativa: questa descrizione è

¹³⁰ Risulta impossibile rendere efficacemente in Italiano il gioco di parole tra *māla* 'guancia' e *mālum* 'male': ho cercato di spostare lo scherzo sull'aggettivo riferito alle guance (cascanti), accostandolo a un metaforico capitombolo.

chiaramente **di seconda mano**. Eutico non ha visto direttamente il compratore: l'espressione 'standard' "*qua facie fuit?*" (che aspetto aveva?) diventa al v. 622 "*quin percontatu's hominis quae facies foret...?*" (perché non hai domandato quale fosse l'aspetto dell'uomo...?) e al v. 637 "*At saltem hominis faciem exquireres*" (Ma almeno avresti dovuto fare delle ricerche sull'aspetto dell'uomo). La domanda diretta slitta in terza posizione (v. 638) e diventa "*Qua forma esse aiebant...?*" (Che **fattezze dicevano** avesse...?). In questo passo *forma* e *facies* sembrano in larga parte sovrapponibili come termini sinonimici. Eppure si può forse osservare che il ristretto contesto in cui compare *forma* allude a una descrizione basata non più sulla condizione di testimone oculare, bensì sull'ascolto di testimonianze altrui, da cui vengono riprese le informazioni.

Vediamo ora come il termine *forma* viene usato in altri passi plautini paralleli, in analoghe descrizioni complessive delle fattezze dei personaggi. Rricorre infatti anche in altri due passi che abbiamo già parzialmente letto (*Asin.* 399-402 e *Poen.* 1111-14), perché in essi un personaggio chiede ad un altro quale sia la *facies* di un terzo personaggio e ne ascolta la descrizione. In questi casi possiamo anche vedere come il discorso si concluda spostandosi appunto sull'uso del termine *forma* e con un'esplicita allusione alla pittura: le parole dell'altro hanno 'dipinto' esaurientemente il personaggio assente, tanto da permettere di riconoscerlo. Il meccanismo si ripete quasi identico in entrambi i passi. Leggiamo prima come si configura nell'*Asinaria* (vv. 399-402):

MERCATOR: **Qua facie** voster Saurea **est**? Si is est, iam scire potero.

LIBANUS: Macilentis malis, rufulus aliquantum, ventriosus, truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte.

MERCATOR: Non potuit **pictor** rectius describere eiius **formam**.

MERCANTE: Che aspetto ha il vostro Saurea? Se è lui, potrò subito saperlo.

LIBANO: Ha le guance macilente, assai rossiccio, panciuto, ha occhi minacciosi, statura normale, volto arcigno.

MERCANTE: Un pittore non avrebbe potuto ritrarre meglio le sue fattezze.

Ora possiamo confrontare il passo dell'*Asinaria* appena letto con l'altro, anch'esso già visto in precedenza, del *Poenulus* (vv. 1111-14):

HANNO: Sed earum nutrix **qua sit facie** mi expedi.
MILPHIO: Statura hau magna, corpore aquilo. HA.: Ipsa east.
MI.: Specie uenusta, ore atque oculis pernigris.
HA.: **Formam** quidem hercle uerbis **depinxti** probe.

ANNONE: Ma spiegami che aspetto ha la loro nutrice.
MILFIONE: Ha una statura non alta, la pelle bruna. ANNONE: È proprio lei!
MILFIONE: La figura graziosa, la faccia e gli occhi nerissimi.
ANNONE: Per Ercole, con le parole hai dipinto alla perfezione le sue fattezze!

In entrambi i passi si inizia lo scambio di battute chiedendo quale sia la *facies* del personaggio e si conclude sostenendo che l'interlocutore ha ben 'dipinto' la sua *forma*. Notiamo fin d'ora quanto sia rilevante in questi due contesti la metafora pittorica, un elemento che torneremo ad approfondire più tardi¹³¹. Sembra che, in questi specifici casi, la *facies* alluda all'aspetto reale del personaggio sulla scena, la *forma* invece all'immagine ricreata sapientemente dalle parole. Può essere cioè che nell'uso plautino la *forma* tenda a fissarsi in opposizione a *facies* nei passi in cui entrambi i termini compaiono? Siamo in una fase in cui il termine *formosus* registra occorrenze sporadiche. L'originario significato di *forma* come 'stampo' potrebbe non essersi ancora perso del tutto e una sfumatura che lo differenzerebbe da *facies* potrebbe consistere proprio nel legame con quel significato di partenza.

Passiamo ora a un brano ulteriore in cui è rilevante l'uso di *forma* in una descrizione. Si tratta di una situazione del *Curculio* in cui il servo Palinuro, vedendo avvicinarsi un altro personaggio, si rende conto che si tratta del lenone

¹³¹ Cf. almeno BETTINI 2003 (cf. *supra*, n. 111, p. 58) e DAVID 2010 (cf. *supra*, p. 14), ai quali si rimanda per ulteriori indicazioni bibliografiche.

Cappadoce, sfigurato perché sofferente per il mal di fegato. Palinuro si esprime in questo modo (vv. 230-33):

Quis hic est homo
cum **conlativo**¹³² **ventre** atque **oculis herbeis**¹³³?
De **forma** novi, de **colore** non queo
novisse. Iam iam novi: leno est Cappadox.

Chi è quest'uomo
con **la pancia capiente** e **gli occhi color dell'erba**?
Dalle **fattezze** lo conosco, ma dal **colore** non riesco
a riconoscerlo. Ecco, ecco, lo riconosco: è il lenone Cappadoce.

In questo caso, di fronte a un personaggio irricognoscibile che gli viene incontro, lo schiavo Palinuro basa la sua ricognizione solo sui due parametri molto generali della *forma* e del *color*¹³⁴. Se quest'ultimo, alterato dalla malattia, non permette l'*anagnorisis*¹³⁵, il giudizio dovrà basarsi esclusivamente sulla *forma*.

¹³² Se escludiamo gli autori cristiani, questo è l'unico passo che ci attesta l'aggettivo *conlativus*, poi spiegato da Festo (51. 15-16 L.) con queste parole: *Conlativum ventrem magnum et turgidum dixit Plautus, quia in eum omnia edulia congeruntur*. Lo stesso Festo spiega un altro utilizzo dell'aggettivo: *conlativum sacrificium dicitur, quod ex conlatione offertur*. Questa seconda spiegazione di Festo ci può far supporre forse nelle parole dello schiavo plautino un'allusione parodica al rito religioso, visto che il lenone sta uscendo dal tempio di Esculapio, dove ha pregato per la propria salute.

¹³³ L'aggettivo è un *hapax* che indica il colore del bulbo oculare, come sintomo del mal di fegato citato poco oltre, al v. 239: cf. MONACO 1969, p. 236.

¹³⁴ Sappiamo che i colori erano molto importanti nelle rappresentazioni sceniche, anche se non abbiamo dati certi per tutti i personaggi. In ogni caso, troviamo frequenti allusioni al colore dei capelli (il *senex* li aveva bianchi, il *servus* rossi, ecc...) e della pelle, con varie gradazioni di colorito. Per maggiori dettagli, cf. PETRIDES 2014 e la bibliografia ivi indicata.

¹³⁵ Per quanto riguarda il *color* come tratto distintivo ai fini del riconoscimento, ricordiamo che nello *Pseudolus* (poco prima della descrizione del protagonista) Arpace, il messo del soldato

Non ci addentriamo qui nel problema – forse consono a una concezione moderna e realistica del teatro più che alle convenzioni della scena antica – di come e se fosse effettivamente reso nella *performance* il *color* di questi *oculi herbei*: non pare affatto da escludere però che Plauto facesse appello alla fantasia degli spettatori più che a tratti visibili del travestimento¹³⁶ per rappresentare questa caratteristica del lenone.

Tornando invece all'elemento distintivo che permette il riconoscimento del ruffiano Cappadoce, è interessante notare che il tratto del personaggio in scena su cui Palinuro fa convergere l'attenzione del pubblico è la *forma*, ovvero il profilo complessivo della sua sagoma panciuta (*conlativo ventre*).

Laddove le descrizioni di personaggi non presenti in scena si affidano a caratteri 'pittorici' còlti in dettaglio, a segni particolari come piedoni, guance macilente, occhi nerissimi ecc., che ne permettono il riconoscimento, nel caso di Cappadoce che avanza sotto gli occhi del pubblico, sfigurato dall'itterizia, basta uno sguardo d'insieme alla sua *forma* per individuare a colpo d'occhio il suo

che ha acquistato la ragazza, accusato da Ballione di essersi accordato con Pseudolo per truffarlo, sbotta dicendo (vv. 1195 s.): *Quem tu Pseudolum, quas tu mihi predicas fallacias? / Quem ego hominem nullius coloris novi* (Quale Pseudolo, quale truffa mi vai dicendo? / Quell'uomo, io non so proprio di che colore sia!). I commenti al testo sottolineano come l'espressione del v. 1196 non si trovi che qui, ma avvicinano il passo a Catull. 93 (*nil nimium studeo, Caesar, tibi velle placere, / nec scire utrum sis albus an ater homo*). Il *color* può forse essere inteso come mezzo di riconoscimento più immediato rispetto alla *forma*, che salterebbe all'occhio con minore evidenza e sarebbe quindi da considerare più attentamente? Le attestazioni sono troppo poche per garantirci tale interpretazione, ma l'ipotesi potrebbe andare d'accordo con il 'codice' dei colori di capelli e pelle che emerge dalle descrizioni plautine. Più interessante, sebbene di epoca ancora posteriore, risulta Svetonio, *Aug.* 65, in cui viene raccontato che Augusto, dopo aver relegato la figlia Giulia, pretendeva di sapere di ogni suo visitatore *qua is aetate, qua statura, quo colore esset, etiam quibus corporis notis vel cicatricibus*. Le caratteristiche che, secondo Svetonio, Augusto riteneva essenziali per il riconoscimento erano quindi età, statura, colorito e 'segni particolari'. Per *color* nel senso abituale di 'colorito' di una persona, cf. HOFMANN s.v. *color*, *TLL* 3, c. 1718, ll. 35-84, 1910.

¹³⁶ A tale proposito, cf. MONDA 2012, n. 12, p. 151 s., sul tema delle "frequenti 'dichiarazioni' di colorito e di mimica facciale dei personaggi plautini e terenziani": Monda sottolinea che, a suo parere, "i personaggi in scena dicono a parole ciò che la convenzione della maschera non permette agli spettatori di vedere con gli occhi".

venter, che potrebbe essere un tratto distintivo da lenone avido¹³⁷. Appare comunque evidente che la *forma*, anche in questo caso (come nei passi esaminati *supra*), in Plauto non è esattamente sovrapponibile alla *facies*, termine che non viene neppure utilizzato nella sommaria descrizione ‘in presenza’ di Cappadoce.

2.2.3 La *forma* di Sosia e il *tergum cicatricosum*

Per completare il ragionamento ci può venire in soccorso un altro celebre elenco di caratteristiche corporee, calato però in tutt’altra situazione: si tratta del momento dell’*Amphitruo* in cui Sosia guarda Mercurio (tramutatosi nel duplicato dello stesso Sosia) davanti a sé e confronta il proprio corpo con il suo, sconvolgendosi sempre di più per la corrispondenza speculare dell’altro (*Amph.* 441-46):

Certe edepol, quom illum contemplo et **formam** cognosco meam,
quem ad modum ego sum (saepe in **speculum** inspexi¹³⁸), nimi' similest mei;
itidem habet petasum ac vestitum: tam consimilest atque ego;
sura¹³⁹, pes, statura, tonsus, oculi, nasum vel labra,
malae, mentum, barba, collus: totus. Quid verbis opust?
Si tergum cicatricosum, nihil hoc similst similius.

¹³⁷ Cf. *Rud.* 317, dove il lenone Labrace è tra l’altro definito *ventriosus*.

¹³⁸ ONIGA 1991 ricorda come lo specchio sia nelle tradizioni popolari un ben noto strumento magico e si configuri come luogo del ‘doppio’ per eccellenza, fonte di equivoci come quello di Narciso. Qui ovviamente la situazione è inversa: l’immagine che sembra rimandata dallo specchio è invece viva e concreta. Per le credenze popolari legate allo specchio, cf. BETTINI 2000c, in particolare pp. 154-58.

¹³⁹ In aggiunta ai due casi già segnalati dello *Pseudolus*, questo è l’unico altro passo plautino in cui vengono nominati i polpacci (*sura*, al singolare come *pes*) di un personaggio. Si tratta in tutti e tre i casi di schiavi (Scimmia, Pseudolo, Sosia), probabilmente perché erano gli unici che portavano la tunica corta e quindi avevano le gambe in mostra. CHRISTENSON 2000 ipotizza l’uso di calze imbottite per evidenziare i polpacci, ma su quest’ipotesi in genere cf. *supra* n. 124, p. 66 s. Christenson pensa anche a piedi esageratamente grandi, come quelli di Pseudolo, ma in questo testo non abbiamo nessuna evidenza per decidere in tale direzione.

Certo, per Polluce, più lo guardo e più riconosco **le mie fattezze**,
come sono fatto io (spesso mi sono visto allo **specchio**), lui è troppo simile a me;
ha lo stesso cappello e lo stesso abito; mi somiglia davvero;
gambe, piedi, statura, taglio di capelli, occhi, naso e labbra,
guance, mento, barba, collo: tutto quanto. Che bisogno c'è di altre parole?
Se ha la schiena piena di cicatrici, niente mi somiglia di più!

Anche qui, come nel riconoscimento del lenone Cappadoce nel *Curculio*, colui che cerca di effettuare l'identificazione descrive un altro personaggio perfettamente visibile agli spettatori, sulla scena. La struttura generale del discorso è molto simile a quella dei passi sopra commentati: si nominano le caratteristiche corporee essenziali del personaggio per poi indicare un elemento individualizzante (in questo caso la schiena segnata dalle frustate). Come nella scena del *Curculio*, questo elenco di particolari fisici ha più una funzione di ricognizione che di vera e propria descrizione del personaggio. Le caratteristiche corporee di questo sono quindi catalogate non perché gli spettatori le ricostruiscano nella propria memoria, ma perché le riscontrino via via nel corpo sulla scena, seguendo la progressiva presa di coscienza, da parte di Sosia, della corrispondenza perfetta, dettaglio per dettaglio, di quel corpo con il proprio. A differenza di quanto avviene nel *Curculio*, in cui il colpo d'occhio basta a individuare sinteticamente la forma di Cappadoce nella sua sagoma panciuta, Sosia riconosce in Mercurio che gli sta di fronte la propria stessa *forma* attraverso un lento accumulo analitico di particolari: l'altro è il suo esatto 'duplicato', paragonabile all'immagine riflessa nello specchio¹⁴⁰. La *forma* dell'uno si rispecchia in quella dell'altro; le parole di Sosia invitano il pubblico a confrontare le varie parti del corpo dei due personaggi man mano che vengono nominate, senza l'aggiunta di nessun aggettivo che le descriva. Solo l'ultimo elemento, il

¹⁴⁰ In precedenza (v. 266), Mercurio aveva già dichiarato: "*formam cepi huius in med et statum*" (di costui ho assunto in me le fattezze e lo *status*). Per il concetto di *status* in Plauto, cf. il prossimo capitolo. Anticipiamo soltanto, per chiarezza, che ONIGA 1991 traduce 'condizione', mentre CHRISTENSON 2000 annota 'bearing', 'portamento').

tratto cui spesso nei *loci paralleli* analizzati (a partire dai piedoni di Pseudolo) è affidata la funzione distintiva di individuare il personaggio, è qui specificato da un aggettivo: in altre parole, il *tergum cicatricosum*.

Prima di continuare l'analisi di questo tratto distintivo, val la pena però di soffermarsi su un elemento interessante che compare nel catalogo di Sosia (pur se non nella descrizione di Pseudolo): la *statura*, l'altezza complessiva del corpo, la cui corrispondenza deve ovviamente concorrere a creare la possibilità dello scambio di persona¹⁴¹. Si tratta comunque di un elemento presente anche in altre descrizioni di personaggi plautini che abbiamo sopra esaminato: nel passo già discusso del *Mercator*, per esempio, Lisimaco è definito *breviculum* (639); nell'*Asinaria* (v. 401) Saurea fra le altre caratteristiche ha quella di apparire *commoda statura* (di altezza normale) e nel *Poenulus* (v. 1112) la nutrice viene descritta con varie indicazioni, fra le quali *statura hau magna* (di non grande altezza). Più interessante nell'ambito del nostro discorso è un'altra attestazione del termine (l'ultima delle quattro presenti in Plauto), nel *Persa* (v. 699), dove Sagaristione, travestito da Persiano, si inventa un fratello gemello da cercare ed affrancare (per battersela più rapidamente dopo aver truffato il lenone) e il suo compare Tossilo conferma l'esistenza di questo fantomatico gemello facendo intendere al pubblico che si tratta del 'vero' Sagaristione, nella sua abituale veste di schiavo. Per indicare la somiglianza tra il 'Persiano' e il suo *simillimus*, Tossilo usa queste parole (v. 698 s.):

¹⁴¹ Si potrebbe pensare anche a *statura* come 'modo di stare', ma ONIGA 1991 e BETTINI 2000c traducono qui 'statura', come fanno anche le principali edizioni critiche con traduzione a fronte (ERNOUT 1932-61, NIXON 1916-38, DE MELO 2011-13, TRAINA 2012) e PARATORE 1978. Ricordiamo che nel passo di Svetonio sulla vita di Augusto (cf. *supra*, n. 135, p. 74 s.), la *statura*, insieme all'età, al colorito e ai segni particolari, era ritenuta sufficiente per l'identificazione dei visitatori della figlia Giulia. L'affermazione sembra confermata dall'uso 'modulare' del termine in passi plautini che trattano esplicitamente dell'altezza di un personaggio. Sembra che nelle descrizioni Plauto abbia in mente, come abbiamo già sottolineato, caratteristiche fisiche che potremmo forse classificare in due categorie, la *forma* e il *color* (cf. la descrizione del lenone in *Curc.* 230-33); ma la *forma* si concentra soprattutto sulle dimensioni del corpo, nel suo complesso (*statura*) o prendendo in esame singole parti ed evidenziando in questo caso comiche sproporzioni, come abbiamo notato, per esempio, nel caso di Pseudolo e del ruffiano Cappadoce.

videor vidisse hic **forma** persimilem tui,
eadem **statura**.

Mi sembra di aver visto qui uno somigliantissimo a te di aspetto,
della stessa statura.

Ritorna qui, significativamente, oltre alla *statura*, un altro dei termini chiave nel campo semantico dell'aspetto fisico: la *forma*, che in questo caso allude alla sagoma immaginaria di un gemello fittizio, frutto di un travestimento che crea una sorta di 'riproduzione' dell'originale, tutta giocata sul 'sembrare' più che sull'essere (elemento ben sottolineato dal poliptoto *videor vidisse*)¹⁴².

Abbiamo visto in molti passi che il meccanismo delle descrizioni appare più o meno sempre lo stesso: un disordinato affastellarsi di informazioni che serve a richiamare negli spettatori le caratteristiche del costume di scena di un personaggio, anche se talvolta con qualche 'segno particolare'.

Niente di tutto questo nel confronto fra il vero Sosia e il dio che ha assunto le sue sembianze: il pubblico è guidato dalle parole di Sosia, che regge una lampada (nella finzione scenica è notte¹⁴³), ad osservare il 'doppio' dello schiavo con una ben precisa tecnica di avvicinamento progressivo (prima l'abbigliamento, poi le gambe, i piedi e la statura, infine le singole parti del capo) che rende molto evidente come lo stupore del personaggio si accresca ad ogni nuova parola. Inoltre Sosia guarda Mercurio-Sosia una prima volta nella direzione alto-basso (cappello, vestito, gambe, piedi), poi torna di nuovo a guardarlo partendo dall'alto (statura) e

¹⁴² Cf. anche, per i possibili scherzi sulla statura, il passo del *Trinummus* che abbiamo esaminato sopra e che ricerca un effetto straniante nella battuta sul personaggio che da assente diventa più alto (*Trin.* 903 s., che abbiamo già letto *supra*, p. 61 s.: CHARMIDES: *Qua facie est homo?* SYCOPHANTA: *Sesquipede quiddamst quam tu longior.* / CH.: *Haeret haec res, si quidem ego apsens sum quam praesens longior*).

¹⁴³ BETTINI 2000c sottolinea come l'oggetto di scena (la lampada) potesse accompagnare (e sottolineare) i movimenti di Sosia nell'ispezionare il corpo del proprio doppio.

osservandolo più da vicino nei tratti del volto, anche questi elencati dall'alto al basso (taglio di capelli¹⁴⁴, occhi, naso, labbra, guance, mento, barba, collo). L'ordine delle indicazioni sembra suggerire sia un avvicinamento tra i due personaggi, sia ben precisi movimenti scenici di Sosia, che mima un'attenta e ripetuta osservazione. Una situazione ben diversa rispetto all'affannato accumularsi di dettagli sull'aspetto di Pseudolo nelle parole del povero Arpace, ingiustamente accusato da Ballione di essere un mentitore e un impostore, o all'analogha descrizione dello 'sconosciuto' *senex* da parte del giovane Eutico, incalzato dall'amico che lo ha appena tacciato di insensibilità nei confronti delle sue sofferenze amorose.

Torniamo ora alla battuta sul *tergum cicatricosum*, che suggella il raffronto fra i due personaggi di Sosia e Mercurio: l'elenco delle parti del corpo pronunciato da Sosia mentre si 'rispecchia' nell'altro viene concluso con il riferimento ad una delle caratteristiche più comuni del *servus* della *palliata*, la schiena piena di cicatrici per le punizioni inflittegli dal padrone. Sosia, a questo punto, sembra vantare le proprie ferite in una larvata parodia dell'orgoglio per le proprie cicatrici tradizionalmente ostentato dai combattenti romani (ma, significativamente, nella realtà non ci si vantava mai di cicatrici sulla schiena, che sarebbero equivalse ad una confessione di viltà in battaglia¹⁴⁵). Il particolare che

¹⁴⁴ Significativamente, non il colore dei capelli, come abbiamo visto in molte descrizioni della *facies*, ma il *tonsus*, il 'taglio': non ci sono colori in questo elenco di dettagli.

¹⁴⁵ SEGAL 1987, p. 139 osserva che, in senso comico, le strisce color porpora sulla schiena degli schiavi distinguevano il loro ruolo più di quanto i bordi dello stesso colore della toga distinguessero i senatori romani. Sulle cicatrici come 'segno particolare' e sull'orgoglio delle cicatrici, cf. PETRONE 1996, *Metafora e Tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo, in particolare il cap. 4 ("La prova della cicatrice"), pp. 103-117, dove sono riportati vari aneddoti di personaggi eroici che ostentano con orgoglio le proprie cicatrici come prova del valore dimostrato in battaglia. Sul *topos* delle cicatrici esibite come prova di *virtus* del condottiero, cf. ad esempio il discorso di Mario in Sall. *Iug.* 85.29: *non possum fidei causa imagines neque triumphos aut consulatus maiorum meorum ostentare; at, si res postulet, hastas, vexillum, phaleras, alia militaria dona, praeterea cicatrices advorso corpore. Hae sunt meae imagines, haec nobilitas, non hereditate relicta, ut illa illis, sed quae ego meis plurimis laboribus et periculis quaesivi* (Per ispirare la vostra fiducia, io non posso esibire ritratti, trionfi, consolati

ci interessa di più, però, è un altro: lo schiavo allude al proprio *tergum cicatricosum* come possibile elemento differenziante fra sé e il proprio ‘doppio’; ma questo elemento, ironia della sorte, non è visibile perché ben coperto dall’abbigliamento di scena. In effetti pare davvero straniante anche solo l’ipotesi di un Mercurio con la schiena deturpata dai segni delle frustate, veri e propri marchi infamanti sia per la collocazione (sul dorso) che per la natura (non da arma da taglio, ma da percosse subite come punizione tipicamente servile), senza parlare dell’intangibilità del dio. Abbiamo quindi un segno che avrebbe potuto differenziare il vero Sosia dal falso Sosia¹⁴⁶, ma purtroppo tale segno è destinato a restare nascosto, a rivelarsi soltanto nella battuta del personaggio, che ‘disegna’ così unicamente attraverso la parola proprio l’elemento corporeo più importante per la propria identificazione, senza avere la possibilità di confrontare anche quello, come ha fatto con tutti gli altri dettagli fisici.

Come la descrizione dei piedoni di Pseudolo determina la sconfitta di Ballione (che realizza di aver perso l’amato denaro), e l’allusione alle guance cascanti di Lisimaco contribuisce ad acuire la disperazione di Carino (informandolo che un anziano con maggiori disponibilità economiche gli ha

dei miei avi; ma, se ce n’è bisogno, lance, vessilli, decorazioni al merito e altre ricompense al valor militare; e inoltre le mie cicatrici, tutte sul petto. Son questi i miei ritratti, la mia nobiltà: essa non m’è stata trasmessa, come a quelli la loro, ma me la sono guadagnata a furia di fatiche e di rischi. Testo e traduzione di Sallustio sono tratti da STORONI MAZZOLANI 2001¹¹. Ai passi indicati da Petrone 1996 si può aggiungere Plinio *nat.* 7.101: *L. Siccus Dentatus, (...) quadraginta quinque cicatricibus adverso corpore insignis, nulla in tergo*. Lucio Siccio Dentato, (...) famoso per le quarantacinque cicatrici sulla parte anteriore del corpo, nessuna sulla schiena: l’opposizione *adverso corpore – in tergo* è esplicita. Da tali evidenze, possiamo ricavare che qui si gioca sulla combinazione di un’equivalenza (riconoscimento tramite le cicatrici) e un’opposizione (‘cicatrici sulla parte anteriore del corpo come segno di valore e di animo nobile’ vs. ‘cicatrici sulla schiena come segno di viltà e di stato servile’). Non a caso, Sosia è diverso dal tipo del *servus* millantatore, ma è piuttosto un pauroso e un vigliacco). A proposito della cicatrice come ‘segno identitario’, cf. anche BAROIN 2002, pp. 33-45.

¹⁴⁶ Probabilmente aleggia in sottofondo la cicatrice più famosa di tutte, quella che permette alla nutrice Euriclea di riconoscere il padrone. Il pubblico dell’epoca di Plauto sapeva cogliere i riferimenti alla saga di Odisseo, come ci dimostrano numerosi riferimenti in altre commedie (p. es. nello *Pseudolus*). Nell’*Amphitruo*, però, l’attenzione è spostata soprattutto sul particolare tipo di cicatrici ‘da percosse’ tipiche degli schiavi e sul riconoscimento del *servus* in quanto tale.

sottratto la ragazza), così l'allusione al *tergum cicatricosum* costituisce il segnale che Sosia perde la partita contro il proprio 'doppio', il quale è in grado di sottrargli un bene ancora più prezioso di una somma di denaro o di una ragazza: la sua identità¹⁴⁷.

Sembra emergere quindi uno σχῆμα διανοίας caro a Plauto, il quale in tutti e tre i casi, manipolando un elemento della corporeità che potrebbe far parte di una descrizione piuttosto stereotipata, ne fa invece il punto di partenza per una battuta che, variando sul tema, utilizza la tecnica dell'*aprosdoketon* per scherzare sul momento in cui viene constatata l'avvenuta sottrazione di uno dei beni più preziosi nel mondo plautino: il denaro, le giovani donne, l'identità.

Tirando inoltre le conclusioni sul versante dell'indagine relativo al lessico delle fisionomie plautine, possiamo condensare l'analisi in questi termini: dalle situazioni esaminate emerge che si parla abitualmente di *facies* dei personaggi, mentre la parola *forma* viene utilizzata di preferenza nelle situazioni in cui si fa riferimento a pitture (*Asin.* 399-402 e *Poen.* 1111-14), riflessi nello specchio (*Amph.* 441-46), descrizioni di seconda mano (*Merc.* 637-43), oppure in funzione complementare rispetto a un *color* alterato dalla malattia (*Curc.* 230-33). Vien da chiedersi se queste peculiarità di utilizzo costituiscano una semplice *variatio* nel lessico della descrizione oppure possano segnalare una maggiore 'artificialità' delle fattezze indicate con il termine *forma* in opposizione a *facies*.

2.3 Istruzioni per un uso metaforico del corpo

Ci sono casi in cui il lessico corporeo adottato da Plauto sembra costituire un sistema che non si limita a fare riferimento all'enciclopedia culturale dell'epoca

¹⁴⁷ Sul concetto di 'identità' nel mondo romano e a partire proprio da questo passo dell'*Amphitruo*, cf. BETTINI 2000c, dove viene analizzato il modo in cui Mercurio spoglia progressivamente Sosia della coscienza di sé.

ed alle convenzioni della *palliata*; possiamo infatti notare che talvolta i riferimenti al corpo giocano soprattutto sulle connessioni interne della singola *pièce*, allo scopo di definire e riprendere più volte un particolare dettaglio o un particolare atteggiamento, che diventa perciò un filo rosso dal quale una commedia viene attraversata e al quale l'autore mostra di voler assegnare un valore specifico soltanto per la durata di quella commedia. Alla luce di un'attenta analisi, tale ricorrenza di riferimenti corporei non risulta infatti casuale, ma frutto di una ben precisa strategia compositiva. In effetti, vari studiosi del teatro romano e plautino ci confermano che, nonostante la 'distanza' culturale del lettore odierno, i testi drammatici, proprio in quanto testi drammatici, si configurano sempre e comunque come unità analizzabili "alla luce di se stesse"¹⁴⁸; è necessario però constatare, in aggiunta, che resta costantemente in agguato il rischio concreto di una 'deriva di senso' legata proprio al punto di vista del lettore moderno, il quale inevitabilmente tende a sovrapporre la propria cultura, la propria mentalità e le proprie abitudini a quelle risultanti dalle commedie di Plauto. Si può comunque tentare di scongiurare tale pericolo con un attento lavoro di ricollocazione di ogni elemento all'interno della cultura dell'epoca, secondo i principi fino ad ora adottati.

2.3.1 Un atteggiamento sopra le righe

Quando Simone, padre di Calidoro, compare per la prima volta sulla scena, sta lamentandosi con l'amico Callifone del comportamento spudorato e

¹⁴⁸ L'espressione è di BEARE 1986, che a p. 14 afferma: "Le mode nella ricerca cambiano. Gli studiosi sono trascinati dalle teorie prevalenti, letterarie, artistiche e perfino politiche. Nessun cambiamento di moda può alterare il fatto che i drammi latini sono drammi, e che – in quanto drammi – possono essere studiati alla luce di se stessi.". Cf. anche SLATER 1985 (in particolare p. 95) e MARSHALL 2006, i quali insistono sulla possibilità di recuperare il significato di un'opera teatrale tramite l'analisi complessiva del testo. Particolarmente utile in questo contesto risulta anche PANAYOTAKIS 2005, il cui scopo principale consiste nel dimostrare che, sulla scena comica romana, i gesti dovevano rinforzare il contesto drammatico, non sostituire le parole.

scialacquatore del figlio e delle voci che ha sentito a proposito dell'intenzione del giovane di procurarsi ad ogni costo il denaro per affrancare la propria amante. Callifone si mostra più comprensivo e, conoscendo da tempo Simone, sa quali argomenti mettere in campo per tranquillizzarlo: sono solo dicerie, ma soprattutto, in fondo, il figlio non fa che seguire le orme del padre, che in gioventù ne ha combinate di tutti i colori!

A questo punto Pseudolo, che si era trattenuto prudentemente in disparte, si rincuora e decide di palesarsi al padrone. Quest'ultimo lo aggredisce violentemente perché lo ritiene il corruttore del figlio (vv. 445-48):

Quis hic loquitur? Meus hic est quidem servos Pseudolus.
Hic mihi corrumpit filium, scelerum caput;
hic dux, hic illist paedagogus, hunc ego
cupio excruciar.

Chi è che parla qui? Ma è proprio il mio servo Pseudolo!
Quello che mi corrompe il figlio, capo dei misfatti!
Quello che gli fa da comandante e da precettore! Io per lui
desidero ardentemente la tortura!

Ecco come Simone vede il proprio servitore: un comandante che guida al compimento di imprese scellerate, un *paedagogus* paradossale, che, invece di impartire una buona educazione al padroncino, lo istruisce nel peggiore dei modi... ma pur sempre comandante e pedagogo, non semplice esecutore e complice dei desideri viziosi del ragazzo. Tanto che l'espressione *scelerum caput*, variamente utilizzata da Plauto (e attestata soltanto nelle sue opere)¹⁴⁹, assume qui, completata dagli altri titoli (*dux* e *paedagogus*) un valore superiore al comune improprio: Pseudolo è proprio un capo, ha di nuovo la connotazione del condottiero, anche se, nell'ottica del *senex*, questa connotazione è in negativo. Il termine *caput* si svincola in questi casi dal puro dato anatomico di *caput*-testa per assumere il valore metaforico di *caput*-caporione.

¹⁴⁹ Cf. Appendice.

Quando l'amico gli consiglia di rivolgersi allo schiavo con atteggiamento conciliante per ottenere da lui maggiori informazioni, Simone si limita ad un generico *Salve. Quid agitur?* (v. 457: Salve! Che si fa?), a cui Pseudolo risponde con un baldanzoso *Statur hic ad hunc modum* (v. 457: Si sta qua, in questo modo), battuta che dà il via a un significativo dialogo (vv. 458-61):

SIMO. **Statum** vide hominis, Callipho, **quam basilicum!**

CALLIPHONES. **Bene confidenterque astitisse** intellego.

PS. **Decet** innocentem qui sit atque innoxium

servom **superbum esse** apud erum potissimum.

SIMONE: Guarda l'**atteggiamento** di quest'uomo, Callifone, **com'è regale!**

CALLIFONE: **Si è presentato in un modo spavaldo e impudente**, mi rendo conto.

PSEUDOLO: **Va bene**, quando è innocente e innocuo,

che un servo **sia superbo**, soprattutto alla presenza del padrone.

Si noterà come in questi versi il tema della 'postura' di Pseudolo sia amplificato in una ripetuta figura etimologica (*statur, statum, astitisse*), corredata, per di più, dal riferimento alla sua *superbia*.

La caratteristica principale di Pseudolo si conferma ancora una volta essere l'atteggiamento orgogliosamente sicuro di sé, incongruente con il suo stato servile, specie in presenza del padrone. In questo caso, il suo modo di presentarsi viene addirittura definito *basilicus*, regale, e giudicato (anche dal *senex* più tollerante dei due) non solo come eccessivo, ma come tracotante, offensivo per il padrone. Pseudolo, però, come al solito, ribalta il discorso, affermando che ha un atteggiamento del genere perché va superbo della propria buona condotta e che quindi è giusto mostrare tale orgoglio soprattutto al padrone¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Per l'utilizzo da parte di Plauto dell'aggettivo *basilicus* e del corrispondente avverbio *basilice* in relazione allo schiavo, allo scopo di glorificarlo iperbolicamente, si veda FRAENKEL 1960, pp. 183-86, dove viene chiaramente mostrato come questi termini assumano diversi significati a seconda delle situazioni. Per gli atteggiamenti 'regali' degli schiavi cf. in particolare p. 184 s., ma in modo più dettagliato BETTINI 1991b e anche MC. CARTHY 2000, p. 133, che calcano la mano sull'aspetto metateatrale della definizione (riferimento allo schiavo trionfatore).

Gli ultimi tre versi sono quasi identici a un passo dei *Captivi* in cui ai personaggi di Callifone e di Pseudolo corrispondono quelli del *senex* Egione e del giovane schiavo Tindaro (*Capt.* 664-66):

HEGIO. At<tat> **ut confidenter mihi contra astitit!**

TYNDARUS. **Decet** innocentem servolum atque innoxium
confidentem esse, suom apud erum potissimum.

EGIONE: Accidenti, **come si è presentato in un modo impudente davanti a me!**

TINDARO: **Va bene** che un giovane servo innocente e innocuo
sia spavaldo, soprattutto alla presenza del suo padrone.

Una tale somiglianza tra il passo dello *Pseudolus* e quello dei *Captivi* risulta molto interessante: Tindaro infatti è uno schiavo che finge di essere libero, ma in realtà lo è davvero di nascita e nel corso della commedia il suo *status* sociale verrà riconosciuto con un'*agnitio* in piena regola. Questo passo è stato quindi costruito per indicare la situazione di un personaggio che in realtà è di nobili natali, nonostante sia momentaneamente ridotto in schiavitù. Il suo atteggiamento impudente e le sue parole altisonanti sono in realtà uno degli indizi della sua vera posizione nella società. Poco importa, quindi, che in questo momento della commedia sia sotto accusa per essersi scambiato di ruolo con il giovane padrone (caduto insieme a lui in schiavitù in terra straniera), in modo da permettergli la fuga nelle false vesti di servitore inviato a chiedere il riscatto. Tindaro sa di aver compiuto un'azione onorevole ed è giustamente orgoglioso davanti al suo padrone, ma quale padrone? Quello nuovo davanti a cui si trova o quello vecchio che ha aiutato? Il passo ha tutta l'aria di voler giocare su questo interrogativo: certo Tindaro può andare fiero di aver salvato il padroncino con cui è cresciuto. Ecco perché può permettersi di essere *confidens*, sicuro di sé (Tindaro non usa il termine *superbus*).¹⁵¹

¹⁵¹ Per il significato di *confidens*, cf. ERNOUT-MEILLET 2001 s.v. *fido*, dove viene sottolineata la connotazione negativa assunta dal termine: dall'originario significato 'sicuro di sé' si è passati presto a 'troppo sicuro di sé', quindi arrogante, insolente. Niente di paragonabile, comunque, al *superbus* di Pseudolo. Cf. MC CARTY 2000, p.194, che spiega come Tindaro

Per quanto, com'è noto, i tentativi di datazione delle commedie plautine siano ampiamente incerti, i *Captivi* sono generalmente ritenuti anteriori di qualche anno allo *Pseudolus*¹⁵²: se così fosse, sarebbe lecito ipotizzare che questa 'ripresa' plautina voglia sottolineare ancora di più la brutta abitudine di Pseudolo, che si comporta come un libero¹⁵³. Ciò che conta, comunque, al di là di quest'ipotesi, è che in entrambe le commedie viene sottolineata una postura che il pubblico apertamente avverte come incongrua per un *servus*.

La differenza tra le due scene è essenzialmente terminologica, ma molto significativa. Prima di tutto, nel passo dello *Pseudolus* si insiste sul verbo *sto* e sul sostantivo *status*, il modo di *stare*, di ergersi, l'atteggiamento insomma (*statur* v. 457, *statum* v. 458, *astitisse* v. 459), più che nel corrispondente passo dei *Captivi* (*astitit* v. 664). Diversamente dal termine *statura*, che abbiamo visto configurarsi come indicatore dello spazio che una persona occupa (specie in altezza), *status* indica il modo in cui una persona occupa quello spazio: potremmo dire, insomma, che i due termini sono contigui, ma si sono specializzati per opposizione: *statura* indica l' 'ergersi' nel senso della *quantità*, *status* nel senso della *qualità*¹⁵⁴.

Certo è che la parola *superbus*, che è assente nei *Captivi* e compare nello *Pseudolus*, in bocca a uno schiavo è veramente forte: etimologicamente appare

'scherzi' sull'equivoco fra il primo ed il secondo padrone. Per un approfondimento sui valori di cui Tindaro è portatore, cf. anche RACCANELLI 1998, pp. 144-60, e RACCANELLI 2002.

¹⁵² Per lo *Pseudolus*, com'è noto, la data della prima rappresentazione è sicuramente il 191 perché ce lo attesta la didascalia conservata. Per quanto riguarda i *Captivi*, di solito si fanno risalire al 193 per una serie di indizi (cf. PARATORE 1978, vol. II, p. 7), ma per possibili diverse datazioni cf. FONTAINE 2014, p. 516 s.

¹⁵³ LINDSAY 1900 e WILLCOCK 1987 si limitano a notare la somiglianza dei passi, senza commentarla.

¹⁵⁴ I passi in cui *status* è usato da Plauto in questo senso sono pochi (*Mil.* 206: *crebro commutat status* a proposito dell'atteggiamento di Palestrione nella famosa scena del *servus meditans*; *Mil.* 1389 in cui si gioca sull'allitterazione con in più la figura etimologica: *Paratae insidiae sunt: in statu stat senex*. In *Amph.* 266 *formam cepi huius in med et statum* è più ambiguo, tanto che ONIGA 1991 traduce 'condizione', mentre CHRISTENSON 2000 annota 'bearing' (portamento). Significato sicuramente diverso, di luogo dove si conservano cose o animali, ha poi *status* in *Poen.* 268, dove si parla con orrore delle prostitute *quae tibi olant stabulum statumque*. Cf. ERNOUT-MEILLET 2001 s.vv. *sto* e *sisto*.

infatti collegata con *super*, sopra¹⁵⁵, mentre è utilizzata da parte di uno che dovrebbe collocarsi sotto, in posizione subordinata, appunto. Il ragionamento che entrambi i personaggi (Tindaro e Pseudolo) esprimono al proprio padrone è che un uomo onesto può andare a testa alta (*superbus*) di fronte a coloro cui deve render conto, e che di conseguenza un servitore innocente va a testa alta proprio davanti al suo padrone; ma nel caso di Pseudolo in sottofondo emerge il paradosso: collocato fra le parole *servus* ed *erus*, il nuovo termine *superbus* è incongruente e suona come una sfida, specie quando, alla fine di entrambi i passi, si arriva all'avverbio *potissimum*, che mostra in trasparenza il proprio legame con l'aggettivo *potis*, 'potente'. Pseudolo, pur dichiarando la propria lealtà, gioca a fare addirittura il superiore nel rapporto con il padrone. Ce lo può confermare, per converso, un altro passo plautino, nell'*Asinaria* (v. 470), in cui il mercante rimbecca allo schiavo Leonida che tenta di scacciarlo: “*Non decet superbum esse hominem servom*” (Non sta bene che uno schiavo sia superbo)¹⁵⁶.

Come si configurasse esattamente nella *performance* la postura da *superbus* di Pseudolo non è dato sapere, ma c'è un altro passo in cui Simone torna a criticare lo *status* del servo, e stavolta abbiamo invece la fortuna di possedere riscontri iconografici e culturali che ci consentono di calarci più a fondo nella rappresentazione. Si tratta di una parte della scena conclusiva della commedia, quando lo schiavo esce ubriaco dal banchetto. Pseudolo si esibisce prima in un impegnativo *canticum* in cui, oltre a cantare, deve anche danzare, raccontando come si è svolto il banchetto e mimando il 'fuoriscena'; quindi bussa schiamazzando alla porta di casa e si trova per l'ultima volta a tu per tu con il

¹⁵⁵ Cf. ERNOUT-MEILLET 2001 s.v. *superbus*.

¹⁵⁶ *Superbus* è parola non molto frequente in Plauto: ricorre soltanto in sette passi. Non è possibile ignorare che, ancora nell'*Asinaria* (commedia in cui, come nello *Pseudolus*, si calca molto l'inversione del rapporto padrone-schiavo), troviamo una illuminante battuta del *servus* Libano che, nell'atto di salire in groppa all'*adulescens* Argirippo (consenziente a scopo di lucro), proclama (v. 702): *Sic istic solent superbi subdomari* (così di solito qui i **superbi** vengono **sottomessi!**), con evidente atteggiamento da 'generale'.

padrone più anziano. Tutta la scena, fino alla fine della *pièce*, è in metri lirici¹⁵⁷; vediamone una prima sezione (vv. 1285-1301):

SIMO. Vox viri pessumi me exciet foras.

Sed quid hoc? Quo modo? Quid video ego?

PS. **Cum corona ebrium** Pseudolum tuum.

SIMO. **Libere** hercle hoc quidem. Sed vide **statum!**

Num mea gratia pertimescit magis?

Cogito saeviter blanditerne adloquar.

Sed me hoc votat vim facere nunc
quod fero, si qua in hoc spes sitast mihi.

PS. Vir malus viro

optumo obviam it.

SIMO. Di te ament, Pseudole. PS. hae! SIMO. I in malam crucem.

PS. Cur ego adflictor? SIMO. Quid tu, malum, **in os igitur mi ebrius inructas?**

PS. **Molliter sic tene me, cave ne cadam:** non vides
me ut madide madeam?

SIMO. Quae istaec **audaciast te sic interdus**
cum corolla ebrium ingredi? PS. Lubet.

SIMO. Quid, lubet? **Pergin ructare in os mihi?**

PS. Suavis ructus mihi est. Sic sine, Simo.

SIMONE: La voce di un tipaccio mi chiama fuori.

Ma che è questo? Come? Che cosa vedo?

PSEUDOLO: **Con una corona in testa, ubriaco**, il tuo Pseudolo.

¹⁵⁷ Il testo e la colometria sono ricavati da QUESTA 1995. Non ci soffermiamo, perché esula dal *focus* della nostra ricerca, sulla varietà metrico-musicale delle opere plautine (i famosi *numeri innumeri* di Gellio 3. 3. 14). Possiamo qui limitarci a ricordare che tale varietà sottende una parallela varietà nel rapporto fra passi colloquiali e passi cantati, nonché una possibilità di analizzare l'utilizzo di diverse modalità musicali e di affiancarvi gli studi sulla danza antica. Fondamentali a questo proposito gli studi di Questa per quanto riguarda la metrica plautina (QUESTA 1967, poi rivisto in QUESTA 2007) e di Moore per quanto riguarda l'aspetto musicale dei testi di Plauto (MOORE 2012). Per una panoramica sull'argomento e sulla bibliografia specifica, cf. DEUFERT 2014.

SIMONE: Qui, per Ercole, **ci si prendono delle libertà!** Ma guarda che
atteggiamento!

Forse che per la mia presenza ha un po' più di timore?

Sto pensando se devo parlargli con severità o con dolcezza.

Ma in questo momento mi vieta di usare la violenza questo (denaro)

che porto, se per me c'è ancora qualche speranza in esso.

PSEUDOLO: L'uomo cattivo va incontro all'uomo perbene!

SIMONE: Gli dei ti siano benevoli, Pseudolo! PSEUDOLO: Hic! SIMONE: Vai a farti
crocifiggere!

PSEUDOLO: Perché dovrei essere tormentato? SIMONE: Perché tu, maledizione, **mi
rutti in faccia, ubriaco come sei?**

PSEUDOLO: **Piano, reggimi così! Sta' attento che io non cada!** Non vedi
che sono ubriaco fradicio?

SIMONE: Che **insolenza** è questa tua, **di andare in giro in questo stato, in pieno
giorno,**

ubriaco, con la coroncina in testa? PSEUDOLO: Mi piace farlo.

SIMONE: Che, ti piace? **Continui a ruttarmi in faccia?**

PSEUDOLO: Ruttare mi delizia! Permettimi di farlo, Simone!

In questa scena ritorna il termine *status* della precedente situazione, ma stavolta non accompagnato dall'attributo *basilicus*, bensì in concomitanza dell'avverbio *libere* (prendendosi delle libertà), che si può tradurre sulla scia di Ernout (*C'est prendre bien des libertés, ma parole!*¹⁵⁸) e di Nixon (*Now overflowing with freedom*¹⁵⁹), in modo da lasciar intravedere il 'triplo' senso tra *libere*-senza inibizioni, *libere*-da uomo libero e *libere*-da seguace di Liber-Dioniso.¹⁶⁰ Quindi, mentre ai vv. 457 ss. lo *status* di Pseudolo è iperbolicamente

¹⁵⁸ Cf. ERNOUT 1932-61 *ad loc.*

¹⁵⁹ Cf. NIXON 1916-38 *ad loc.*

¹⁶⁰ L'allusione alla *libertas decembris* e al regno del carnevalesco appare fin troppo scontata. Cf. BETTINI 1991b, a cui si rimanda per una più approfondita bibliografia sull'argomento, ma anche (per una bibliografia più recente) BETA 2014, che fa riferimento all'espressione neviriana "*Libera lingua loquemur ludis Liberalibus*". Soltanto a teatro, oltre che durante i *Saturnalia*, era possibile vedere degli schiavi che partecipavano a un banchetto in qualità di invitati; ma anche il banchetto in sé e per sé era all'epoca usanza esotica, compresa nel *pergraecari*, 'vivere alla greca', guardata ancora con diffidenza da molti e presentata sulla scena

regale, nel finale della commedia è comunque da uomo libero, cioè non consono alla sua condizione servile e insieme ‘carnevalescamente’ capovolto nell’ebbrezza. La stranezza della situazione viene rimarcata ai vv. 1298-99, in cui Simone stigmatizza come sintomo di *audacia* l’andare in giro ubriaco con la corona del simposio. *Audacia* per un servo, perché si comporta, appunto, da libero.

In che cosa consiste questo atteggiamento da uomo libero? Simone rimarca che lo schiavo ha una corona ed è ubriaco, fatto che del resto gli spettatori sanno già benissimo, visto che hanno appena assistito ad un fenomenale monologo lirico di Pseudolo che, entrando barcollante, ha raccontato lo svolgimento del convito ‘alla greca’, con tanto di cena, ghirlande, profumi e ragazze, fino all’ovvia ubriacatura e a una *performance* di danza ionica con tanto di rumori corporali¹⁶¹, a conclusione della quale è caduto e si è insudiciato il pallio. Cambiato il pallio, è uscito per smaltire la sbornia e per passare da Simone a riscuotere la posta della scommessa. I numerosi richiami all’ambientazione greca che incontriamo concentrati in questa scena (il simposio, la danza ionica¹⁶², il pallio nominato tre volte¹⁶³, termini di origine greca come *dapsiles*¹⁶⁴ e *prothyme*¹⁶⁵) ci testimoniano che in questo momento Plauto voleva essere sicuro che i suoi spettatori fossero ben coscienti proprio della situazione tipicamente ellenizzante.

In tale contesto, il richiamo agli *schemata* della cultura greca può non essere fuori luogo. In un testo illuminante sull’argomento, Maria Luisa Catoni spiega che, a partire dalla matematica e dalla medicina, passando attraverso

come un problema sociale: aderire o no alle nuove lussuose abitudini? Per un approfondimento su questa tematica, cf. PETRONE 2009e.

¹⁶¹ Al v. 1279 l’interiezione onomatopeica *prox*, un *hapax*, indica secondo WILLCOCK 1987 l’equivalente dell’inglese *whoops!*, che esprime disappunto e imbarazzo; costituisce invece secondo HOFMANN-RICOTTILLI 2003, p. 107, “la riproduzione burlesca del *crepitus ventris*”; WIELAND s.v. *prox*, *TLL* 10.2, c. 2366, ll. 52-57, 2006 è invece dubbioso fra *crepitus ventris*, *vomitus* e *ructus*. La precisazione, come vedremo fra poco, non è superflua.

¹⁶² V. 1274.

¹⁶³ Vv. 1275, 1279, 1281.

¹⁶⁴ V. 1266.

¹⁶⁵ V. 1269.

l'addestramento dei cavalli e le tragedie per arrivare fino alla danza e alle arti figurative, gli *schemata* facevano parte del modo greco di concepire il mondo. In particolare, lo *schema* di una persona è nella mentalità ellenica un insieme di caratteristiche che comprende la figura, il portamento, la gestualità, l'abbigliamento, definibili quasi fossero congelati in un momento di fissità espressiva, in una pausa nel movimento¹⁶⁶. Nella danza, *schema* diventa un termine tecnico ('figura di danza'), per poi assumere gradualmente il significato di 'gesto', influenzando potentemente le arti visive¹⁶⁷.

Catoni arriva a dimostrare che "gli *schemata* possono [...] viaggiare da contesti orchestici a contesti non orchestici e viceversa"¹⁶⁸, trovando largo impiego anche nel teatro. A questo proposito, fra gli esempi che vengono forniti, uno ricorda curiosamente la danza di Pseudolo ebbro. Si tratta di una scena degli *Acarnesi* di Aristofane, commedia rappresentata nel 425 a.C. Il rustico Diceopoli (conciato da mendicante), essendo contrario alla guerra, attacca il generale Lamaco, costringendolo a deporre lo scudo e l'elmo con il pretesto che lo fanno stare male per lo spavento. Dopo avere svestito dei suoi attributi il generale, Diceopoli gli dice che la paura gli ha causato un malore e che deve vomitare, quindi gli chiede di sorreggergli la testa mentre si libera lo stomaco¹⁶⁹. Catoni spiega che qui Lamaco è costretto ad assumere uno schema ben preciso, che noi troviamo come appartenente alla quotidianità, restituito da molte rappresentazioni vascolari: quello del cittadino che, dopo il simposio, vomita sorretto da uno schiavo. Riportiamo qui due raffigurazioni dal testo di Catoni:

¹⁶⁶ Cf. CATONI 2008, in particolare pp. 98 e 110.

¹⁶⁷ CATONI 2008, p. 124 s.

¹⁶⁸ CATONI 2008, p. 182.

¹⁶⁹ Aristoph. *Ach.* 581 ss.



Coppa attica, Würzburg, Martin von Wagner Museum L 479, firmata da Brygos come vasaio e attribuita al pittore di Brygos, ca. 480 a.C.



Coppa attica, Berlin, Staatliche Museen 2309 da Capua, ca. 470 a.C., attribuita al pittore della Dokimasia.

Negli *Acarnesi*, quindi, Diceopoli, chiedendo a Lamaco di sorreggerlo mentre vomita, gli dà in pratica del servo, anticipando l'accusa di asservimento per interesse, che poco dopo sarà esplicitata verbalmente¹⁷⁰.

Lo schema del padrone ebbro sorretto dallo schiavo all'uscita dal simposio sembra aver avuto larga fortuna nel mondo antico, se un noto bassorilievo di epoca augustea, conservato dal Museo Archeologico di Napoli¹⁷¹, ne testimonia la persistenza nella cultura romana, pur se con un'iconografia un po' diversa: benché

¹⁷⁰ Cf. CATONI pp. 184-85.

¹⁷¹ Rilievo con scena di commedia, inizio del I sec. d.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6687. A proposito di questo bassorilievo, cf. SCHUMACHER 2001, pp. 202-203 e MONDA 2010, pp. 91-93, che a pp. 93 -95 cita anche altre raffigurazioni con scene analoghe.

l'*adulescens* del rilievo non stia vomitando, è comunque vistosamente ebbro e barcollante, agita con una mano la corona conviviale ed ha bisogno del saldo sostegno del *servus*. Si tratta evidentemente di una raffigurazione di commedia: sul lato opposto della scena un *senex* (il padre del giovane ubriaco?) agita un bastone, mentre un altro personaggio (forse un secondo *senex*) sembra trattenerlo. Al centro, un flautista suona il proprio strumento.



Che si tratti di commedia greca o di *palliata*, il contesto romano di rinvenimento ci fa pensare che lo schema del cittadino sostenuto dal proprio schiavo quando è ebbro fosse di dominio comune. Salvatore Monda, in un suo lavoro sugli ubriachi nella commedia, riporta questa ed altre raffigurazioni simili, confrontandole con *Most.* 310-86, dove l'ubriaco è proprio un *adulescens*, Callidamate, anche se chi lo sostiene non è uno schiavo ma la sua amica, la *meretrix* Delfio. Monda avvicina sia i documenti iconografici che il passo della *Mostellaria* proprio alla scena di Pseudolo ebbro che chiede al padrone di sostenerlo¹⁷²; sottolinea inoltre che in entrambi i casi (sia nello *Pseudolus* che nella *Mostellaria*) il testo è in metri lirici, a ricordare forse che in origine, nella

¹⁷² Cf. MONDA 2010, pp. 85-89 per l'analisi della scena di Pseudolo ebbro e pp. 91-95 per i rimandi iconografici. Le evidenti caratteristiche farsesche di questa scena, come segnala anche Monda, vengono approfondite in BARSBY 1995, p. 69, LEFÈVRE 1997, p. 88-92 e PETRONE 2009d, pp. 175-77.

commedia greca, gli ubriachi in scena rappresentavano il coro, con evidente allusione al clima dionisiaco delle rappresentazioni¹⁷³.

Concentrandoci nuovamente su Pseudolo, possiamo notare che Plauto colloca nel 'fuoriscena' il particolare più bassamente corporeo, che forse indica proprio il vomito (l'ambiguo *prox* del v. 1279), raccontando agli spettatori come ha dovuto cambiarsi il pallio, ma possiamo pensare che il suo *status* sia molto simile a quello dell'*adulescens* del rilievo. Per di più, rutta rumorosamente e ripetutamente in faccia a Simone (vv. 1294 e 1300): anche se non vomita platealmente, il testo lascia intedere che lancia comunque nauseabonde zaffate alcoliche all'indirizzo del *senex*. A questo punto, la sua precedente e insistita richiesta di sostegno rivolta al padrone (v. 1296) assume un significato ben preciso: Pseudolo inverte deliberatamente i ruoli padrone-servo. La sua non è un'innocente richiesta di aiuto, ma la dimostrazione del fatto che è lui a detenere il potere. Ecco perché Simone appare tanto scandalizzato: perché viene trattato da schiavo, come ci ricorda Monda, che parla esplicitamente di inversione dei ruoli, rispetto alla convenzione sia sociale che teatrale.¹⁷⁴ D'altra parte, è solo l'inizio di una scena che, attraverso una serie di rovesciamenti, porterà a compimento la glorificazione di Pseudolo tramite l'asservimento del padrone¹⁷⁵. Asservimento per burla, è ovvio: siamo nell'universo della *palliata*, non dobbiamo dimenticarcene.

¹⁷³ Cf. MONDA 2010, p. 65 s., a cui si rimanda per la bibliografia sull'argomento.

¹⁷⁴ Cf. MONDA 2010, p. 95.

¹⁷⁵ Per converso, cf. l'atteggiamento convenzionale dello schiavo (da commedia) che viene segnalato in *Mil.* 213: *Eugae! Euscheme hercle astitit et dulice et comoedice* (Bravo! si è atteggiato alla perfezione, per Ercole, da schiavo di commedia!), per cui cf. MONDA 2014, a cui si rimanda per una più estesa documentazione bibliografica. A questo proposito, cf. anche l'espressione *haud ineuscheme*, basata sulla congettura *ineuscheme* proposta da Camerario per *Trin.* 625, al cui riguardo si può trovare bibliografia in RACCANELLI 2016, n. 34, p. 55 s.

2.3.2 Una schiena da ‘caricare’

Poco prima che Pseudolo comparisse ubriaco sulla scena, il *senex* suo padrone aveva adottato uno strano atteggiamento: dichiarava di voler *insidias dare*, ‘fare la posta’ al proprio schiavo, ma spiegava anche che non lo voleva fare come di solito accade nelle altre commedie, in cui si attendono al varco i servi con pungoli e sferze, per punirli delle loro azioni. Al contrario, Simone, entusiasta per l’impresa compiuta dal geniale Pseudolo, progettava di aspettarlo con le venti mine che costituivano la posta della scommessa vinta dal *servus* quando era riuscito a sottrarre al lenone la ragazza amata da Calidoro.

Ecco le parole del *senex*, che esordisce compiacendosi per il trionfo di Pseudolo e la sconfitta del lenone, una totale disfatta a cui lui stesso ha contribuito (vv. 1238-45):

Bene ego illum tetigi, bene autem servos inimicum suum.
Nunc mi certum est **alio pacto Pseudolo insidias dare**
quam in aliis comoediis fit, ubi cum stimulis aut flagris
insidiantur: at ego iam intus promam viginti minas
quas promisi si efecisset; obviam ei ultro deferam.
Nimis illic mortalis doctus, nimi' vorsutus, nimi' malus;
superavit dolum Troianum atque Ulixem Pseudolus.
Nunc ibo intro, argentum promam, **Pseudolo insidias dabo.**

Gli ho dato una bella stoccata, e anche il servo (ne ha data una bella) al suo nemico!
Ora ho stabilito di **fare la posta a Pseudolo in modo diverso**
da come accade nelle altre commedie, dove con pungoli o sferze
si fa loro la posta; io invece ora prenderò in casa le venti mine
che gli ho promesso se avesse compiuto l’opera; gliele consegnerò spontaneamente
(andandogli) incontro.

Quell’uomo lì è troppo abile, troppo astuto, troppo malizioso!
Pseudolo ha superato l’inganno di Troia e pure Ulisse.
Ora andrò in casa, tirerò fuori il denaro, **farò la posta a Pseudolo.**

La scena usuale, con il padrone che minaccia lo schiavo della giusta punizione per le sue malefatte, viene qui ostentatamente ribaltata per cedere il posto ad una situazione ben diversa, in cui Simone vuole invece congratularsi con Pseudolo e addirittura premiarlo con la posta della scommessa. Simone non si fa pregare come ci aspetteremmo (e come si aspettava lo stesso Pseudolo al momento della stipula del ‘contratto’, minacciando quindi una *flagitatio*¹⁷⁶ nel caso che il padrone non pagasse quanto pattuito), ma al contrario, vuole cedere il denaro *ultro*, ‘spontaneamente’, addirittura andando incontro al servo (*obviam*) per dimostrarli il proprio apprezzamento.

Quello delle punizioni corporali ai danni degli schiavi è un *topos* ben noto delle commedie plautine, in cui il termine *verbero*¹⁷⁷ (tipo da legnate) o *mastigia*¹⁷⁸ (arnese da frusta) ricorre spessissimo, come spessissimo ricorrono le

¹⁷⁶ Cf. v. 556 s.: *namque edepol, si non dabis, / clamore magno et multum flagitabere*. (Appunto, per Polluce, se non mi darai (il denaro), / con grande chiasso e con insistenza sarai sollecitato.). Per l’usanza della *flagitatio* (protesta ad alta voce in presenza o davanti alla casa di un individuo che si fosse comportato in modo riprovevole o da cui si pretendeva il pagamento di un debito), cf. BETTINI 2013, pp. 148-54.

¹⁷⁷ Il termine, connesso ovviamente con il verbo *verbero*, è tipicamente plautino: *verbero* ricorre 22 volte, a fronte di due in Terenzio (*Phorm.* 683 e 849). Viene utilizzato sempre come epiteto per gli schiavi (cf. DICKEY 2002, in particolare pp. 176 e 363), al vocativo, a parte *Pseud.* 1205, quando Ballione si lamenta del comportamento di Pseudolo esclamando: *Edepol hominem verberonem Pseudolum*. Abbiamo anche già segnalato, nel paragrafo precedente, *verbereum caput* (*Persa* 184) ed emerge pure il nesso *verberea statua* (*Capt.* 951 e *Pseud.* 911), interessante per l’utilizzo del termine *statua*, connesso con *sto* e *status*, quindi ancora relativo al ‘modo di stare’.

¹⁷⁸ Anche qui ci troviamo davanti ad un termine tipicamente plautino: Terenzio lo utilizza soltanto una volta, in *Ad.* 781, mentre in Plauto ricorre 13 volte, anche in questo caso quasi sempre sotto forma di epiteto al vocativo. Nello *Pseudolus*, però, non si incontra. DEICKE s. v. *mastigia*, *TLL* 8, c. 433, ll. 21-45, 1939, spiega che deriva dal *μαστιγία* utilizzato nella commedia greca e lo ritiene sinonimo di *verbero*. In questo caso, però, la connessione linguistica non è con l’azione del percuotere ma con lo strumento, *mastigia*, che, ‘alla greca’, indica talvolta la frusta. Il verbo *mastigo* con il significato di ‘frustare’ appare soltanto molto tardi, nel testo dell’*Itala* (cf. ancora DEICKE s. v. *mastigo*, *TLL* 8, c. 433, ll. 46-50, 1939 e ERNOUT-MEILLET 2001 s. v. *mastigo*). Cf. anche DICKEY 2002, in particolare pp. 175 e 340.

minacce di frustate, bastonate ed altre torture (per non parlare del rischio della croce o del mulino), anche se quasi mai vengono messe in atto¹⁷⁹.

La parte del corpo interessata a tali punizioni (sulle quali si scatenano le fantasie fustigatorie dei liberi nei confronti dei servi, ma si concentrano anche i timori degli schiavi) è soprattutto il dorso (*tergum*¹⁸⁰, talvolta con la *variatio* delle *scapulae*¹⁸¹), e naturalmente la pelle, che in queste situazioni viene usualmente indicata con il termine *corium*¹⁸², “cuoio”, a richiamare probabilmente sia la

¹⁷⁹ Un’analisi dettagliata di tutti i passi relativi a questo motivo, numerosissimi e caratterizzati dal meccanismo della ‘variazione sul tema’, causerebbe in questa sede una deviazione eccessivamente lunga dal percorso. Per la ricorrenza del motivo, si rimanda pertanto a STEWART 2012, pp. 95-116. Per il significato da attribuire ad una tale frequenza di allusioni alle percosse, cf. in particolare BETTINI 1991b e PETRONE 2001. Cf. anche COSTANTINO 1999 per un’interessante analisi dei passi che equiparano il castigo dei servitori al *cultus agrorum*, rivelando un vero e proprio modello mentale plautino che fa riferimento all’idea di ‘abbondanza’.

¹⁸⁰ Nella *palliata*, anche *tergum* è parola tipicamente plautina: ricorre soltanto due volte in Terenzio, mentre Plauto la utilizza ben 37 volte nei testi che ci restano. Si tratta, insieme a *verbero* e *mastigia* (anch’essi, come abbiamo visto sopra, rari in Terenzio e frequenti in Plauto), di uno di quei termini che evidenziano quanto sia possibile giocare sulla ‘inversione carnevalesca’ tramite il meccanismo della ‘variazione sul tema’. In *Epid.* 93 abbiamo la variazione *dorsum* (*virgis dorsum dispoliet meum*); il termine *dorsum* ricorre anche in *Trin.* 719, ma non in riferimento a fantasie fustigatorie; in Terenzio è assente. ANDRÉ 1991, p. 229 s., nota che *tergum/tergus* sembra avere un’etimologia che lo lega più al cuoio ed alle pelli animali che alla pelle umana, mentre *dorsum* in latino viene utilizzato più per l’uomo che per gli animali. In Plauto si noterebbe quindi uno slittamento verso il campo ‘bestiale’ per quanto riguarda le indicazioni relative alla schiena degli schiavi.

¹⁸¹ Anche *scapulae* ricorre soltanto una volta in Terenzio (*Phorm.* 76) e molto più spesso (in 8 passi) in Plauto.

¹⁸² Per *corium*, cf. ANDRÉ 1991 pp. 199-201, che sottolinea come il termine, nato in ambito animale, passi all’uomo proprio attraverso l’immagine delle punizioni degli schiavi. Il termine *corium* è di nuovo tipicamente plautino (in Terenzio risulta completamente assente, mentre abbiamo 16 luoghi nelle commedie di Plauto). Nella *palliata*, anche *pellis* si trova soltanto in Plauto, in un frammento piuttosto oscuro (*frgm.* XLV MONDA: *in pellibus periculum portenditur*), che secondo ARAGOSTI 2009, p. 236 s., si riferisce a pelli di animali, e in due passi nell’espressione stereotipata ‘*ossa ac/atque pellis esse*’ (*Aul.* 564 e *Capt.* 135). ANDRÉ 1991, p. 200, sostiene che il termine *pellis* era inizialmente riferito soltanto agli animali e che è stato trasferito all’uomo proprio a partire da Plauto. Anche *cutis* si trova soltanto in due passi plautini

vicinanza dello schiavo al mondo animale, sia il suo ‘aver fatto il callo’ alle percosse¹⁸³.

Infatti, come osserva Francesca Mencacci, se *corium* di preferenza denota la pelle animale, in Plauto questo termine ricorre invece tipicamente a indicare la pelle dello schiavo, in analogia con le bestie da scuoiare o da frustare e in opposizione al corpo inviolabile del cittadino libero, che non può essere sottoposto impunemente a violenza fisica¹⁸⁴.

In questo senso, se di solito la pelle umana (*pellis, cutis*) viene percepita come se “fosse solo un film trasparente che si tende sul corpo vivo e mutevole, e non invece la superficie che manifesta la vita dell’organismo e reca traccia dei

dal sapore stereotipato (*tondebo usque ad vivam cutem* in *Bacc.* 242 e *admutilasti ad cutem* in *Persa* 829).

¹⁸³ Infatti in *Mil.* 29 e 235 *corium* indica la pelle dell’elefante. Nel *Poenulus*, i *tris corii bubuli* (v. 139) che il padroncino ha consumato sulla schiena dello schiavo sono tre intere pelli di bue sotto forma di frusta. Il cuoio – pelle animale – diventa qui, come si vede, il materiale dello strumento di tortura più intuitivamente legato allo schiavo: si produce così una sorta di assimilazione fra lo strumento per battere e la parte battuta; nella *Rudens* (vv. 997-1000), la *gag* fra il servo Tracalione e il servo-pescatore Gripo a proposito del pesce-baule pescato da quest’ultimo parte dal colore del *corium* di quel fantomatico pesce per consentire al contendente di minacciare di rendere dello stesso colore (prima *puniceum* e poi *atrum*) il *corium* di Gripo: GRIPUS. *Quo colore est, hoc colore capiuntur pauxilluli; / sunt alii puniceo corio, magni item; atque atri.* TRACHALIO. *Scio. / Tu hercle, opino, in vidulum te bis convortes, nisi caves: / fiet tibi puniceum corium, postea atrum denuo.* (GRIPUS: Del colore che ha questo qui se ne pescano pochetti; / altri hanno la pelle color della porpora, altri sono grandi e neri. TRACHALIONE: Lo so. / Tu, per Ercole, penso, ti trasformerai due volte in un baule, se non stai attento: / la tua pellaccia diventerà prima color della porpora e poi nera.). Sul colore del *corium*, in *Pseudolus* abbiamo un altro gioco quando il lenone minaccia Fenicio, la ragazza amata dall’*adulescens* (v. 229): *Cras Phoenicium poeniceo corio invisas pergulam* (Domani, Fenicio, con la pelle color della porpora fenicia andrai a visitare la tettoia!). Per la pelle dello schiavo plautino definita *corium*, cf. MENCACCI 2005, p. 110.

¹⁸⁴ Cf. MENCACCI 2005, p. 110, n. 43, che rimanda ai passi plautini in cui si fa riferimento al *corium* umano paragonandolo esplicitamente a quello animale (*Mil.* 235 e *Rud.* 1000), si allude all’azione di scuoiare (*Amph.* 85, *Cist.* 703, *Epid.* 65 e 91) o si parla delle condizioni del *corium* sottoposto alle frustate (*Bacch.* 434, *Epid.* 625, *Most.* 868, *Most.* 1067, *Pseud.* 229, *Rud.* 1000); *Rud.* 757 contiene infine un’immagine che allude al *corium* della schiena ancora perfetto.

processi fisiologici che avvengono al suo interno”¹⁸⁵, il *corium* dello schiavo plautino è immaginato invece come visibile, screziato e segnato dalle percosse ricevute.

Si comprende allora perché a proposito delle punizioni ricorra talora in Plauto la variante della metafora scrittoria, in cui alla screziatura tracciata sulla pelle dalle verghe di legno d’olmo si sovrappone l’immagine della scrittura. Si veda al riguardo il frammento *Corpus tuum virgis ulmeis inscribam* (scriverò sul tuo corpo con verghe d’olmo)¹⁸⁶.

La stessa metafora scrittoria si ritrova nell’*Epidicus*, quando l’eroe della commedia teme per la propria pelle e, dopo che il padroncino ha paragonato ad un meraviglioso dipinto la sua ragazza, ribatte con una battuta sulla ‘pittura’ che potrebbe ricoprire il suo corpo (vv. 624-26):

STRATIPPOCLES. Estne consimilis quasi quom signum pictum pulchre aspexeris?

EPIDICUS. E tuis verbis meum futurum corium pulchrum praedicas,
quem Apelles ac Zeuxis duo pingent pigmentis ulmeis¹⁸⁷.

STRATIPPOCLE: Non è proprio come se tu avessi visto un’immagine ben dipinta?

EPIDICO: Dalle tue parole preannunci che a diventare bella sarà la mia pellaccia,
perché due nuovi Apelle e Zeusi la dipingeranno con colori d’olmo!

Il richiamo alla perfezione pittorica delle forme della *meretrix* suggerisce un uso ironico di termini eufemistici nel riferimento alla tortura dello schiavo. In questo caso, come si vede, è di nuovo attiva l’immagine del *corium* screziato; gli

¹⁸⁵ Cf. MENCACCI 2005, p. 109.

¹⁸⁶ *Frgm.* LIII MONDA. Il frammento è desunto da Serv. *ad Aen.* 1.478. ARAGOSTI 2009, pp. 256-58, conferma sulla base degli studi di Leo e Fraenkel che l’immagine appare tipicamente plautina e che non è pensabile nell’originale greco, ma ipotizza che si tratti di una citazione *neglegens* dallo stesso *Pseudolus* 545. Per ulteriori approfondimenti sul rapporto fra corpo e pelle, cf. ancora MENCACCI 2005, in particolare pp. 108-112.

¹⁸⁷ Per l’indicazione di altri passi che alludono alla pelle screziata dalle percosse, cf. FRAENKEL 1960, p. 17 s. e PETRONE 2001, in particolare p. 107 s.

strumenti di tortura sono metaforicamente assimilati a pennelli e colori e il nome dei due più famosi pittori dell'antichità suggella la battuta, ribadendone l'attribuzione al campo semantico delle arti visive.

Nello *Pseudolus*, l'eroe eponimo era andato ancora oltre sulla strada della 'scrittura sul corpo', quando aveva stipulato con Simone un vero e proprio contratto verbale con tanto di penale: se lo schiavo fosse riuscito a sottrarre al lenone la ragazza amata, il padrone si impegnava a pagargli le venti mine del riscatto della giovane, ma se fosse saltato fuori che i due si erano messi d'accordo, il *senex* avrebbe avuto il diritto di tenersi la somma e di vendicarsi sulla pelle del proprio servo, 'vergandolo' interamente di scritte (v. 546: *stilis me totum usque ulmeis conscribito*)¹⁸⁸. Ecco come si esprimeva Pseudolo (vv. 541-46):

Quis me audacior

sit, si istuc facinus audeam? immo sic, Simo:
si sumu' compecti seu consilium umquam iniimus
aut si de istac re umquam inter nos conuenimus,
quasi in libro quom scribuntur calamo litterae,
stilis **me totum** usque ulmeis conscribito.

Chi di me più audace

sarebbe, se osassi fare un'azione del genere? Facciamo così, Simone:
se ci siamo accordati o se mai abbiamo ordito un complotto,
oppure se a proposito di questa faccenda abbiamo mai stretto un patto tra di noi,
come quando sulla corteccia si scrivono le lettere con un calamo¹⁸⁹,
con stili d'olmo **mi** riempirai **tutto**, completamente, di scritte.

¹⁸⁸ Per le complicate modalità di questo contratto, cf. LEFÈVRE 1997, pp. 28-31, che intravede la concezione 'saturnalesca' romana nel modo in cui Pseudolo ingarbuglia ad arte la contrattazione per confondere le acque.

¹⁸⁹ ERNOUT 1932-61, vol 6, p. 51 commenta questo verso evidenziando che Pseudolo ispira la sua similitudine a due diversi modi di scrivere: uno con *calamus* e inchiostro, su papiro o corteccia; l'altro con lo *stilus* e le tavolette cerate. Lo *stilus* poteva essere fatto con materiali diversi fra cui, appunto, il legno, come quello che lo schiavo immagina adoperato per 'scrivere' sulla propria pelle, cioè per lasciare i segni delle bastonate.

Pseudolo qui non parla di *corium* o *corpus*, ma semplicemente utilizza l'espressione *me totum* per indicare il supporto su cui il padrone potrà divertirsi a scrivere con gli 'stili d'olmo' se scoprirà che lo schiavo ha barato per onorare il contratto. Fin qui siamo comunque sempre nell'ambito del *topos*, per quanto rielaborato in modo iperbolico per costruire una metafora di grande effetto.

Ciò che invece è una variazione rispetto allo stereotipo, come sottolinea lo stesso Plauto, è il passo che abbiamo riportato all'inizio di questo paragrafo: la scena in cui Simone, soddissatto della beffa ai danni del lenone, fa la posta a Pseudolo per pagargli spontaneamente la somma pattuita invece che per 'scrivere' sulla sua pelle.

Come reagisce Pseudolo a questa situazione? Benché, come abbiamo già visto, si presenti completamente ubriaco, rischiando per l'ennesima volta una punizione (vv. 1285-1301)¹⁹⁰, riesce ancora ad ammansire il vecchio scherzando su se stesso e ricordandogli di aver mantenuto le promesse fatte (vv. 1302-12). Il dialogo cantato procede quindi con grande vivacità, configurandosi come una scena mimica a tutti gli effetti¹⁹¹ (vv. 1313-25)¹⁹²:

PS. Quid ergo dubitas dare mi argentum? SI. Ius petis, fateor: tene.

PS. At negabas daturum esse te mi: tamen das.

Onera hunc hominem atque me consequere hac. SI. **Egone** istum **onerem**?

PS. **Onerabis**, scio.

SI. Quid ego huic homini faciam? Satin ultro et argentum aufert et me **inridet**?

PS. Vae victis! SI. **Vorte** ergo **umerum**.

PS. Em! SI. Hoc ego numquam ratus sum

fore me ut tibi fierem supplex.

Heu, heu! PS. Desine SI. Doleo PS. Ni

¹⁹⁰ Cf. analisi del passo *supra*, pp. 88-95.

¹⁹¹ Cf. PETRONE 2009d, pp. 175-77, in cui si analizza la parte precedente ma tutta la scena viene indicata come 'mimica', nel senso che accoglierebbe tratti tipici del mimo, genere che "in fondo rimandava a forme importate anch'esse dalla Grecia" (p. 173 s.). Petrone ritiene che la caratteristica 'mimica' più facilmente individuabile nella commedia latina sia quella relativa alle scene di danza, come è appunto il finale dello *Pseudolus*.

¹⁹² Testo e colometria seguono QUESTA 1995.

doleres tu, ego dolerem.

SI. Quid? Hoc auferen, Pseudole mi, aps tuo ero? PS. Lubentissimo corde atque
animo!

SI. Nonne audes, quaesso, aliquam partem mi gratiam facere hinc de argento?

PS. Non me deices avidum esse hominen, nam ... hinc nunquam eris nummo divitior:
nec te mei tergi misereret, sei hoc non hodie ecfecissem.

SI. Erit ubi te ulciscar, sei vivo. PS. Quid minitare? **habeo tergum**¹⁹³!

PS.: E dunque, che aspetti a darmi il denaro? SI.: Chiedi ciò che è tuo diritto, lo
ammetto: tieni!

PS.: Eppure dicevi che non me l'avresti dato, e tuttavia me lo dai!

Carica quest'uomo e seguimi per di qua. SI.: Io dovrei caricare costui?

PS.: Mi caricherai, lo so.

SI.: Che cosa dovrei fare io a quest'uomo? Non è abbastanza che mi porti via il
denaro? Mi deve anche deridere?

PS.: Guai ai vinti! SI.: Insomma, gira le spalle!

PS.: Ecco! SI.: Questo io mai avrei pensato,
che accadesse che io diventassi tuo supplice!

Ahi, ahi! PS: Smettila! SI.: Soffro! PS.: Se non
soffrissi tu, soffrirei io!

SI.: Come? Porteresti via questo, Pseudolo mio, al tuo padrone? PS.: Con tutta
l'anima e con tutto il cuore!

SI.: Non è vero che acconsenti, ti prego, a farmi grazia di una parte di questo denaro?

PS.: Non dirai che sono un uomo avido, infatti ... da qui non ti arricchirai mai di un
soldo:

anche tu non avresti avuto pietà della mia schiena, se oggi io non avessi compiuto
quest'impresa.

SI.: Avrò modo di vendicarmi su di te, se resterò vivo! PS.: Perché minacci? La
schiena ce l'ho!

¹⁹³ *Habeo tergum* è risposta tipica da schiavo insolente: cf. *Bacch.* 365, in cui il *servus* Crisalo, a proposito delle possibili punizioni da parte del *senex* suo padrone, esclama: “*Si illi sunt virgae ruri, at mihi tergum domist*” (Se lui in campagna ha le verghe, io a casa ho la schiena!). Cf. WILLCOCK 1987, p. 138.

Non è semplice immaginare in quale modo i due personaggi potessero muoversi sul palcoscenico, perché qualcosa rischia di sfuggirci nelle ‘didascalie implicite’ che Plauto ha inserito in questa movimentata scena musicale. Si può superare in gran parte l'imbarazzo pensando che alcune battute di Simone suonino rivolte più agli spettatori che a se stesso (v. 1315: *Egone istum onerem?*; v. 1316: *Quid ego huic homini faciam? Satin ultro et argentum aufert et me inridet?*)¹⁹⁴. Non dimentichiamo che siamo vicini al finale, dove il coinvolgimento del pubblico è di prammatica; ma il dubbio centrale è un altro: in che cosa può consistere la derisione di cui è oggetto il *senex*? A proposito di questo passo, traduttori e commentatori spesso pensano che il vecchio si indigni perché si deve sobbarcare al compito servile di caricare personalmente il sacchetto sulla schiena del proprio servo¹⁹⁵: ma Simone stesso, come abbiamo letto, aveva detto poco prima che era disposto a farlo di propria volontà (v. 1242: *obviam ei ultro deferam*). Completa l'interpretazione della scena l'ipotesi di WILLCOCK 1987 e, più nel dettaglio, di BARSBY 1995¹⁹⁶, i quali immaginano un gioco mimico in cui lo schiavo si sottrae per rendere più difficile il compito al padrone. Le cose, allora, sviluppando in particolare la spiegazione di Barsby, starebbero così: Simone offre a Pseudolo il pesante sacchetto di monete (venti mine d'argento non dovevano essere esattamente leggere¹⁹⁷), ma lo schiavo, non contento della constatazione

¹⁹⁴ Cf. WILLCOCK 1987, p. 138.

¹⁹⁵ Cf. ancora WILLCOCK 1987, p. 138.

¹⁹⁶ Cf. p. 69.

¹⁹⁷ Cf. BECHER s. v. $\mu\nu\tilde{\alpha}$, in PWRE vol. 15.2, coll. 2244-45 e HITZL s. v. *Mina* in *Der Neue Pauly*, vol. 8, col. 208: una mina costituiva l'equivalente di 100 drachme / 100 denari. I commentatori non si soffermano sull'effettiva entità del peso delle venti mine, che però doveva essere piuttosto consistente, come viene confermato da analoghe scene. WILLCOCK 1987 e BARSBY 1995, p. 69, accostano al passo dello *Pseudolus Persa* 691, in cui lo schiavo chiede al lenone di mettergli *in collum* la borsa contenente 60 mine; in quel caso, però, la situazione è diversa: nelle parole dello schiavo e nella reazione del lenone non c'è traccia di aperta derisione a proposito del denaro e le occasioni di scherzo si spostano su altri temi. BARSBY 1995, p. 69, accosta a questo passo anche *Asin.* 657-60, in cui il gioco sul peso del denaro (v. 658: *onus*, v. 660: *ego baiulabo*, 'io farò il facchino') si svolge fra *servus* e *adulescens* (passo della *ludificatio*, poco prima della celebre 'cavalcata' in cui il giovane accetta qualunque umiliazione pur di ottenere il denaro per

che il padrone glielo offre, mentre aveva in precedenza sostenuto che non glielo avrebbe mai dato (v. 1314), costringe il vecchio a inseguirlo sulla scena per consegnarglielo, allo scopo di sottolineare ancora di più il contrasto con la sua precedente negazione di questa possibilità. In tale situazione risulta chiaro l'invito a 'caricare' e la lamentela del padrone, che, incitato a correre dietro al servo, si sente (ed è) deriso. A questo punto l'esclamazione "*Vae victis!*" (v. 1317) si trova perfettamente in linea nel contesto: proprio come, nel celebre episodio raccontatoci da Livio¹⁹⁸, Brenno aveva aggiunto la propria spada ai pesi contraffatti, umiliando ulteriormente i Romani, così Pseudolo, non contento di aver 'truccato' il gioco, aggiunge in sovrappiù l'umiliazione del proprio padrone, costringendolo ad arrancare dietro di lui per consegnargli la pesante posta della scommessa. La situazione scenica spiega anche il tono della risposta di Simone (siamo ancora al v. 1317), "*Vorte ergo umerum*", con quell'*ergo* che può essere interpretato quale segnale del fatto che il padrone ha perso la pazienza, come dicesse: "Insomma, ti decidi a voltare le spalle?". Tanto è vero che Pseudolo lo fa subito. Passato il bottino al 'trionfatore', il padrone assume immediatamente il ruolo di supplice che chiede di non essere privato di tutto. Il lamento di Simone

riscattare la sua amante: cf. DANESE 1998, p. 72 per il riferimento al 'saturnalesco' rovesciamento di ruoli fra schiavo e padrone anche in questa scena, come nello *Pseudolus*). Nel *Poenulus*, infine, il lenone che porta caricate sul collo tutte le somme che deve agli altri si autoparagona nuovamente a un facchino (v. 1354: *Collo rem solvam iam omnibus quasi baiolus*), il che ci può far pensare nuovamente al 'peso del denaro' (anche se ARAGOSTI 2003, p. 311, traduce "Col mio collo salderò il conto a tutti, come se fossi un facchino", spostando il fulcro del discorso sulle punizioni corporali riservate al lenone. Le questioni di autenticità relative ad altri versi del finale di questa *pièce* esulano dagli obiettivi della presente ricerca, anche se potrebbero in parte condizionare l'interpretazione di questo verso. Per un inquadramento generale del problema, cf. ARAGOSTI 2003 pp. 308-311).

¹⁹⁸ Per cui cf. Livio 5.48.9: *Rei foedissimae per se adiecta indignitas est: pondera ab Gallis allata iniqua et tribuno recusante additus ab insolente Gallo ponderi gladius, auditaque intoleranda Romanis vox, vae victis*. (Alla situazione già di per sé vergognosissima fu aggiunto un oltraggio: visto che dai Galli erano stati portati pesi truccati e il tribuno li rifiutava, fu aggiunta dall'arrogante Gallo al peso la spada, e fu udita pronunciare da parte sua un'espressione intollerabile per i Romani: guai ai vinti!). Testo e traduzione sono tratti da PERELLI 1974. WILLCOCK 1987, p. 138, ricorda che nello *Pseudolus* abbiamo l'unica citazione letteraria dell'esclamazione, benché Festo p. 372 Müll. = 510 L la indichi come proverbiale.

(v. 1320: *Heu, heu, heu!*) completa il tono della scena, da parodia tragica. Come dimenticare che, all'inizio della commedia, era il giovane Calidoro a piangere disperato con tanto di onomatopea *eheu?*¹⁹⁹ Nel gioco infinito dei rovesciamenti plautini, ora – a quanto sembra – è il padre che *paratragoedat*, mentre il figlio festeggia con l'amica.

Tornando al lessico corporeo, il *tergum* di Pseudolo viene caricato con la pesante borsa dei soldi, sottolineando la differenza rispetto alla punizione promessa. Il verbo *onero* viene ripetuto per ben tre volte in un verso (v. 1315). Potremmo pensare con Willcock che si tratti di una mansione servile a cui il *senex* viene costretto dal *servus*²⁰⁰ come ulteriore umiliazione. Meglio ancora, però, sarebbe ipotizzare che il verbo *onero*, altrove usato da Plauto per indicare che qualcuno viene 'caricato' di altre cose, comprese le botte²⁰¹ (o gli impropri, guarda caso proprio nello *Pseudolus*²⁰²), venga qui volutamente evidenziato e rovesciato da Pseudolo per ricordare che, mentre il padrone lo vorrebbe riempire di botte, deve invece caricarlo di bottino per rispettare il patto. Tanto più che il verbo *onero* attraversa come un *fil rouge* tutta la commedia²⁰³, e sempre in riferimento al personaggio di Pseudolo, perché si passa dall'*onerare maledictis* che ha per oggetto il lenone del v. 357, al *me et simul participis omnis meos*

¹⁹⁹ Cf. HOFMANN-RICOTTILLI 2003, p. 113 s.

²⁰⁰ WILLCOCK 1987, p. 138.

²⁰¹ Cf. *Amph.* 328 *onerandus est pugnis probe*. Per l'utilizzo del verbo *onero* nel *corpus* plautino, cf. GLICK 1941, pp. 99-102.

²⁰² Cf. v. 357, in cui Calidoro, adirato con Ballione, chiede a Pseudolo di caricarlo di ingiurie: *onera hunc maledictis*.

²⁰³ Nessun altro testo plautino ha un numero così alto di occorrenze del termine: sei, in quattro diversi passi, con la 'girandola finale' del v. 1315, in cui ricorre ben tre volte, se non vogliamo aggiungere anche lo scherzo del v. 1306, all'inizio dell'ultima scena, in cui Simone chiede a Pseudolo: *Unde onustam celocem agere te praedicem?* (Da dove posso dire che conduci la tua nave carica?): qui *onustam* è frutto di una congettura di Merula per *honestam* dei codici, che non aveva senso. Che accettiamo oppure no anche quest'ultimo termine come plautino, sarebbe comunque strano che tale insistenza sul verbo *onero* fosse casuale e non fungesse da segnale per gli spettatori. D'altra parte, un gioco analogo, ma più in sordina, sembra verificarsi nei *Captivi*, dove il *dies* compie metaforicamente l'azione di *onerare* il parassita Ergasilus, prima *malignitate* (v. 465), poi *amoenitate* (v. 774).

praeda onerabo atque opplebo (caricherò e riempirò di bottino me e insieme tutti i miei soci) del v. 588 (all'interno di un monologo tutto giocato sulle metafore belliche), per arrivare poi al *nunc ibo ad forum atque onerabo meis praeceptis Simiam* (ora andrò al foro e caricherò di istruzioni Scimmia) del v. 764. Il gran finale giunge quindi al v. 1315, in cui, come abbiamo visto, il verbo *onerare* viene ripetuto per ben tre volte, suscitando la reazione del *senex*, che si lamenta di essere deriso.

Concentrandoci nuovamente sull'ultima scena dello *Pseudolus*, possiamo concludere che a proposito del verbo *onerare* si tesse il gioco di una derisione che non è semplicemente estemporanea, ma anzi, va interpretata alla luce di tutta la commedia: Pseudolo dichiara che vuole essere caricato del bottino che aveva promesso di procurarsi molto prima nell'azione scenica (v. 357), invece di essere caricato delle botte che toccano di solito agli schiavi intriganti come lui. E venti mine d'argento sono proprio un bel bottino. Seguiamo il filo del nostro ragionamento: potremmo aggiungere alle osservazioni dei commentatori che la battuta "*vae victis*" (v. 1317) pronunciata da Pseudolo, richiamando l'episodio di Brenno che esige un riscatto spropositato dopo la conquista di Roma, riprende il concetto del bottino di guerra, già preannunciato da Pseudolo al v. 588, e lo lega alle idee della truffa e della beffa. Va sottolineata anche l'esortazione *vorte...umerum* che sembra preannunciare ambigualmente una punizione, mentre subito dopo il padrone diventa *supplex* nei confronti dello schiavo, come un capo vinto in battaglia.

Lo schiavo evidenzia però più volte che uno dei due deve soffrire e che nel gioco dei ruoli rientra la mancanza di pietà nei confronti dell'altro, chiunque sia. Pseudolo usa significativamente l'espressione "*nec te mei tergi misereret*" (v. 1324), facendo emergere ancora una volta l'immagine del *tergum*, che da stereotipato segnale della punizione diventa in questa scena finale l'emblema della vittoria dello schiavo. Il *senex* non rinuncia a minacciare una futura vendetta, ma Pseudolo chiude l'argomento con un lapidario *habeo tergum* che ha il sapore della sfida, ma contribuisce anche a mantenere l'attenzione degli spettatori fissa sulla schiena dello schiavo, su cui troneggia il sacco di monete. Il sacco, insomma,

diventa un fondamentale oggetto di scena, come la più famosa *palla* dei *Menaechmi*²⁰⁴.

Sembra quindi che si voglia continuare il gioco del rovesciamento, iniziato con il *senex* che fa la posta al *servus* per premiarlo invece che per punirlo, proseguito con il *servus* ubriaco che costringe il *senex* a sostenerlo invertendo le parti schiavo-libero, per arrivare infine, appunto, al *tergum* che invece di essere caricato di botte viene caricato del ‘bottino’.

La commedia si conclude con il *senex* trascinato a bere insieme al servo e al figlio, in una generale pacificazione, che comunque non permette di dimenticare quel *tergum* per una volta trionfalmente caricato di bottino, ma comunque destinato in un prossimo futuro ad un trattamento abituale, quello della ‘scrittura sulla pelle’.

Il fatto interessante è che qui emerge un modo tipicamente plautino di tessere le situazioni comiche: la ricca trama di metafore cresciute intorno al *tergum* nell’ultima parte della commedia si sviluppa con grande naturalezza come intersezione tra vari piani, costituiti da

- alcuni ‘fili rossi’ che attraversano tutta la commedia (in questo caso le allusioni alla punizione tipica dello schiavo come clausola del contratto stipulato col padrone e l’utilizzo ripetuto del verbo *onero*);
- i temi dominanti della singola scena (la contrapposizione tra punizione e ‘bottino’, concetti entrambi esprimibili con il verbo *onero*);
- le caratteristiche del singolo personaggio (il tipo dello schiavo impudente che non teme la punizione, diversamente da altri schiavi plautini che vivono nel terrore di ricevere un castigo²⁰⁵);

²⁰⁴ A proposito dell’importanza assunta nei *Menaechmi* da alcuni oggetti di scena (il braccialetto ma soprattutto il mantello da donna), sui quali viene focalizzata l’attenzione degli spettatori allo scopo di orientarli all’interno della catena degli equivoci, cf. BANDINI-DANESE 2014, pp. 428-32, ma prima ancora QUESTA 2004, pp. 70-72 e DI BENEDETTO 1999, pp. 68-74.

²⁰⁵ Cf. p. es. il Sosia dell’*Amphitruo*, presentato fin dall’inizio come ‘imboscato’ durante la battaglia (v. 199: *Nam cum pugnabant maxume, ego tum fugiebam maxume*) e caratterizzato da un comportamento costantemente timoroso.

- i caratteri culturali attribuiti alla singola parte del corpo (la pelle e la schiena come luoghi-simbolo della punizione servile).

L'intersezione tra questi piani fa in questo caso risaltare una parte del corpo con una vividezza che va molto oltre quella che poteva essere la rappresentazione scenica: si evidenzia di nuovo il fatto che, al di là dei costumi stereotipati, la parola 'creava' in scena dei corpi che erano più immaginati che visti, o meglio, sovrapponeva ai corpi degli attori dei corpi ben più complessi, che potevano soltanto essere immaginati.

2.4 Conclusioni provvisorie

La prima caratteristica del testo plautino che è emersa con prepotenza dall'analisi è costituita dalla tendenza ad utilizzare la concretezza del corpo come catalizzatore degli spunti comici di qualunque tipo.

Abbiamo visto che gli occhi *pumicei*, rivendicati da Pseudolo come un tratto distintivo del suo *genus siccooculum*, creano un ancoraggio corporeo al tema, ampiamente sviluppato nella commedia, degli atteggiamenti aristocratici del *servus* truffaldino. Lo stesso tema peraltro si inserisce nel 'corpo comico' di Pseudolo anche a livello di posture: si pensi ai diversi rilievi sugli *status* spavaldi che lo schiavo assume nel corso della *pièce*, in contrasto col suo ruolo sociale.

Il corpo di Pseudolo è contrassegnato da tratti caricati di forti valenze espressive e simboliche: il *supercilium* danzante che comunica 'profeticamente' (e 'metateatralmente') la sua fiducia nella vittoria; gli *admodum magni pedes* che funzionano come una sorta di cifra distintiva che ne permette l'*anagnorisis* e insieme lo tipizza nei suoi incespicamenti da ubriaco e nei passi della danza di vittoria finale; il *tergum* che richiama il suo duplice ruolo di servo piglia-botte e di trionfatore onusto delle spoglie del nemico vinto.

Un problema con cui l'analisi dei testi ci ha portato a confrontarci è se effettivamente, come sembrano suggerire alcuni studiosi²⁰⁶, gli spunti comici relativi alla corporeità si riferiscano sostanzialmente ad argomenti 'bassi' (in senso bachtiniano), il che giustificerebbe l'applicazione *in toto* di un certo modo di intendere le teorie dell'inversione carnevalesca come legata unicamente a tematiche che esaltano una popolarità grezza e piuttosto volgare, privilegiando battute incentrate soprattutto sul cibo, sul sesso e sulle funzioni ad essi collegate, comprese le più vili, per suscitare il riso nel pubblico dell'epoca. Dalla nostra analisi dei tratti della corporeità nello *Pseudolus*, come s'è visto, emerge nel complesso semmai una diversa, più elastica modalità di applicazione dell'inversione carnevalesca, intesa più ampiamente come effetto di un qualunque 'rovesciamento' di un parametro che generalmente venga accettato come ovvio all'interno di una cultura. Il corpo, cioè, non deve necessariamente mostrare le proprie funzioni più 'basse' per muovere al riso, ma può fornire lo spunto per giocare con stereotipi culturali relativi ad argomenti anche molto 'elevati', talvolta perfino astratti, agendo come un catalizzatore estremamente efficiente della comicità, qualunque sia la tematica a cui si fa riferimento.

Un'indagine come la nostra non poteva poi ignorare il modo in cui vengono descritti i personaggi che si muovono sulla scena: quale riferimento al corpo, infatti, può essere migliore della sua descrizione? Partendo ancora una volta dallo *Pseudolus* ed analizzando appunto le descrizioni che alcuni personaggi plautini fanno di altri personaggi (ma talvolta anche di se stessi), abbiamo incontrato termini dalla valenza generale, quali *facies*, *forma*, *statura*, *color*, ed altri che indicano invece precise parti del corpo: *oculi*, *os*, *malae*, *caput*, *venter*, *pedes* e così via, a seconda del personaggio, delle sue caratteristiche e della sua funzione nell'intreccio. Abbiamo qui incontrato uno σχῆμα διανοίας che appare tipicamente plautino: talvolta la ricognizione dei caratteri fisici, se sviluppata nel corso di uno scambio dialogico, inizia in genere fissando una descrizione piuttosto stereotipata; solo alla fine di essa viene isolato un unico elemento rilevante e distintivo della corporeità, su cui si insiste con variazioni, in modo da creare una battuta che si basi sulla tecnica dell'*aprosdoketon*. Abbiamo anche notato che tale

²⁰⁶ Cf. *supra*, p. 13 s., a proposito di SOLIMANO 1993.

variazione sullo stereotipo è in genere funzionalizzata a una scena di *anagnorisis*, essenziale nello sviluppo dell'inganno al centro dell'intreccio comico.

Nel terzo e ultimo capitolo dedicato a Pseudolo, la nostra attenzione si è appuntata sulla modalità con la quale vengono suggeriti nel testo i movimenti del personaggio in riferimento a precisi modi di presentarsi o a determinate parti del corpo. Il lavoro di questa sezione è consistito prima nell'analisi di un atteggiamento fisico caratteristico del personaggio di Pseudolo e in seguito nella rilevazione dei ripetuti riferimenti alla sua schiena nel corso della *pièce*. Abbiamo anche tentato di spiegare il significato che la postura e la specifica parte del corpo in questione rivestivano all'interno della cultura condivisa da Plauto con il proprio pubblico. Abbiamo insomma rilevato una serie di indicazioni che tendono a metaforizzare la *performance* attraverso l'insistenza su gesti o su dettagli anatomici di forte rilevanza culturale. Spesso non è possibile arrivare a cogliere con esattezza in quale modo si concretizzassero i movimenti scenici, ma talvolta le rappresentazioni iconografiche ci vengono in aiuto. Del resto lo scopo della nostra indagine non è quello di ricostruire la *performance*, ma di indicare a quali modelli culturali dell'epoca essa potesse fare riferimento, spingendosi talvolta fino a 'metaforizzare' il corpo ed i suoi movimenti.

In conclusione, sembra proprio di poter affermare che, nell'assistere alla rappresentazione dello *Pseudolus*, il pubblico fosse obbligato a mettere in moto la propria fantasia per evocare un corpo che sulla scena doveva apparire più scialbo di quello che le invenzioni di Plauto ci fanno pensare. Sia che si trattasse di alludere a caratteristiche non sempre chiaramente visibili (per esempio, gli occhi verdastri del lenone Cappadoce) o di insistere scenicamente su movimenti o parti del corpo (per esempio, la postura spavalda di Pseudolo o la sua schiena), abbiamo infatti visto che nella commedia è probabile che la parola fosse essenziale per 'ricreare' il corpo e farne quell'elemento drammatico che ancora oggi si può apprezzare, non a caso, perfino alla sola lettura. Si comincia così a comprendere che probabilmente il teatro di Plauto ci appare tanto 'fisico' proprio perché il corpo emerge dalle parole e dai testi, è cioè un corpo in gran parte ricreato tramite la fantasia per dispiegare tutte le possibilità di una comicità elaborata, basata non esclusivamente sul visivo, ma in gran parte sull'evocazione

di ciò che, per la sua complessità, non si poteva completamente percepire sulla scena.

La seconda parte di questa ricerca, destinata a indagare sul piano 'paradigmatico', cioè sui vari modi di presentazione di uno stesso elemento corporeo in tutte le opere plautine, potrà forse contribuire a confermarci queste prime sommarie conclusioni e aiutare a farci un'idea ancora più chiara della questione nel suo complesso.

3 Seconda parte: le molteplici valenze del lessico corporeo.

A questo punto dell'indagine, l'obiettivo è costituito dalla scelta di un termine specifico del lessico corporeo plautino e dal tentativo di effettuare una panoramica trasversale attraverso tutte le commedie 'varroniane', per avere l'agio di indagare ulteriormente sulle svariate modalità con cui l'autore declina le allusioni al corpo, ma anche, e forse soprattutto, per riprendere, approfondire e verificare, tramite quest'approccio complementare, le conclusioni provvisorie emerse alla fine della prima parte di questa indagine.

Si tratta quindi di scegliere un termine marcatamente 'plautino', che non compaia nei testi soltanto o prevalentemente in situazioni 'neutre', ma che riesca di frequente a caricarsi di valore metaforico, in modo da poterne studiare più agevolmente l'impatto sui passi in cui compare, grazie alla funzione di 'lente d'ingrandimento' che le metafore riescono ad esercitare sui dati di un sistema culturale. In proposito, val la pena di tenere presente che, quanto più la situazione in cui compare il termine in esame è 'lontana' dall'attuale sistema culturale e letterario, tanto più ci costringe a interrogarci sul valore del termine senza farci cadere nella tentazione di sovrapporre la nostra mentalità, le nostre abitudini e i nostri valori a quelli del mondo plautino²⁰⁷.

²⁰⁷ Per il ruolo della comparazione nel lavoro dello studioso di letteratura antica, cf. BETTINI 2014, in particolare pp. 36-44, dove viene sottolineata la difficoltà di considerare 'diversa' una cultura come quella romana, su cui si fonda anche la nostra attuale cultura: il rischio che si corre è quello di non riuscire a considerare i Romani come 'altri' rispetto a noi (e quindi, di conseguenza, di 'appiattare' la loro cultura omologandola ai valori e alla mentalità attuali). Il confronto fra cultura moderna e cultura romana (ma anche quello fra cultura romana e cultura greca) deve necessariamente fondarsi, invece, sugli elementi che distinguono una cultura dall'altra e che quindi appaiono ai nostri occhi come 'stranezze', per consentire un'indagine che giochi più sugli *scarti* che sulle *analogie*.

3.1 Alla ricerca di un termine corporeo ‘esemplare’

In un momento di passaggio fra la progettazione dell’inganno ai danni del lenone e la realizzazione di tale inganno, ricompare nello *Pseudolus* il personaggio del *puer*, che si era già affacciato sulla scena nel momento della grandiosa presentazione di Ballione (vv. 133-229) e del successivo vivace battibecco tra il lenone e la coppia Calidoro-Pseudolo (vv. 230-380). Mentre, però, alla sua prima comparsa, il *puer* era un personaggio muto, quando torna sulla scena si lancia in un monologo che per la nostra sensibilità di spettatori-lettori moderni risulta – più che comico – agghiacciante (vv. 767-89):

Quoi servitatem di danunt lenoniam
puero, atque eidem si addunt turpitudinem,
ne illi, quantum ego nunc corde conspicio meo,
malam rem magnam multasque aerumnas danunt. 770
Velut haec mi evenit servitus, ubi ego omnibus
parvis magnisque miseriis praefulcior:
neque ego amatorem mi invenire ullum queo
qui amet me, ut curer tandem nitidiuscule.
Nunc huic lenoni hodiernis natalis dies: 775
interminatust a minimo | ad maxumum,
si quis non hodie munus misisset sibi,
eum cras cruciatu maxumo perbitere.
Nunc nescio hercle rebus quid faciam meis;
neque ego illud possum quod illi qui possunt solent. 780
Nunc, nisi lenoni munus hodie misero,
cras mihi potandus fructus est fullonius.
Eheu, quam illae rei ego etiam nunc sum parvolus!
Atque edepol ut nunc male malum metuo miser,
si quispiam det qui manus gravior siet, 785
quamquam illud aiunt magno gemitu fieri,
comprimere dentes videor posse aliquo modo.
Sed **comprimenda est mihi vox atque oratio**:
erus eccum recipit se domum et ducit coquom.

Colui al quale gli dei danno la schiavitù presso un lenone,
se è un ragazzo, e gli danno in aggiunta la bruttezza,
non c'è dubbio che a quello, per quanto ora posso constatare nella mia mente,
destinano una grande sventura e molte sofferenze. 770

Per esempio, a me è toccata in sorte questa schiavitù, in cui io di tutte
le piccole e le grandi miserie mi faccio carico,
e non sono capace di trovarmi nessun amante
che mi ami, in modo da essere trattato finalmente un tantino meglio.

Adesso del nostro lenone oggi è il compleanno; 775
lui ci ha minacciati dal più piccolo al più grande
che, se qualcuno oggi non gli farà il regalo,
quello domani morirà fra le più atroci torture.

Adesso non so, per Ercole, che fare per cavarmela,
e non posso neppure fare ciò che fanno di solito quelli che possono. 780

Adesso, se non farò un regalo oggi al lenone,
domani dovrò bere il frutto del lavandaio.
Ahimè, quanto per quella cosa io ancora adesso sono troppo piccino!

E, per Polluce, per come sono spaventato a morte del castigo,
se qualcuno mi desse di che appesantire la mia mano, 785
sebbene dicano che quella cosa avviene con grandi lamenti,
mi sembra che potrei in qualche modo **stringere i denti**.

Ma **quello che devo stringere ora sono i miei discorsi**:
ecco che il padrone torna a casa e conduce un cuoco.

Lo schiavetto, in conclusione, si lamenta della propria bruttezza che non gli consente di trovare un *amator* a cui vendere le proprie grazie, come vorrebbe, visto che la sua schiavitù è *lenonia*: in pratica, si mette sullo stesso piano delle meretrici di casa e ambirebbe a trovare anche lui clienti. L'obiettivo è quello canonico nella commedia: spolpare il più possibile l'amante inebetito dal fascino dell'oggetto del proprio amore. Ma il povero *puer* non ha alcun fascino: la sua *turpitudine* lo rende incapace di attrarre clienti, quindi di procurarsi il guadagno che gli permetterebbe di fare il regalo di compleanno al lenone e di evitare la punizione che il lenone stesso ha promesso a chi non festeggerà degnamente il suo

dies natalis (v. 165: *nam mi hodie natalis dies est: decet eum omnis vos concelebrare*).

In realtà, a ben guardare, Ballione aveva ingiunto agli schiavi di lavorare sodo²⁰⁸ ed aveva chiesto i regali soltanto alle meretrici (vv. 172-84), chiamandole poi per nome nei versi seguenti per sollecitare da ciascuna regali diversi, adeguati al tipo di amanti che ognuna di loro si è procurata²⁰⁹. Poi si era allontanato con il consueto accompagnamento del *puer*, che quindi, a rigor di logica, non faceva parte né del gruppo degli schiavi lasciati in casa a lavorare ai preparativi per la festa di compleanno, né di quello delle meretrici, minacciate delle peggiori punizioni se non avessero procurato sontuosi regali al proprio padrone. Fatto sta che la logica, nella *palliata*, conta fino a un certo punto: ciò che conta in questa faccenda è l'impressione lasciata nello spettatore dall'ingresso in scena di Ballione che, con la sferza in pugno e spalleggiato dai *lorarii*, minaccia tutto e tutti²¹⁰. Quando, dopo 600 versi circa, Plauto inserisce il monologo del *puer*, che ha la funzione di occupare la scena mentre altri attori effettuano un cambio di costume²¹¹, sa che le minacce del lenone aleggiano ancora nell'aria. Il *puer*,

²⁰⁸ Cf. *Pseud.* 163-65: *Haec, quom ego a foro revortar, facite ut offendam parata, / vorsa, sparsa, terta, strata, lautaque coctaque omnia uti sint. / Nam mi hodie natalis dies est, decet eum omnis uos concelebrare.* (Fate in modo che, quando tornerò dal foro, io trovi queste cose pronte, / che siano tutte rivoltate, inaffiate, pulite, preparate, lavate e cotte. / Infatti oggi è il mio compleanno, è giusto che voi tutti lo festeggiate con me.).

²⁰⁹ Cf. vv. 185-93, 196-201, 210-29, ogni volta con il contrappunto dei commenti di Pseudolo e Calidoro.

²¹⁰ Cf. le osservazioni sulla costruzione dello *Pseudolus*, e in particolare sul grandioso *canticum* di ingresso di Ballione, in QUESTA 2005, DANESE 1985, DANESE 2013. A proposito delle incoerenze nell'intreccio, cf. LEFÈVRE 1997, pp. 39-92, che individua nella discontinuità della commedia proprio la sua forza e la sua originalità (dovuta all'abbondanza di scene basate sulle tecniche dell'improvvisazione).

²¹¹ Cf. WILLCOCK 1987, p. 124, che ricorda come l'«immoralità» della scena abbia condotto molti studiosi (Lorenz, Leo, Ernout) a considerarla spuria, anche se nessuno di loro accenna alla propria riprovazione nei confronti della prostituzione maschile. Tuttavia Willcock concorda con KARSTEN 1903, il quale giustamente sottolinea che i nostri standard di moralità non possono costituire un criterio per giudicare la genuinità di una scena dell'epoca (pp. 153-54; cf. in particolare p. 153, n.1: «Scenula non exigenda est ad nostros mores et antiquos Romanos, sed ad Graecos»: interessante come Karsten, nel momento in cui raccomanda di non proiettare i nostri

quindi, nel proprio monologo, le ricorda con terrore, ma, con uno scarto apparentemente curioso, non si mette sullo stesso piano degli altri schiavi maschi, bensì su quello delle meretrici. In realtà, in altre commedie viene dato per scontato che il *puer* possa costituire una sorta di ‘giocattolo sessuale’ per il padrone²¹². Non stupisce, perciò, che in questo passo l’autore non si lasci sfuggire l’occasione per costruire il ‘cameo’ dello schiavetto laido che, pur essendo al servizio di un lenone, non riesce a trovare qualcuno che lo consideri come possibile amasio.

standard di morale sessuale sul testo, mostri comunque un pregiudizio culturale, assimilando i Romani a noi in confronto ai Greci.). DANESE 2013, p. 36 s., mostra come la scena sia fondamentale anche tematicamente, oltre che dal punto di vista meccanico degli spostamenti degli attori, perché annuncia il rientro in azione del lenone. LEFÈVRE 1997, pp. 65-67 (a cui si rimanda anche per una più estesa discussione bibliografica), ritiene che il monologo sia un chiaro ‘inserto’ plautino nella ‘traduzione’ dall’originale greco.

²¹² Cf. p. es. Pegno nel *Persa* (cf. MCCARTHY 2000, in particolare p. 161, quando lo definisce “*the master’s sexual pet*”). In *Most.* 885-903, durante un battibecco fra servi, Pinacio rimprovera a Fanisco di essere il benvenuto dal padrone per le sue prestazioni sessuali. Da tener presente le raccomandazioni del pedagogo all’*adulescens* all’inizio del *Curculio*: è rilevante per un uomo libero non amare giovanotti e fanciulli *liberi*, mentre la proibizione dell’omosessualità attiva non scatta nei confronti degli schiavi (*Curc.* vv. 35-38): *Nemo ire quemquam publica prohibet via; / dum ne per fundum saeptum facias semitam, / dum ted apstineas nupta, vidua, virgine, / iuventute et pueris liberis, ama quidlubet.* (Nessuno ti impedisce di andare per la via pubblica; / purché tu non prenda un sentiero attraverso un podere recintato, / purché tu ti tenga lontano dalla maritata, dalla vedova, dalla vergine, / dai giovanotti e dai fanciulli liberi di nascita, ama chi vuoi.). Per un approfondimento a proposito dei rapporti pederastici nel mondo romano e un confronto con le usanze greche, cf. LEAR 2014 (in particolare p. 117 s.), ma già CANTARELLA 2006⁵, in particolare pp. 130-32, dove viene sottolineato (anche con esempi tratti da Plauto) come nel passaggio dal mondo greco a quello romano l’amore omosessuale si adegui all’etica della sopraffazione’, trasformando il ruolo ‘passivo’ in una posizione socialmente riprovevole, quindi da schiavo. Sui rapporti omoerotici nel mondo romano, cf. anche MENCACCI 1999 (in particolare pp. 76-79, dove viene sottolineata fra l’altro la valutazione negativa della pederastia nella mentalità romana, perché vista come un’attività in contrasto con la funzione riproduttiva e quindi incompatibile con la struttura antropologica della società), HUBBARD 2003 (in particolare pp. 315-19 per i testi plautini), FLEMMING 2010, COHEN 2014 (in particolare pp. 192-94). A proposito sia degli schiavi plautini (e dei loro rapporti sessuali con i padroni) che della prostituzione maschile nella Roma repubblicana, cf. in particolare WILLIAMS 1999, pp. 34-47, che cita proprio il monologo del *puer* dello *Pseudolus* come esempio di comicità su temi ben noti al pubblico dell’epoca.

Arrivando all'aspetto che ci interessa, la scena ha fortissime connotazioni fisiche, talune ormai incomprensibili ma inquietanti, come quel *fructus fullonius* (frutto del lavandaio) del v. 782 che il ragazzino teme di dover bere e che è stato variamente interpretato, ma sempre a livello di ipotesi. Che si tratti di una punizione spaventosa è evidente dal contesto, ma di che cosa il *puer* stia parlando di preciso, non siamo riusciti a stabilirlo con precisione. In ogni caso, Willcock sottolinea giustamente che nell'antichità ogni riferimento ai lavandai implicava percosse (visto che i panni venivano battuti per farne uscire le impurità²¹³) e che l'allusione al bere era spesso una metafora per indicare la sofferenza, come in *Cas. 933 ut senex hoc eodem poculo quo ego bibi biberet* (perché il vecchio bevesse alla medesima coppa a cui ho bevuto io)²¹⁴.

Ancora più cruda risulta la parte finale del monologo, in cui le allusioni corporee si addensano e si fanno tanto più forti nell'immaginazione quanto più sono indirettamente accennate e sfumate: la messa in atto di un rapporto pederastico viene semplicemente indicata prima con la perifrasi *illa res*, 'quella cosa' per la quale il *puer* si ritiene ancora troppo piccolo (v. 783: ***Eheu, quam illae rei ego etiam nunc sum parvolus!*** Significativamente, lo schiavetto inizia l'allusione con un lamento, quell'*eheu* che darà il tono a tutto il ragionamento successivo e che anticipa il *magno gemitu* del v. 786), poi con il semplice deittico *illud* (v. 786: ***quamquam illud aiunt magno gemitu fieri***). Il sospirato pagamento

²¹³ Cf. anche DAREMBERG-SAGLIO, vol 2.2, pp. 1349-52, s.v. *fullonica*.

²¹⁴ Cf. WILLCOCK 1987 p. 124. Willcock ricorda anche che i lavandai usavano l'urina umana per smacchiare i tessuti prima del lavaggio. KWINTNER 1992, in un breve articolo dedicato a questo passo, lo interpreta come allusione alla *irrumatio*, considerandolo un esempio di riferimento all'aggressione basata sul linguaggio della dominazione sessuale (p. 233). Potremmo notare comunque che la costrizione a bere il *fructus fullonius* non fa parte della situazione omoerotica ma viene situata, come punizione, in un momento successivo a quello della ricerca dell'*amator*, e soltanto nel caso che tale ricerca si riveli inutile, non consentendo di guadagnare il denaro necessario per comprare un regalo di compleanno al lenone: la sequenza temporale è chiaramente 'ricerca dell'amante - accettazione del ruolo passivo - conquista del sospirato pagamento - eventuale punizione nel caso che il *puer* **non** abbia trovato l'amante e quindi il denaro'. Soltanto a questo punto entra in gioco il *fructus fullonius*, come spauracchio da scongiurare ad ogni costo: difficile quindi stabilire con certezza se anche questa punizione debba essere legata alla sfera sessuale oppure no.

viene reso metaforicamente con un'altra perifrasi, questa volta sulla mano appesantita dal denaro (v. 785: *si quispiam det qui manus gravior siet*). La paziente sopportazione dell'atto viene indicata con l'azione dello stringere i denti, che il *puer* spera di poter compiere 'in qualche modo' (v. 787: *comprimere dentes videor posse aliquo modo*). Lo stesso verbo *comprimere* è rilanciato nel verso immediatamente successivo per indicare la necessità di tacere in presenza del padrone che sta tornando (vv. 788-89: *Sed comprimenda est mihi vox atque oratio: / erus eccum recipit se domum et ducit coquam*). Sembra proprio che con questa ripresa l'autore voglia accendere una spia sul verbo per lasciare al pubblico una ben precisa impressione. Sapendo quale sia il senso 'eufemistico' del termine in svariati passi plautini²¹⁵, non possiamo non pensare alla situazione di stupro a cui il *puer* sta alludendo nel suo discorso. Il verbo *comprimo*, qui, così ostentatamente ripetuto, ricorda altri passi in cui si sfrutta il doppio senso del termine, per esempio un gioco di parole dell'*Amphitruo* (v. 348 s.):

MERCURIUS. *Ego tibi istam hodie, sceleste, comprimam linguam.* SOSIA. *Hau potes: bene pudiceque adservatur.*

MERCURIO: E io a te oggi, disgraziato, farò violenza²¹⁶ a quella linguaccia! SOSIA:

Non puoi:

è custodita bene e in pudicizia.

Lo scherzo basato sull'ambiguità del verbo si ripete anche nell'*Asinaria*, dove in un dialogo fra servi ci si riferisce ancora una volta alla lingua²¹⁷, in più

²¹⁵ Il termine è d'uso tipico in Plauto per indicare lo stupro di una ragazza quando si raccontano gli antefatti delle commedie: cf. *Aul.* 20-30, 33, 689, *Cist.* 158, 162, 178 s., 616, *Epid.* 540. Cf. anche ADAMS 1982, p. 182 s., secondo cui *comprimo* era probabilmente un eufemismo del linguaggio educato.

²¹⁶ Impossibile rendere totalmente il gioco di parole fra *comprimo linguam* nel senso di 'costringere a tacere' e 'violentare la lingua'.

²¹⁷ *Asin.* 290-93: LEONIDA: *Sed quid ego hic properans concesso pedibus, lingua largior? / Quin ego hanc iubeo tacere, quae loquens lacerat diem?* / LIBANUS: *Edepol hominem infelicem, qui patronam comprimat. / Nam si quid sceleste fecit, lingua pro illo peierat.* (LEONIDA: Ma perché io, pur avendo fretta, mi risparmio i piedi e largheggio con la lingua? / Perché non le ordino

passi della *Rudens*, dove invece ad essere presa di mira è costantemente la persona dello schiavo-pescatore Gripo²¹⁸, e probabilmente in un passo del *Truculentus* dove il testo, sebbene assai corrotto, sembra indicare un altro scherzo simile rivolto all'*ancilla* Astafio²¹⁹. Date queste premesse, se torniamo allo schiavetto

di tacere, lei che parlando mi distrugge la giornata? / LIBANO: Per Polluce, che tipo disgraziato, che fa violenza alla sua avvocata! / Infatti se ha combinato qualche mascalzonata, è la lingua che per lui giura il falso!).

²¹⁸ Il verbo viene utilizzato una prima volta in un battibecco fra Gripo e il servo Tracalione, a proposito del fatto che il *senex* Demone, padrone di Gripo, dovrebbe costringerlo a tacere (*Rud.* 1072-75): GRIPUS. *Quid tu ais ?* / TRACHALIO. *Quod primarius vir dicat: comprime hunc sis, si tuost.* / GRIPUS. *Quid? Tu idem mihi vis fieri quod erus consuevit tibi? / Si ille te comprimere solitust, hic noster nos non solet.* (GRIPO: Che dici? / TRACALIONE: Quello che direbbe un uomo di rango: usa la violenza contro costui, se è tuo servo. / GRIPO: Che? Tu vuoi che sia fatto a me quello che il tuo padrone fa di solito a te? / Se lui è abituato a usarti violenza, il nostro non è abituato a farlo a noi.). Anche per quanto riguarda questo passo, una traduzione del verbo *comprimo* che conservi esattamente il gioco di parole è impossibile, ma si è cercato qui di esaltare l'idea della violenza espressa sia nell'atto di 'costringere a tacere' un servo, sia nell'atto dello stupro (DE MELO 2011-13, per esempio, osserva in nota: "Comprimere, here translated as 'squash', means both 'keep in check' and 'bugger'"). Lo stesso gioco ritorna in una scena successiva, in cui il *senex* Demone si rivolge a Gripo, giocando ancora sul doppio senso tra i due possibili significati di *comprimo* (v. 1125): *Non ego te comprimere possum sine malo?* (non posso costringerti a tacere senza farti del male?). Infine Gripo entra nel gioco, dichiarando a Demone (v. 1402): *Non tacebo unquam alio pacto nisi talento comprimor* (non tacerò mai, a meno che io non venga costretto da un talento). Può essere interessante notare che il denaro richiesto da Gripo dovrebbe *comprimere*, cioè, letteralmente, 'schiacciare' con il suo peso lo schiavo-pescatore, esattamente come il *puer* di *Pseudolus* è in cerca di qualcuno che lo paghi in modo che *manus gravior siet*: l'idea di fondo è ancora il 'peso' del denaro. A proposito dell'amore calcolato 'a libbre', cf. SERGI 1997, pp. 100-103, dove però non viene considerato l'argomento dei rapporti omoerotici, ma soltanto l'amore venale delle meretrici.

²¹⁹ Cf. *Truc.* 262, verso in cui Astafio invita lo schiavo Truculento a *comprimere eiram* (reprimere l'ira) e lui risponde fingendo di fraintendere che deve *comprimere eram* (violentare la padrona): AST. **Comprime** sis eiram. TR. *Eam quidem hercle tu, quae solita es, comprime.* Il gioco di parole è frutto di una serie di congetture che hanno ricostruito in modo convincente un testo assai confuso: (in particolare, *eiram* è congettura di Geppert in luogo della lezione *iram* riportata da A dove tutti i manoscritti palatini hanno *spero*: cf. ENK 1953, p. 71, che rimanda proprio agli altri passi plautini citati *sopra* per quanto riguarda i doppi sensi basati sul verbo *comprimo*, e

dello *Pseudolus*, l'impressione generale di una situazione di violenza fisica che il *puer* sa di dover subire, in un modo o nell'altro, non potrebbe essere più accentuata.

Resta il fatto che, in sé e per sé, *comprimere dentes* e *comprimere vocem atque orationem* sono espressioni che non hanno niente di sessualmente connotato: è il tono di tutto il monologo a orientarci in quel senso. Il ragazzo deve “stringere/violentare” i propri denti nella situazione immaginaria (che lui considera il migliore degli scenari possibili...) e deve nella cruda realtà “reprimere/violentare” la propria voce. Non c'è proprio da stupirsi se si lamenta della sorte che gli dei gli hanno assegnato²²⁰! Se questa nostra ipotesi fosse verosimile, dovremmo però osservare che il gioco si fonda su un procedimento di ‘personificazione’ della voce e del discorso, come del resto anche dei denti.

Questo brano dello *Pseudolus*, mettendo a fuoco i risvolti metaforici che nello specifico contesto paiono sottesi all'espressione comune *comprimere dentes*, attira la nostra attenzione su un modo molto plautino di ‘giocare’ con le connotazioni legate agli elementi del ‘corpo comico’, attraverso variazioni rispetto a uno stereotipo. Ci offre così il destro di sperimentare una modalità di analisi per certi versi complementare a quella adottata finora: dopo aver esplorato la combinazione ‘sintagmatica’ dei particolari fisici nel corpo di Peudolo, intendiamo porci ora in una prospettiva di indagine ‘paradigmatica’, che ci permetta di ricostruire, attraversando l'intero insieme delle commedie plautine, le molteplici stratificazioni di significati culturali e di riverberi comici generati da un termine specifico del lessico corporeo. La nostra indagine procederà quindi con l'analisi del variegato utilizzo che Plauto fa della parola *dens* (insieme con i suoi derivati), allo scopo di indagare più a fondo, tramite un termine ‘esemplare’, sul modo in cui l'autore manipola il lessico corporeo, giocando con i dati culturali e

HOFMANN 2001, p. 155 s., che riporta invece altri giochi di parole a significato osceno presenti nel testo del *Truculentus*).

²²⁰ FONTAINE 2009, p. 235, ritiene che sia un riferimento alla *fellatio*, a cui il *puer* penserebbe come ipotesi di ripiego rispetto alla *paedicatio*. Può essere che il ragionamento del personaggio segua questo filo logico, sebbene in modo volutamente ambiguo, ma l'ipotesi sembra piuttosto forzata.

le variazioni sugli stereotipi comici, le figure di suono e le neoformazioni linguistiche, le descrizioni e le metafore, le personificazioni e le parodie.

Tra i numerosissimi vocaboli del lessico corporeo plautino, la nostra scelta di approfondimento si è dunque concentrata su questo termine, che una preliminare schedatura ha evidenziato come particolarmente funzionale per un ‘carotaggio’ come quello che ci proponiamo, in quanto risulta molto fecondo, sotto diversi aspetti, nella comicità del nostro autore.

Nel *corpus* plautino, infatti, esso ricorre con una certa frequenza (21 volte nelle ‘varroniane’ e 2 volte nei frammenti), si dimostra produttivo in fenomeni di derivazione e composizione, dando vita a vocaboli unicamente plautini o scarsamente attestati altrove (come ad es. *edentare*, *edentulus*, *dentifrangibulus*, *dentilegus*). Come vedremo più avanti, si tratta di termini con una forte e palese connotazione espressiva, quindi utilizzati in contesti che accentuano il valore attribuito al dato corporeo e lo fanno risaltare con grande evidenza.

Si tratta per converso di un termine quasi assente nel *corpus* terenziano (vi compare soltanto una volta, in *Adelphoe* v. 244), dove soprattutto non si trovano casi in cui vengano utilizzati derivati ‘coloriti’ come quelli plautini.

Infine, può sembrare abbastanza curioso il fatto che, in questi testi comici, la menzione dei denti non rimandi mai al riso e, nei pochi casi in cui allude al sorriso, rinvii a un ghigno di derisione oppure indichi il sorriso falso e rapace della *lena* che pensa soltanto al proprio guadagno.

In conclusione, si tratta di un termine ‘sovraesposto’ nei testi plautini, diversamente da quanto accade nel teatro di Terenzio. Per tale motivo, proprio perché è spiccatamente ‘plautino’, un’analisi dei vari modi in cui il termine *dens* ed i suoi derivati vengono declinati nel panorama delle opere dell’autore può esserci di aiuto nel mettere a fuoco l’atteggiamento generale che Plauto adotta nei confronti del lessico corporeo nel suo complesso.

3.2 Denti come personaggi

3.2.1 Denti con le scarpe

Siamo all'inizio dei *Captivi*: dopo che il Prologo ha introdotto la vicenda, si fa avanti il parassita Ergasilo, che, una volta presentatosi con un monologo estremamente eloquente a proposito della propria fame perenne, accoglie l'ingresso del padre di famiglia Egione. Il dialogo che segue fa emergere le intenzioni del *senex* (il quale vuole riscattare il proprio figlio, fatto prigioniero in guerra, mediante lo scambio con altri prigionieri) insieme al pensiero dominante del parassita (il bisogno di cibo), che si esprime con un autoinvito in piena regola (*Capt.* 172-91):

ERGASILUS. sed num quo foras
vocatus <es> ad cenam? HEGIO. Nusquam, quod sciam.
Sed quid tu id quaeris? ER. Quia mi est natalis dies;
propterea <a> te vocari ad te ad cenam volo. 175
HE. Facete dictum! Sed si pauxillum potes
contentus esse. ER. Ne perpauxillum modo,
nam istoc me adsiduo victu delecto domi;
age sis, roga emptum: ' nisi qui meliorem adferet
quae mihi atque amicis placeat condicio magis,' 180
quasi fundum vendam, meis me addicam legibus.
HE. Profundum vendis tu quidem, hau fundum, mihi.
Sed si venturu's, temperi. ER. Em, vel iam otium est.
HE. I modo, venare leporem: nunc irim tenes;
nam meu' scruposam victus commetat viam. 185
ER. Numquam istoc vinces me, Hegio, ne postules:
cum calceatis dentibus veniam tamen.
HE. Asper meu' victus sane est. ER. Sentisne essitas?
HE. Terrestris cena est. ER. Sus terrestris bestia est.
HE. Multis holeribus. ER. Curato aegrotos domi. 190
Numquid vis? HE. Venias temperi. ER. Memorem mones.

ERGASILO: Ma per caso da qualche parte
 sei stato invitato fuori a cena? EGIONE: Da nessuna parte, che io sappia.
 Ma perché me lo chiedi? ERG.: Perché è il mio compleanno;
 perciò vorrei essere invitato a cena da te a casa tua. 175
 EG.: Ben detto! Ma solo se puoi di pochetto
 accontentarti. ERG.: Purché non sia proprio pochettino,
 infatti di tal trattamento io godo abitualmente a casa mia;
 forza, su, è affare fatto, “a meno che qualcuno non mi faccia una migliore
 condizione che piaccia di più a me e ai miei amici”. 180
 Come se vendessi un fondo, me lo aggiudicherò alle mie condizioni.
 EG.: Tu non mi vendi un fondo, ma un pozzo senza fondo²²¹!
 Ma se hai intenzione di venire, che sia in orario. ER.: Ecco, sono già libero!
 EG.: Allora vattene, caccia una lepre; ora in mano hai un porcospino²²²;
 infatti le mie vivande percorrono abitualmente una via sassosa. 185
 ER.: Non mi batterai mai in questo modo, Egione: non ci provare.
 In tal caso verrò con i denti calzati!
 EG.: Le mie vivande sono davvero di gusto pungente! ER.: Sei abituato a mangiare
 rovi?
 EG.: La mia cena è di terra. ER.: Il maiale è una bestia di terra!
 EG.: No, è a base di erbe. ER.: Con le erbe curaci gli ammalati di casa! 190
 Vuoi altro? EG.: Che tu venga in orario. ER.: Non c'è bisogno che tu me lo ricordi.

²²¹ Ho cercato di rendere in questo modo il gioco di parole plautino che accosta e contrappone *fundum* a *profundum*.

²²² A proposito del significato della forma *irim*, LINDSAY 1900 ricorda che si tratta del nome primitivo dell'*ericius* o *iricius*, da cui l'italiano 'riccio', citando Varrone (*Men.* 490 Buech.) e contestando l'ipotesi di Erasmo, secondo il quale potrebbe trattarsi di un *ictis*, cioè un animale simile alla donnola (cf. anche USSING 1972, vol. II, p. 471 s: “184. Hegio nihilo minus hortatur ut meliorem condicionem sibi quaerat. Lautiorem cenam cum lepore comparat, suum cum ictide... Duram carnem eius fuisse apparet ex proximo versu, ubi Hegio suum victum dicit non molliter incedere sed scruposam calcare viam.”). Anche l'estensore della voce del *Thesaurus*, però, come Lindsay, ritiene poco probabile la correttezza della congettura: cf. BRANDT s. v. *ictis*, *TLL* 7.1, c. 163, ll. 70-73, 1934: *ictis*, *-idis* f., ἰκτίς. *mustelae* genus (*Mustela erminea*): Plin. *nat.* 29. 60 *mustelarum* duo genera; *alterum silvestre, distans magnitudine, Graeci vocant ictidas (inde Isid. orig.* 12.3.3). Brandt prosegue citando Plaut. *Capt.* 184, valutando come poco probabile la congettura e rimandando alla v. *er* (KNAPP-MEYER, s.v. *er*, *-is*, *TLL* 5.2, c. 740, ll. 40-49, 1935), dove il termine viene interpretato come il nome primitivo dell'*ericius*.

Il parassita affamato, dunque, si inventa un compleanno per poter rimediare un invito a tavola, cercando anche di dettare le condizioni: che il cibo non sia troppo scarso, visto che il *senex* lo descrive come frugale (vv. 176-78) e che il menu non sia coriaceo e sgradevole, come il *senex* vorrebbe, ma comprenda anche la saporita e sospirata carne di maiale (vv. 189-90). Per dissuadere Ergasilo dal farsi troppe illusioni, Egione utilizza una serie di metafore, fra le quali spicca per la sua iperbolicità quella del v. 185: il cibo, che spesso va inseguito come la cacciagione (v. 184²²³), per di più percorre una via *scruposa*, sassosa, cioè scomoda e difficile (con evidente allusione anche alla durezza delle vivande che il *senex* intende offrire al parassita). L'allitterazione tra *victus* e *via* favorisce forse la formazione dell'immagine del cibo (*victus*) che fugge e che va faticosamente inseguito su una strada (*via*) piena di sassi, ma a questo punto il parassita ha uno di quei colpi di genio linguistico che caratterizzano la sua categoria e che la rendono vincente sul piano della contesa verbale (come lo stesso Ergasilo sottolinea al v. 186): se la strada del cibo è irta di pietre, lui riuscirà a percorrerla ugualmente, mettendo ai denti adeguate calzature (v. 187). Il verbo *calceo* significa, appunto, infilare i *calcei*, le scarpe pesanti²²⁴. Ergasilo quindi delinea

²²³ Cf. v. 85 s.: *Prolatis rebus parasiti venatici (canes) / sumus* (Durante le ferie noi parassiti siamo come cani da caccia). Questo riferimento ai cani da caccia fa parte del monologo di ingresso di Ergasilo (vv. 69-109), nel quale, come vedremo meglio in seguito (cf. *infra*, par. 3.4.1, p. 173 ss.) il parassita ha paragonato la propria categoria ad una serie di animali: topi (v. 77), lumache (vv. 80-84), cani (v. 85-87).

²²⁴ Cf. MEISTER s. v. *calceo*, *TLL* 3, c. 131, ll. 1-68 e *calceus*, c. 132, l. 6 - c. 133, l. 17, 1906. Cf. anche DAREMBERG-SAGLIO s.v. *calceus*., 1.2, pp. 815-20. Per un approfondimento sulla foggia e l'utilizzo dei *calcei*, con un ricco apporto di raffigurazioni iconografiche, cf. GOLDMAN 1994, pp. 116-22. Per inciso, si può ricordare che l'espressione *calceos poscere* ricorre utilizzata tout-court come equivalente di "alzarsi da tavola" in un autore imperiale come Plinio, *epist.* 9.17.3, *Quam multi, cum lector aut lyristes aut comoedus inductus est, calceos poscunt aut non minore cum taedio recubant, quam tu ista - sic enim appellas - prodigia perpessus es!* (Quanti, al presentarsi di un lettore, di un suonatore di lira o di un attore comico, si fanno allacciare i calzari per andarsene, oppure se ne restano a giacere immersi in una noia non inferiore a quella che hai provata tu dinanzi agli sgorbi di natura - come ti piace chiamarli - che hai dovuto sorbirti!). Testo e traduzione sono tratti da TRISOGLIO 1973.

un'immaginaria situazione in cui i suoi denti si mettono gli scarponi per correre all'inseguimento delle vivande su vie sassose. I denti del parassita, che sono presentati spesso come i suoi 'strumenti di lavoro' (argomento che vedremo meglio in seguito²²⁵), acquistano qui una vita autonoma e la loro personificazione scende addirittura nel dettaglio dell'abbigliamento che dovranno indossare per compiere adeguatamente la propria funzione. I denti che si mettono le scarpe per lanciarsi all'inseguimento delle vivande (mentre il loro proprietario riposa beatamente a tavola²²⁶) hanno tutta la vivacità e la forza di un sogno agognato, quando si è perennemente affamati come i parassiti da commedia.

Incontriamo quindi in questa battuta di Ergasilo uno dei casi già segnalati da Fraenkel a proposito della 'personificazione di cose inanimate', fra le quali lo

²²⁵ Cf. *infra*, cap. 3.4, p. 173 ss.

²²⁶ Si tratta proprio di un bel sogno, perché lo stesso Ergasilo sottolinea come in realtà ai parassiti non fosse concesso l'uso del letto triclinare, ma soltanto quello di uno sgabello (vv. 469-73): *Ilicet parasiticae arti maxumam malam crucem, / ita iuventus iam ridiculos inopesque ab se segregat. / Nil morantur iam Lacones unisubseli viros, / plagipatidas, quibu' sunt verba sine penu et pecunia: / eos requirunt qui lubenter, quom ederint, reddant domi...* (Il mestiere del parassita può andare del tutto a farsi impiccare, / visto che ora la gioventù allontana da sé i buffoni e i poveracci. / Non tengono più in alcuna considerazione questi Spartani da monosedile, / raccattabotte, che possiedono solo le parole, senza provviste e senza denaro: / cercano quelli che volentieri, dopo aver mangiato, restituiscono l'invito a casa propria...). A questo proposito, cf. LINDSAY 1900, p. 234, dove viene anche citata la stessa espressione (*unisubseli virum*) utilizzata da Plauto a proposito del parassita dello *Stichus* (v. 488). In un'altra commedia, il *Curculio*, a dire il vero, l'eroe eponimo, uno dei prototipi del parassita plautino, racconta di essersela squagliata dopo un banchetto scendendo dal letto triclinare (v. 361 *Deduco pedes de lecto clam, ne miles sentiat*: "tiro giù i piedi dal letto di nascosto, perché il soldato non se ne accorga"). L'apparente contraddizione potrebbe essere imputata al fatto che Curculio racconta un fatto accaduto all'estero, dove era stato invitato come ospite dal *miles* in questione e non svolgeva quindi le sue abituali funzioni di parassita. Nella scena, infatti, il soldato e Curculio non interagiscono come patrono e parassita: il soldato invita spontaneamente Curculio, che si schernisce, e a banchetto gioca a dadi con lui, facendo puntate alla pari: sono comportamenti 'paritetici' da amici, non dissimmetrici (per un approfondimento sui comportamenti tipici degli amici nel teatro plautino, cf. RACCANELLI 1998, in particolare pp. 41-62).

stesso Fraenkel comprende esplicitamente anche le singole parti del corpo, fornendone alcuni esempi²²⁷.

3.2.2 Denti con gli occhi o denti-occhi?

A proposito dei denti, Fraenkel (che dichiara esplicitamente di limitare la propria argomentazione a una selezione ridotta di casi) cita soltanto il caso del *Curculio*, in cui ai vv. 318 e 322 si attua una personificazione alquanto originale. Si tratta di un passo che presenta l'eroe eponimo della commedia, il parassita Curculio, mentre entra in scena dichiarando, alla presenza dell'*adulescens* Fedromo e del *servus* Palinuro, di essere in procinto di svenire per la fame (*Curc.* 309-22):

PHAEDROMUS. Quid tibist? CURCULIO. **Tenebrae oboriuntur**, genua inedia
succidunt.

PH. Lassitudine hercle credo. CU. Retine, retine me, opsecro. 310

PH. Viden ut expalluit? Datin isti sellam, ubi adsidat, cito
et aqualem cum aqua? Properatin ocuis? CU. Animo male est.

PALINURUS. Vin aquam? CU. Si frustulenta est, da, opsecro hercle, opsorbeam.

PA. Vae capiti tuo! CU. Opsecro hercle, facite ventum ut gaudeam.

PA. Maxume. CU. Quid facitis, quaeso? PA. Ventum. CU. Nolo equidem mihi 315
fieri ventulum. PH. Quid igitur [vis]? CU. Esse, ut ventum gaudeam.

PA. Iuppiter te dique perdant! CU. Perii, **prospicio parum,**
gramarum²²⁸ **habeo dentes plenos, lippiunt fauces fame,**
ita cibi vacivitate venio lassis lactibus.

PH. Iam edes aliquid. CU. Nolo hercle aliquid: certum quam aliquid mavolo. 320

PA. Immo si scias reliquiae quae sint! CU. Scire nimi' lubet
ubi sient, **nam illis conventis sane opus est meis dentibus.**

²²⁷ FRAENKEL 1960, pp. 100 s.

²²⁸ I codici riportano *os amarum*, ma la congettura *gramarum* di Buecheler è universalmente accettata proprio per la sua congruenza con il contesto (cf. BUECHELER 1880, pp.72-73, LEO 1895-96 *ad l.*, MONACO 1969 *ad l.*, LANCIOTTI 2008 *ad l.*, oltre alle edizioni di LINDSAY 1904-05, ERNOUT 1932-61, NIXON 1916-38, DE MELO 2011-13).

FEDROMO: Che ti succede? CURCULIO: **Calano le tenebre**, le ginocchia mi cedono
per la fame!

FE: Per la stanchezza, penso, per Ercole! CU.: Reggimi, reggimi, ti prego!

FE: Vedi come è impallidito? Gli date una sedia per sedersi, presto,
e un recipiente con dell'acqua? Vi sbrigate? CU.: Mi sento male!

PALINURO: Vuoi acqua? CU.: Se è piena di pezzi di carne, dammela da ingoiare, ti
prego, per Ercole!

PA.: Accidenti a te! CU.: Vi prego, per Ercole, fate che sia un buon vento quello
che mi ha portato!²²⁹

PA.: Certo! CU.: Che fate, di grazia? PA.: Vento! CU.: Ma non voglio che a me
sia fatto un venticello! FE.: E allora che vuoi? CU.: Mangiare, per essere contento
del buon vento che mi ha portato!

PA.: Giove e tutti gli dei ti mandino in rovina! CU.: Sono rovinato, ci vedo male,
ho i denti pieni di cipse, la gola ha gli occhi infiammati,
così per mancanza di vettovaglie arrivo con le budella afflosciate.

FE.: Presto mangerai qualcosa! CU.: Per Ercole, non voglio qualcosa! Preferisco il
certo al qualcosa.

PA.: Ma se tu sapessi che avanzi ci sono! CU.: Preferirei sapere
dove siano, perché bisogna che incontrino i miei denti!

A ben vedere, in questo passo sembra che inizialmente la personificazione riguardi più la gola che i denti, i quali vengono presentati come 'occhi della gola'. Il ragionamento, infatti, si dipana in questo modo: Curculio dichiara a più riprese, come diremmo noi, di 'non vederci più dalla fame' (vv. 309 e 317), utilizzando un *topos* legato alla perdita dei sensi, quello degli occhi che si ottenebrano. Per costruire una battuta su questo motivo, lega il non vederci più al fatto di avere i denti pieni di cipse (v. 318), trattandoli quindi come occhi; per completare il *Witz* in modo che il pubblico lo colga agevolmente, con una sorta di effetto 'trascinamento' delle allusioni oculari, dichiara che le sue *fauces lippiunt*, cioè

²²⁹ Seguendo la traduzione di MONACO 1969, ho cercato di rendere in questo modo il bisticcio tra *ventum* sostantivo e *ventum* participio di *venio* (cf. anche il commento di MONACO 1969, p. 239 e l'analisi scenica a p. 174 s.).

soffrono di infiammazioni agli occhi²³⁰. Quindi, ricostruendo il ragionamento: le *fauces*, la gola, *lippunt*, cioè hanno gli occhi infiammati; i denti sono pieni di *cispe*, comportandosi appunto come occhi infiammati, quindi sono considerati come gli occhi della gola; *ergo*, la gola del parassita vede con i denti, che la guidano verso buoni bocconi. Per una sorta di *sineddoche* (derivata dalla facile identificazione del parassita con le proprie *fauces*), gli ‘occhi’ della gola vengono elevati al rango di occhi dello stesso *Curculio*. Quando il parassita è affamato, non vedendo cibo, non vede niente, i suoi ‘occhi’ inattivi sono sofferenti e *cisposi*. Come la bella *Acroteleuzio* del *Miles* ‘vede’ col naso, intercettando il ‘profumo’ di *Pirgopolinice*²³¹, così il parassita *Curculio* ‘vede’ con i denti, intercettando la presenza di cibo da rosicchiare. Nel caso di *Acroteleuzio*, però, si tratta di una *palese sinestesia*, mentre nel *Curculio* le due figure retoriche (*sineddoche* e *sinestesia*) sembrano combinarsi e completarsi, allo scopo di ottenere un più marcato effetto comico che opera una variazione sul tema del parassita affamato.

Al v. 322, invece, si torna ad una più piana personificazione: *Curculio* dichiara che è ora che i suoi denti incontrino finalmente le vivande tanto agognate; il parassita utilizza un modo di esprimersi che ci fa visualizzare sia i suoi denti che le vivande come se si trattasse di individui che desiderano trovarsi per una piacevole occasione.

3.2.3 Denti con i denti

C’è però anche un altro parassita *plautino* che pronuncia una battuta interessante a proposito dei propri denti: l’*Artotrogo* del *Miles Gloriosus*, che all’inizio della commedia intavola con lo *sbruffone* *Pirgopolinice* un *gustosissimo* dialogo,

²³⁰ L’uso abituale di *lippio* appare infatti riferito non tanto direttamente agli occhi, quanto al soggetto (persona o animale) i cui occhi sono infiammati (cf. BUCHWALD s. v. *lippio*, *TLL* 7.2, c. 1472, ll. 47-77, 1976) e che per tale motivo può essere definito *lippus* (cf. BUCHWALD s.v. *lippus*, *TLL* 7.2, c. 1473, l. 67 – c. 1474, l. 39, 1976).

²³¹ Cf. v. 1259 *Naso pol iam haecquidem plus videt quam oculis* (Per *Polluce*, costei vede davvero più col naso che con gli occhi!).

giustamente famoso ed emulato nella storia del teatro²³². La prima scena del *Miles* è infatti basata sul rapporto tra adulazione e fame: è ovviamente il bisogno di trovare un posto alla mensa del soldato che spinge il parassita ad avallare e rilanciare le sue vanterie. La commedia si apre con il fanfarone che entra in scena pronunciando un breve monologo dai toni parodicamente epici, durante il quale raccomanda ai servi di lucidare il suo scudo perché possa accecare i nemici e sostiene che deve consolare la propria spada perché è momentaneamente a riposo mentre anela a fare a pezzi i nemici in battaglia. Dopo questa eloquente autopresentazione, Pirgopolinice intavola un dialogo con il personaggio naturalmente destinato a fargli da ‘spalla’, il parassita Artotrogo, il quale comincia da subito con le adulazioni, sostenendo che neppure Marte può paragonarsi con lui. I ricordi di imprese tanto grandiose quanto smaccatamente immaginarie si susseguono nel loro dialogo, ma la comicità iperbolica delle situazioni descritte viene punteggiata dagli ‘a parte’ in cui il parassita dichiara di sopportare tutta la grottesca situazione soltanto per poter mangiare a sbafo; alla fine, il legame adulazione-fame entra addirittura nel dialogo (vv. 49-51):

PY. Edepol memoria's optuma. AR. Offae monent.

PY. Dum tale facies quale adhuc, adsiduo edes,
communicabo semper te mensa mea

PIRGOPOLINICE: Per Polluce, hai un'ottima memoria! ARTOTROGO: I bocconi me
la rinfrescano.

PI.: Finché continuerai a comportarti come hai fatto fino ad ora, mangerai senza
interruzione,
ti renderò sempre partecipe della mia tavola.

Con queste battute il dialogo sulle imprese belliche del *miles* si chiude e la conversazione vira sull'altro argomento che sta a cuore a Pirgopolinice, cioè le sue conquiste amorose. Anche in questo caso, Artotrogo, rinfrancato dalla

²³² Basti pensare al notissimo ‘catalogo’ di Leporello nel Don Giovanni di Mozart-Da Ponte. Per un'analisi di questa scena e della funzione del parassita come ‘personaggio protattico’, da cui discende il servo di Don Giovanni, cf. QUESTA 2004, pp. 80-82.

promessa di inviti a tavola, fa del suo meglio per soddisfare la vanità del soldato. Alla fine della scena, che ha essenzialmente la funzione di inquadrare il personaggio eponimo della commedia, i due escono insieme per lasciare il posto al *servus* Palestrione che espone il celebre prologo ‘ritardato’.

In questo importante dialogo iniziale fra il *miles* e il *parasitus*, proprio in uno degli ‘a parte’ destinati a chiarire le motivazioni del comportamento del povero Artotrogo, si sviluppa una delle battute più marcatamente ‘corporee’ del parassita (vv. 33-35):

Venter creat omnis hasce aerumnas: **auribus**
peraudienda sunt, ne **dentes dentiant**,
et adsentandumst quidquid hic mentibitur.

È la pancia che mi provoca tutte queste sofferenze: con le orecchie
va tutto ‘orecchiato’²³³ fino in fondo, perché i denti non mettano i denti,
e vanno avallate tutte le menzogne che questo qui pronuncerà.

Il passo è eloquente a proposito delle modalità estremamente elaborate con le quali Plauto tratta i riferimenti al corpo: da un particolare stereotipato, quello del ventre perennemente vuoto del parassita, si sviluppa una serie di giochi fonici o figure etimologiche che non sono però fini a se stessi, ma creano nuove situazioni nell’immaginario dello spettatore: le orecchie che ‘orecchiano’ le

²³³ Ho cercato di rendere con il gioco orecchie-orecchiare un’espressione problematica del testo: Lindsay accoglie *peraudienda*, su cui *ABD* concordano, e non accetta una variante presente in *C*, ma la riporta in apparato definendola forse corretta: “*peraurienda C* (i.e. -aur-), fort. recte”. *Perhaurio*, “divoro fino in fondo”, concorderebbe con altre espressioni in cui Plauto gioca sulla somiglianza fonica (*auris-haurio*) e sulle caratteristiche del personaggio (il parassita pensa soltanto a divorare) per creare un’immagine potente: un corpo che ‘ingoia’ con le orecchie tutte le menzogne del vanaglorioso Pirgopolinice (in modo che i denti abbiano agio di divorare il cibo e non si allungano, o addirittura mettano fuori altri denti, per la fame). ERNOUT 1932-61 accoglie direttamente la correzione *perhaurienda* di *Pareus*; NIXON 1916-38 e DE MELO 2011-13, sulla scia di LEO 1895-96, riportano la variante *peraurienda* di *C*. Per l’atto di ‘mangiare’ con le orecchie in Plauto, cf. anche *Poen.* 968: *Quam orationem hanc aures dulcem devorant?*

menzogne del soldato, i denti che a loro volta mettono i denti. Nel caso, poi, che volessimo accettare la lezione di *C* appena discussa in nota, ci troveremmo addirittura davanti a due personificazioni in parallelo: le orecchie del parassita che ‘ingoiano’ le parole del soldato e i denti che, grazie all’attività delle orecchie, sono liberi di mangiare anch’essi, evitando il rischio di svilupparsi in modo inconsueto per carenza di cibo da rosicchiare. Alfonso Traina ritiene che in questo contesto il verbo *dentio* venga utilizzato in modo anomalo rispetto all’uso abituale di ‘mettere i denti’, assumendo il valore più sfumato ‘allungarsi’²³⁴. Il significato nel complesso sembra chiaro, ma non è forse impossibile pensare a un’immagine più potente di denti che scherzosamente ‘mettono i denti’, in una sorta di ‘dentatura al quadrato’.

Dentio è attestato in epoca arcaica soltanto in questo passo di Plauto, l’unico contesto in cui il termine è usato in modo creativo e traslato; per incontrarlo nuovamente dobbiamo aspettare fino ai primi anni dell’era volgare, ma, in tutti i testi che lo utilizzano in epoca imperiale, il verbo ha un senso più ‘piatto’ ed univoco, con una connotazione tecnico-medica, a proposito di bambini che mettono i denti. Alcuni di questi testi possono risultare però utili per la nostra trattazione, in quanto ci rivelano qualche interessante credenza popolare sulla dentizione.

Il primo che si incontra in ordine cronologico è Aulo Cornelio Celso, che, nel suo *De medicina*, tratta della dentizione infantile in questi termini (Cels. 2.1²³⁵):

Proprie etiam **dentientes**, gingivarum exulcerationes, febriculae, interdum distentiones nervorum, alvi dejectiones, maximeque **caninis dentibus orientibus**, male habent.

²³⁴ TRAINA 1999², n. 132 p. 81, nota che può esserci un analogo gioco paretimologico (denti e orecchie), ritenendo che in questo passo il suono prevalga sul senso. Niente però esclude che al gioco fonico si accompagni anche una potente (forse doppia: orecchie e denti) personificazione di parti del corpo (sulla scorta di un fenomeno che Fraenkel ha analizzato bene: cf. FRAENKEL 1960, pp. 95-104).

²³⁵ Testo tratto da A. Cornelius Celsus, *De medicina* 2.1, p. 30.27; la traduzione è mia.

Specialmente coloro che mettono i denti soffrono di ulcerazioni delle gengive, febbricole, talvolta spasmi, diarrea, e provano dolore soprattutto quando stanno nascendo i denti canini.

Il testo spiega i sintomi collegati alla comparsa della dentatura decidua, fenomeno individuato da un ben preciso verbo: *dentio*, per l'appunto. Si tratta di un momento di passaggio della vita umana caratterizzato da intenso malessere, malessere che probabilmente entra a far parte stabile dell'area semantica relativa ai *dentientes*, a coloro che mettono i denti, e soprattutto quelli significativamente chiamati 'canini'.

Circa mezzo secolo dopo, Plinio il Vecchio utilizza il verbo più volte e ancora con lo stesso significato: il riferimento è sempre alla dentizione infantile, sia nell'uomo che negli altri mammiferi. Un passo tratta dei poteri dell'iris (*nat.* 21.140²³⁶):

Iris rufa melior quam candida. Infantibus eam circumligari salutare est, **dentientibus** praecipue et tussientibus taeniarumve vitio laborantibus instillari.

L'iris rosso è migliore di quello bianco. Ai bambini piccoli fa molto bene portarne addosso una ghirlanda, particolarmente nel periodo della dentizione oppure se hanno la tosse; se hanno la tenia esso deve essere somministrato per instillazione.

Un altro passo pliniano in cui ricorre il verbo *dentio* sottolinea la pericolosità dei denti, che nel nascere possono provocare (sia negli uomini che negli animali) molte sofferenze ed anche malattie (*Plin. nat.* 11.170):

Hominum dentibus quoddam inest virus; namque et speculi nitorem ex adverso nudati hebetant et columbarum fetus inplumes necant. (...) **Erumpentibus morbi corpora infantium accipiunt.** Reliqua **animalia** quae serratos habent **saevissime dentiunt.**

²³⁶ Questo passo e i seguenti, con relativa traduzione, sono tratti dall'edizione CONTE-BARCHIESI-RANUCCI 1983.

Nei denti dell'uomo c'è una specie di veleno; infatti offuscano la brillantezza di uno specchio se posti di fronte ad esso, e uccidono i piccoli piccioni implumi. (...) L'epoca in cui i denti spuntano è un periodo di malattie per i bambini. Tra gli altri animali, quelli a denti seghettati hanno una dentizione molto dolorosa.

Contro le malattie legate alla dentizione, le credenze popolari consigliavano di mettere addosso ai bambini un dente di lupo, o una pelle dello stesso animale. Ce lo attesta ancora Plinio (*nat.* 28.257):

Dens lupi adalligatus infantium pavores prohibet **dentiendique** morbos, quod et pellis lupina praestat.

Un dente del lupo attaccato come amuleto scaccia gli incubi dei bambini e li preserva dai disturbi della dentizione, effetto questo prodotto anche dalla pelle di lupo.

Ed infine, trattando quelle che definisce *magicae vanitates* (*nat.* 30.1), lo stesso Plinio parla di denti di cane utilizzati per aiutare i bambini che sono in ritardo nella dentizione (*nat.* 30. 22):

Colluunt dentibus caninis decoctis in vino ad dimidias partes. Cinis eorum pueros tarde **dentientes** adiuvat cum melle.

Sciacquano la bocca con un decotto di denti di cane nel vino ridotto a metà. La loro cenere, presa insieme al miele, aiuta i bambini che tardano a mettere i denti.

Il verbo *dentio* è attestato anche in altri autori più tardi²³⁷, ma tanto basta per evidenziare alcuni tratti comuni nelle credenze popolari romane intorno alla dentizione infantile, così come risultano dai passi letti: essa è vista in primo luogo come un momento di passaggio caratterizzato da intenso pericolo per la salute del bambino (dolore, febbre, malattie, allusioni al veleno); emerge in Celso il rimando alla pericolosità in particolare dei denti canini al momento della loro nascita; come amuleti o rimedi popolari per contrastare il pericolo, vengono consigliati

²³⁷ Cf. LOMMATZSCH s. v. *dentio*, *TLL* 5.1, c. 549, ll. 30-40, 1911.

denti di lupo o di cane. Il cane ritorna, quindi, sia nella denominazione dei denti ritenuti più pericolosi al momento della dentizione, sia, insieme al suo ‘parente’ selvaggio, il lupo, nell’uso degli amuleti, che appartengono ad animali idealmente legati a quel pericolo (secondo la concezione magica del ‘simile che produce il simile’²³⁸).

Non è forse un caso, quindi, se in Plauto troviamo la figura del parassita caratterizzata talvolta come un cane e un lupo: in particolare, l’Ergasilo dei *Captivi*, come abbiamo visto, assume a più riprese la connotazione del cane da caccia, ma vedremo in un altro capitolo²³⁹ che i suoi denti sono messi spesso in particolare evidenza e che talvolta i suoi atteggiamenti vengono esplicitamente paragonati, fra l’altro, a quelli da predatore del lupo, allo scopo di ottenere effetti comici basati sull’iperbolico accumulo di azioni legate alla sfera semantica dell’attacco e della razzia (rivolti, parodicamente, contro una dispensa).

Tornando alla situazione di Artotrogo nel *Miles*, possiamo osservare che l’uso estroso del verbo *dentio* in figura etimologica con *dentes*, se certo può spiegarsi come una creazione sull’onda di una giocosa deriva fonica, d’altra parte risulta anche in linea col significato del passo: in particolare si evidenzia così il malessere (compagno della dentizione) di un parassita che rischia di vedersi crescere una mostruosa dentatura iperbolica, a segnalare la sua fame cronica. Non pare in ogni caso da escludere in questo verso l’ipotesi di una personificazione dei denti²⁴⁰.

²³⁸ Cf. MAUSS 1991, in particolare pp. 62-79, sulle leggi della magia. Mauss identifica tre leggi dominanti, che definisce tutte ‘leggi simpatiche’: le cose in contatto sono o restano unite, il simile produce il simile, il contrario agisce sul contrario (p. 62).

²³⁹ Cf. *infra*, par. 3.4.1, p. 173 ss.

²⁴⁰ Poco convincente risulta FONTAINE 2009, p. 235, che, senza fornire riferimenti bibliografici, definisce ‘oscura’ l’allusione di Artotrogo ai propri denti, ritenendo che alluda o alla necessità di sorridere costantemente al proprio *patronus* o al battere i denti ‘per la fame’.

3.2.5 Un nome fra i denti

Prendiamo ora in esame un passo del *Trinummus*, che in parte abbiamo già analizzato a proposito del concetto di *facies*²⁴¹. In questo dialogo il sicofante dichiara che Carmide è più alto del suo interlocutore, suscitando l'ilarità del Carmide 'in incognito', il quale decide di giocare per un po' con lui come il gatto con il topo, per il divertimento proprio e degli spettatori. Gli chiede quindi quale sia il nome del personaggio da cui pretende di essere stato inviato, dando così il via ad una nuova *gag* (vv. 906-910):

CHARMIDES. Quid est ei nomen? SYCOPHANTA. Quod edepol homini probro.

CH. Lubet audire. SY. Illi edepol – illi - illi - vae misero mihi!

CH. Quid est negoti? SY. Devoravi nomen inprudens modo.

CH. Non placet qui amicos intra dentes conclusos habet.

SY. Atque etiam modo vorsabatur mihi in labris primoribus.

CARMIDE: Come si chiama? SICOFANTE: Per Polluce, come si può chiamare un
onest'uomo.

CAR.: Ho voglia di sentirlo. SI.: Per Polluce, si chiama – si chiama – si chiama –
accidenti, povero me!

CAR.: Che ti succede? SI.: Senza accorgermene mi sono appena ingoiato il nome.

CAR.: Non mi piace chi tiene gli amici intrappolati fra i denti!

SI.: Eppure anche poco fa mi stava a fior di labbra!

Il sicofante, che ha dimenticato il nome di Carmide, sostiene di averlo 'ingoiato', perché non riesce più a pronunciarlo, non l'ha più 'in bocca'. La battuta inattesa viene spiegata subito dopo, come spesso avviene in Plauto²⁴², dallo stesso parlante, che la riconduce esplicitamente alla matrice espressiva da cui deriva: nel nostro caso si tratta dell'espressione *in labris primoribus vorsari*

²⁴¹ Cf. *supra*, p. 61 s.

²⁴² Cf. FRAENKEL 1960, pp. 21-54, a proposito dei motivi della 'trasformazione' e dell' 'identificazione', dove viene evidenziato a più riprese come le spiegazioni delle battute, in Plauto, siano d'abitudine posposte.

(stare a fior di labbra o, come diremmo noi, sulla punta della lingua). La locuzione effettivamente sembra proverbiale²⁴³ e quindi è a partire da un luogo comune che si sviluppa la progressiva deriva logica del gioco. Il nome, una volta reificato, si tramuta nel suo stesso proprietario, intrappolato fra i denti del sicofante. Il sicofante, poi, dopo una serie di tentativi di indovinare il nome andati a vuoto, quando finalmente ci arriva, impreca contro Carmide; quest'ultimo, che non si è ancora palesato, lo rimprovera per l'atteggiamento sconveniente nei confronti di un 'amico' e il sicofante rimbecca il *senex* riprendendo lo scherzo di poco prima (v. 925):

Satin inter labra atque **dentes** latuit vir minimi preti?

Non è forse rimasto nascosto abbastanza fra le labbra e i denti, quell'uomo da nulla?

Questa sezione del dialogo si conclude in modo davvero paradossale (vv. 926 s.):

CH. Ne male loquere apsentis amico. SY. Quid ergo ille ignavissimus mihi latitabat? CH. Si appellasses, respondisset, nomine.

CAR.: Non parlar male di un amico assente! SI.: Perché allora quel vigliacchissimo mi si nascondeva? CA.: Se tu l'avessi chiamato per nome, avrebbe risposto!

Carmide, che già si era sdoppiato all'inizio della scena (per canzonare il maldestro sicofante, infatti, il Carmide presente accetta fin dall'inizio di parlare del Carmide assente come se fosse un altro), sembra addirittura triplicarsi, perché il suo nome ha assunto vita propria, nascondendosi nella bocca dell'impostore; ma il colmo è che alla fine il nome personificato potrebbe rispondere all'appello, se chiamato a sua volta per nome. Il meccanismo ricorda da vicino quello della 'dentatura al quadrato' di Artotrogo: qui abbiamo un nome che può avere il nome, come là avevamo denti che potevano mettere i denti.

²⁴³ La proverbialità è attestata almeno a partire da Cic. *phil. frg.* 5.93 *quod in primoribus habent, ut aiunt, labris*. Altri esempi in FLURY s. v. *labrum*, *TLL* 7.2, c. 810, ll. 10-15, 1972.

Possiamo allora pensare, in conclusione, ad una marcata tendenza plautina alla personificazione, che Fraenkel aveva già isolato come uno dei tratti stilistici peculiari dell'autore²⁴⁴, ma della quale abbiamo evidenziato alcune caratteristiche molto originali nel caso che tale personificazione si riferisca ad elementi di un personaggio vivente, quali parti del corpo, o ad attributi personali fortemente individualizzanti come il nome. Alcune parti del 'corpo comico', già comprese, quindi, in un essere animato, assumono infatti una propria identità autonoma distaccandosi dal resto dell'organismo, ma sempre fermando questa autonomia ad un certo punto, cioè quando si tratterebbe di recidere del tutto il legame che le unisce in un'unica volontà con il complesso del personaggio a cui appartengono. Abbiamo così, nello *Pseudolus*, il *puer* 'aspirante prostituto' che parla allusivamente della necessità di *comprimere dentes*; nei *Captivi*, i denti che si mettono gli scarponi per andare a caccia del cibo ardentemente desiderato dal loro proprietario Ergasilus; nel *Curculio*, i denti che si comportano come occhi, alludendo ad un parassita capace di 'vedere' con gli strumenti necessari ad alimentarsi; nel *Miles*, i denti che potrebbero mettere a loro volta i denti, se la fame di Artotrogo si facesse sentire con troppa insistenza; nel *Trinummus*, addirittura un elemento incorporeo della persona, il nome, che prende vita, sostituendosi temporaneamente all'individuo che lo porta. Un rapido *excursus* nei testi plautini può confermarci che tale comportamento non è tipico solo dei denti (basti soltanto pensare alle mani, che, in linea con le caratteristiche del personaggio a cui appartengono, possono ad esempio risultare *oculatae*²⁴⁵ quando appartengono a una *lena*, *steriles* o *gravidae*²⁴⁶ (con allusione alla capacità o meno di trasportare oggetti di valore) quando sono dei giovanotti che frequentano la casa di una prostituta, o addirittura possono rifiutarsi di credere al pagamento finché non lo stringono²⁴⁷, trattandosi delle mani di una *meretrix*). La comune aura popolare di queste espressioni sembra rimandare all'ambito dei racconti

²⁴⁴ Cf. il capitolo "La personificazione di cose inanimate" in FRAENKEL 1960, pp. 95-104.

²⁴⁵ Cf. *Asin.* 203: *Semper oculatae manus sunt nostrae, credunt quod vident.*

²⁴⁶ Cf. *Truc.* 97 s.: *...neu, qui manus attulerit sterilis intro ad nos, / gravidas foras exportet.*

²⁴⁷ Cf. *Truc.* 901: *Manu' votat priu' quam penes sese habeat quicquam credere.*

folklorici, sullo stampo ad esempio della favola di Menenio Agrippa a proposito della secessione sull'Aventino, narrata da Livio, in cui le parti del corpo tentano una 'ribellione' nei confronti del ventre, considerato un inattivo parassita, ma, a causa dell'indebolimento dell'intero organismo, devono constatare la solidarietà che lega fra di loro tutte le membra²⁴⁸.

Le personificazioni di parti del 'corpo comico' plautino sembrano proprio rispondere alla logica del racconto popolare: da una parte, esprimono una tendenza centrifuga, rivendicando una propria autonomia che può creare situazioni di grande comicità (i denti che si mettono le scarpe e partono all'inseguimento dei cibi, oppure che 'non ci vedono più' dalla fame, ecc.); dall'altra parte, le stesse parti del corpo sembrano conoscere bene i rischi insiti nella recisione di quel 'cordone ombelicale' che le lega all'organismo grazie al

²⁴⁸ Cf. Livio 2.32: *Tempore quo in homine non ut nunc omnia in unum consentiant, sed singulis membris suum cuique consilium, suus sermo fuerit, indignatas reliquas partes sua cura, suo labore ac ministerio ventri omnia quaeri, ventrem in medio quietum nihil aliud quam datis voluptatibus frui; conspirasse inde ne manus ad os cibum ferrent, nec os acciperet datum, nec dentes conficerent. Hac ira dum ventrem fame domare vellent, ipsa una membra totumque corpus ad extremam tabem venisse. Inde apparuisse ventris quoque haud segne ministerium esse, nec magis ali quam alere eum, reddentem in omnes corporis partes hunc, quo vivimus vigemusque, divisum pariter in venas maturum confecto cibo sanguinem.* (Nel tempo in cui nell'uomo le membra non erano tutte in piena armonia, come ora, ma ogni membro aveva una sua facoltà di parlare e pensare, le altre parti del corpo, indignate che le loro cure, le loro fatiche e i loro servizi fornissero ogni cosa al ventre, mentre il ventre, standosene tranquillo nel mezzo, non faceva altro che godere dei piaceri a lui offerti, fecero tra loro una congiura decidendo che le mani non portassero più il cibo alla bocca, la bocca non lo ricevesse, i denti non lo masticassero. Mentre con questa vendetta volevano piegare il ventre con la fame, esse stesse ad una ad una e il corpo intero furono ridotti ad un'estrema consunzione. Di qui risultò evidente che anche l'ufficio del ventre non era inutile, e che era bensì nutrito, ma anche nutriva, restituendo per tutte le parti del corpo quel sangue, in virtù del quale viviamo ed abbiamo vigore, diviso ugualmente per le vene ed opportunamente trasformato dalla digestione del cibo. Testo e traduzione sono tratti da PERELLI 1974). Per il tono folklorico del testo liviano, cf. OGILVIE 1965, *ad loc.* (pp. 312-14), che rimanda a vari paralleli letterari, sia greci che latini, ipotizzando l'origine greca dell'apologo ed il suo ingresso nella cultura romana all'epoca in cui Fabio Pittore (contemponaeano di Plauto) componeva i suoi *Annales*. Lo stesso Ogilvie, però, ricorda che su tale datazione i pareri degli studiosi sono discordanti.

quale restano in vita e nei confronti del quale, di conseguenza, devono mostrare solidarietà e spirito di collaborazione (per esempio, i ‘denti con le scarpe’ vanno a caccia proprio per sfamare Ergasilo; i denti che ‘non ci vedono più’ sono fiaccati proprio dalla debolezza generale di Curculio, ecc.).

Questo genere di personificazioni plautine, come abbiamo ricordato *supra*²⁴⁹, è già stato studiato da Fraenkel, ma il tipo di logica che stiamo qui evidenziando costituisce uno sviuppo ulteriore rispetto alle osservazioni dello studioso tedesco, il quale si limita a considerare gli elementi corporei alla stregua delle ‘cose inanimate’ (secondo una concezione ‘meccanicistica’ del corpo umano), senza cogliere la costante oscillazione fra personificazione del dettaglio e sintonia dello stesso dettaglio con la totalità dell’organismo e con le sue esigenze complessive. È invece proprio tale oscillazione che sembra costituire una delle caratteristiche peculiari del ‘corpo comico’ dei personaggi plautini.

Una ricognizione generale secondo quest’ottica delle personificazioni delle parti del corpo nell’insieme dei testi plautini fornirebbe probabilmente molto materiale di riflessione e di approfondimento, ma in questa sede non è possibile procedere oltre. Torniamo quindi all’analisi dei passi in cui Plauto nomina i denti, affrontando una nuova tematica emersa dall’indagine: il rapporto tra denti ed età dei personaggi. Abbiamo visto *supra*²⁵⁰ il momento della dentizione, l’utilizzo del verbo *dentio* e le credenze popolari legate a questo delicato passaggio, ma Plauto intesse una quantità di situazioni comiche, come stiamo per vedere, anche intorno al cambio della dentatura (da decidua a definitiva) e alla perdita dei denti in età senile.

²⁴⁹ Cf. *supra*, n. 244 p. 138.

²⁵⁰ Par. 3.2.3, p. 127 ss.

3.3 Denti come indizio dell'età: categorie culturali nel 'corpo comico'

3.3.1 Cambiare i denti: il *puer septuennis*

Ripartiamo da una scena nella quale due *simillimi* si trovano uno di fronte all'altro: l'*agnitio* finale dei *Menaechmi* (vv.1062-1134). Lo spunto è lo stesso di un passaggio dell'*Amphitruo* che abbiamo già analizzato²⁵¹: due personaggi identici si vedono 'come allo specchio'. Sosia lo afferma al v. 442 dell'*Amphitruo*²⁵², lo schiavo Messenione lo testimonia al proprio padrone, Menecmo II, ai vv. 1062-64 dei *Menaechmi*:

MES. Pro di inmortales! Quid ego video? MEN.II Quid vides? MES. **Speculum**
tuom.

MEN.II Quid negoti est? MES. Tuast **imago. Tam consimilest** quam potest.

MEN.II Pol profecto haud est dissimilis, meam quom **formam** noscito.

MESSENIONE: Per gli dei immortali! Che vedo? MENECCMO II: Che vedi? MES.: Il
tuo specchio.

MEN.II: Che storia è questa? MES.: Il tuo ritratto: ti assomiglia quanto è possibile.

MEN.II: Per Polluce, non è per niente diverso, per quel che riconosco del mio
aspetto!

²⁵¹ Cf. *supra*, par. 2.2.3, p. 76 ss.

²⁵² Riporto qui per comodità di lettura l'intero passo dell'*Amphitruo*, evidenziando i termini che ricorrono anche nella scena dei *Menaechmi* attualmente in esame (*Amph.* 441-46): *Certe edepol, quom illum contemplo et formam cognosco meam, / Quem ad modum ego sum (saepe in speculum inspexi), nimi' similest mei; / Itidem habet petasum ac vestitum: tam consimilest atque ego; / Sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum vel labra, / Malae, mentum, barba, collus: totus. Quid verbis opust? / Si tergum cicatricosum, nihil hoc similit similius.* Per la traduzione, cf. *supra*, p. 77.

Da notare che ritorna anche l'allusione alla *forma*, qui significativamente associata all'*imago*, il ritratto²⁵³. Fin qui le somiglianze, nella situazione e nel linguaggio. La scena prosegue però in modo ben diverso: a Menecmo I vengono richieste tutte le informazioni canoniche che erano ritenute necessarie per l'identificazione, cioè il *nomen*, la *domus*, la *patria*, il *pater* (vv. 1065-1134). A guidare l'indagine è Messenione, servitore di Menecmo II, che, dopo avere addirittura confuso i due (vv.1070-76), ad un certo punto arriva a dire al proprio padrone (vv. 1087-91):

Illic homo aut sycophanta aut geminus est frater tuos.
Nam ego hominem hominis similiorem numquam vidi alterum.
**Neque aqua aquae nec lacte est lactis, crede mi, usquam similis
quam hic tui est, tuque huius autem; poste eandem patriam ac patrem** 1090
memorat. Meliust nos adire atque hunc percontarier.

Quell'uomo lì o è un impostore o è tuo fratello gemello!
Infatti io non ho mai visto un uomo che somigliasse tanto a un altro uomo.
**L'acqua non somiglia all'acqua né il latte al latte, credimi,
più di quanto costui somiglia a te, e tu a lui; inoltre racconta di avere
la stessa patria e lo stesso padre. È meglio che noi ci avviciniamo e lo
interrogiamo.**

L'interrogatorio procede con dovizia di particolari, richiesti dal servitore e prontamente forniti da Menecmo I. Il momento chiave è costituito dal lontano ricordo del rapimento in età puerile di Menecmo I e dall'informazione sull'esistenza di un gemello di nome Sosicle (vv. 1110-34):

²⁵³ Anche Sosia, poco dopo il passo sopra riportato in nota 1, riflette sul fatto che Mercurio possiede tutta la sua *imago* (*Amph.* 458). Il riferimento rinvia alle *imagines* degli antenati utilizzate nelle cerimonie funebri, maschere che nella loro fissità irrigidiscono le sembianze dell'individuo (cf. BETTINI 2000b, pp. 353-56 e BETTINI 2000c, in particolare p. 152 s.). Per l'utilizzo del termine *forma* in Plauto, cf. *supra*, par. 2.2.2, p. 69 ss. e par. 2.2.3, p. 76 ss.

MES. Optume usque adhuc conveniunt signa. Porro operam date. 1110

Quid longissime meministi, dic mihi, in patria tua?

MEN.I Cum patre ut abii Tarentum ad mercatum, postea
inter homines me deerrare a patre atque inde avehi.

MEN.II Iuppiter supreme, serva me! MES. Quid clamas? Quin taces?

Quot eras annos gnatus quom te pater a patria | avehit? 1115

MEN.II **Septuennis: nam tunc dentes mihi cadebant primulum.**

Neque patrem numquam postilla vidi. MES. Quid? Vos tum patri
filii quot eratis? MEN.I Ut nunc maxime memini, duo.

MES. Uter eratis, tun an ille, maior? MEN.II Aequae ambo pares.

MES. Qui id potest? MEN.I Geminei ambo eramus. MEN.II Di me servatum
volunt.

MES. Si interpellas, ego tacebo. MEN.II Potius taceo. MES. Dic mihi:

uno nomine ambo eratis? MEN.I Minime. Nam mihi hoc erat,
quod nunc est, Menaechmo: illum tum vocabant Sosiclem.

MEN.II Signa adgnovi, contineri quin complectar non queo.

Mi germane, gemine frater, salve. Ego sum Sosicles. 1125

MEN.I Quo modo igitur post Menaechmo nomen est factum tibi?

MEN.II Postquam ad nos renuntiatum est te * * * *

* * * * * ²⁵⁴ et patrem esse mortuom,

avo' noster mutavit : quod tibi nomen est, fecit mihi.

MEN.I Credo ita esse factum ut dicis. Sed mihi hoc responde. MEN.II Roga.

MEN.I Quid erat nomen nostrae matri? MEN.II Teuximarchae. MEN.I Convenit.

O salve, insperate, annis multis post quem conspikor.

MEN.II Frater, et tu, quem ego multeis miserieis, laboribus
usque adhuc quaesivi quemque ego esse inventum gaudeo.

MES.: Finora gli indizi concordano perfettamente! Avanti, collaborate ancora!

Dimmi, qual è il ricordo più lontano di fatti avvenuti nella tua patria?

MEN.I: Quando con mio padre andai al mercato a Taranto, e poi
mi sono smarrito fra la gente lontano da mio padre e sono stato portato via di lì.

²⁵⁴ Gli editori recepiscono qui l'ipotesi di Ritschl che individua una lacuna nel testo.

MEN.I: O sommo Giove, soccorrimi! MES.: Che gridi? Perché non taci?
 Quanti anni avevi quando tuo padre ti portò fuori dalla tua patria?
 MEN.I: **Avevo sette anni: infatti allora cominciavano appena a cadermi i denti.**
 E dopo quella volta non ho più rivisto mio padre. MES.: Dimmi: a quel tempo tuo
 padre
 quanti figli aveva? MEN.I: Per quello che posso ricordare, due.
 MES.: Chi era il più grande, tu o l'altro? MEN.I: Avevamo esattamente la stessa età.
 MES.: Come è possibile? MEN.I: Eravamo due gemelli. MEN.II: Gli dei mi vogliono
 salvo!
 MES.: Se interrompi, io starò zitto! MEN.II: No no, sto zitto! MES.: Dimmi:
 avevate tutti e due lo stesso nome? MEN.I: Nient'affatto! Infatti il mio era questo
 che ho adesso, Menecmo: lui, allora, lo chiamavano Sosicle.
 MEN.II: Riconosco gli indizi! Non riesco a trattenermi dall'abbracciarlo!
 Fratello mio! Fratello mio gemello, salve! Io sono Sosicle!
 MEN.I: E poi come mai ti hanno dato il nome di Menecmo?
 MEN.II: Dopo che ci fu riferito che tu ti eri perduto * * * *
 * * * * * e che nostro padre era morto,
 il nostro nonno me lo cambiò: il nome che hai tu, lo dette a me.
 MEN.I: Ci credo, che sia successo come dici tu. Ma ora rispondi a questa domanda.
 MEN.II: Chiedi.
 MEN.I: Che nome aveva nostra madre? MEN.II: Teuximarca. MEN.I: Corrisponde!
 Salve a te, che non speravo di rivedere e che rivedo dopo tanti anni!
 MEN.II: Salve anche a te, fratello, che io con tante pene e tante fatiche
 ho cercato fino ad ora e che sono felice che sia stato ritrovato!

Se ci soffermiamo sulle differenze tra questa scena e la scena dell'*Amphitruo*, dobbiamo focalizzarne almeno alcune che sono davvero notevoli:

- in primo luogo, i personaggi in azione non sono due, come nel caso di Sosia e Mercurio-Sosia, ma tre: i gemelli e lo schiavo di uno dei due. Questa differenza è importante perché Messenione funge da testimone della perfetta somiglianza e guida subito dopo un serrato interrogatorio ai due Menecmi, prima per riconoscere con sicurezza il proprio padrone (il Menecmo siracusano), poi per provare che i due sono fratelli gemelli, visto che condividono la patria, Siracusa (vv. 1069, 1083, 1090, 1096-97, 1109)

e il padre, Mosco (vv. 1078, 1083, 1090, 1098, 1108). Se i due si riconoscono, insomma, è grazie alla presenza di un terzo, lo schiavo, che prima constata la loro condizione di *simillimi* (ribadendola anche ai vv. 1089-90, dove li paragona a due gocce d'acqua o di latte), poi indaga con pazienza e con ordine per confermare senza ombra di dubbio i propri sospetti²⁵⁵. Soltanto alla fine Menecmo I assume il ruolo dell'indagatore, quando chiede a sua volta a Menecmo II il nome della madre, come conferma di quella che ormai sta diventando una certezza (v. 1131);

- in secondo luogo, nessuno dei due gemelli si lancia in descrizioni dell'altro o in enumerazioni di parti del corpo da osservare, come faceva Sosia: la funzione della scena, infatti, è ben diversa, dato che lo scambio di persona è avvenuto per tutta la commedia e soltanto adesso i due personaggi si incontrano per riconoscersi. Sosia si trovava nell'imbarazzante situazione di vedersi 'spodestato' dalla propria identità, sostituito da un suo 'doppio' che agiva parallelamente a lui per tutto il resto della commedia, mentre i Menecmi hanno agito per l'intera commedia restando del tutto inconsapevoli dell'esistenza di un proprio 'doppio' e si trovano a faccia a faccia solo al momento dello scioglimento: il pubblico, perciò, non ha bisogno di essere guidato ad osservare le fattezze dell'uno e dell'altro, perché si è divertito per tutta la commedia proprio grazie agli scambi di persona causati dalla perfetta somiglianza tra i due;
- in terzo luogo, i due sono effettivamente e incontestabilmente gemelli: la loro somiglianza non è frutto del camuffamento di un dio, ma è 'naturale' (per quanto può esserci di naturale sulla scena). Soltanto il nome è stato cambiato a Sosicle, che dal momento della scomparsa del fratello Menecmo è diventato anch'egli Menecmo in suo ricordo. Questo aspetto

²⁵⁵ Sull' 'inverosimiglianza' della lentezza esasperante con cui i due riescono a non riconoscersi, cf. BANDINI- DANESE 2014, p. 437 s., dove viene sottolineato come proprio l'apparente mancanza di razionalità nel comportamento dei personaggi sia la fonte di divertimento per un pubblico che aderisca alle convenzioni della *palliata*; a tale proposito, già QUESTA 2004, p. 69 s., aveva sottolineato come convenzione e illusione siano particolarmente importanti nello sviluppo di questa commedia.

del nome viene sottolineato fin dall'inizio della scena e diventa alla fine la spiegazione della 'falsa identità' del Menecmo siracusano. Ma Sosicle-Menecmo, anche se ha usurpato (al di là delle proprie intenzioni) il nome del fratello, è ben diverso da Sosia-Mercurio: la sua è una somiglianza non truffaldina, bensì legittima e, come dicevamo, 'naturale', tanto è vero che gli scambi di identità verificatisi nel corso dell'azione sono tutti involontari;

- in quarto luogo, infine, con una smemoratezza tutta da *palliat*a, soltanto quando è lo schiavo a ricordarlo i due rammentano di aver avuto un gemello fino all'età di sette anni, quando, durante i giochi, a Taranto, il Menecmo che vive a Epidamno si era perso nella folla ed era stato trovato da un mercante senza figli che lo adottò, portandolo nella propria città (Epidamno, per l'appunto). Il momento dello smarrimento del bambino è quindi un passaggio topico, che serve per confermare le modalità con cui i due gemelli sono stati separati, ma soprattutto per spiegare l'altrimenti incomprensibile adozione dello stesso nome da parte di entrambi: dopo la scomparsa del fratellino, al bambino rimasto a Siracusa era stato cambiato il nome proprio in ricordo del gemellino dileguatosi a sette anni, quando aveva cominciato a perdere i denti da latte (v. 1116: *septuennis: nam tunc dentes mihi cadebant primulum*).

Ed ecco che arriviamo finalmente ai denti: si tratta dell'unico dato fisico che ci viene comunicato in tutta la lunga scena, quindi il particolare non sfugge, anche per la sua apparente gratuità; secondo la nostra logica, infatti, una persona reale dovrebbe ricordare bene che età aveva quando si è verificato un episodio della propria vita di tale importanza, senza bisogno di fare calcoli basati sulla perdita dei denti di latte. Che i due gemellini avessero sette anni al momento della loro separazione era già stato spiegato dal Prologo (v. 24: *postquam iam pueri septuennes sunt*). Quest'insistenza sull'età può forse aiutarci: il numero sette, di forte valenza emotiva in molte culture (per esempio, ogni fase lunare conta sette giorni, come sette sono i corpi celesti distinguibili a occhio nudo sullo sfondo delle stelle: Sole, Luna, Mercurio, Venere, Marte, Giove e Saturno), era un

numero sicuramente importante anche nella cultura romana (nella tradizione, sette erano i colli su cui Roma sorgeva, sette erano stati i re, ecc.), tanto che anche dal punto di vista legale si usava ritenere che a sette anni terminasse l'*infantia* e avesse inizio la *pueritia*, destinata a sua volta a terminare con l'inizio dell'*adulescentia*²⁵⁶. Si tratta di una definizione delle età della vita basata su una suddivisione, appunto, in periodi di sette anni ciascuno, che sembra trasversale nelle culture antiche: la teoria era già attestata in un'elegia di Solone che legava il settimo anno di vita alla comparsa dei denti definitivi²⁵⁷ e nel *Corpus Hippocraticum*, più precisamente nel trattato *Sulle ebdomadi*, di epoca incerta (collocabile tra il V sec. a.C. e l'età ellenistica)²⁵⁸.

D'altra parte, già i Pitagorici avevano considerato il numero sette come particolarmente potente ed influente sulla vita umana: per le teorie pitagoriche sulla divisione dell'esistenza in ebdomadi ed il loro collegamento con le

²⁵⁶ Per le suddivisioni della vita umana in periodi ben precisi nel mondo romano, cf. RAWSON 2005, in particolare pp. 134-45, dove viene approfondito il passaggio dall'*infantia* alla *pueritia* all'età di 7 anni, sia dal punto di vista biologico, con la perdita dei denti da latte; che da quello intellettuale e sociale, con l'inizio dell'educazione scolastica. NERAUDAU 1979 analizza a fondo le concezioni romane sulle età della vita, in particolare su *infantia*, *pueritia* e *adulescentia*, nei vari autori che ci forniscono classificazioni (pp. 91-103), nelle leggi e nel mondo politico dell'epoca repubblicana (pp. 104-123) e negli usi letterari dell'epoca, evidenziando in conclusione i tentativi di compromesso fra una suddivisione delle età basata sul simbolismo dei numeri e un'altra suddivisione che risultava dalle istituzioni romane. Cf. anche EYBEN 1993³, p. 36 s., dove viene analizzata l'unica descrizione delle età della vita presente nella letteratura romana pervenutaci, quella di Orazio nell'*Ars Poetica* (Hor. *Epist.* II, 3, 156 ss.), che parla di quattro *aetates* (quella del *puer*, quella dell'*inberbis iuuenis*, l'*aetas virilis* e quella del *senex*), soffermandosi però soprattutto sull'aspetto morale e comportamentale, non sui dati biologici.

²⁵⁷ Cf. Sol. 23 G.-P. 2 (= 27 W. 2).

²⁵⁸ Cf. MARTELLI 2005. Martelli traduce così il passo del trattato sulle età: "Così anche la natura umana ha sette stagioni, che noi chiamiamo età: bambino, fanciullo, adolescente (*meirákion*), ragazzo (*neanískos*), uomo, anziano, vecchio. **Si è bambini fino ai sette anni e alla comparsa dei denti**; si è fanciulli fino alla produzione del seme, a due volte sette anni; si è adolescenti fino alla crescita della barba, a tre volte sette anni; si è ragazzi fino al completo sviluppo di tutto il corpo, a quattro volte sette anni; si è uomini fino a quarantanove anni, sette volte sette anni; si è anziani fino a cinquantasei anni, sette volte otto anni; da questo momento in poi si è vecchi".

vicissitudini della dentatura, basti leggere il filosofo Teone di Smirne, che nel I-II sec. d.C. spiegava:

καὶ ἡ ἑβδομάς δὲ τῆς δεκάδος οὕσα θαυμαστὴν | ἔχει δύναμιν. (...) αἶ τε αὐξήσεις
καθ' ἑβδομάδα. τὸ γοῦν βρέφος | δοκεῖ τελειοῦσθαι ἐν ἑπτὰ ἑβδομάσιν, ὡς
Ἐμπεδοκλῆς | αἰνίττεται ἐν τοῖς Καθαρμοῖς. (...) γενόμενα δὲ ἐν ἑπτὰ μηνὶν
ὀδοντοφυεῖν, | ἐκβάλλειν τε τοὺς ὀδόντας ἐν ἑπτὰ ἔτεσι. σπέρμα δὲ | καὶ ἦβη ἐν
δευτέρᾳ ἑβδομάδι· γένεια δὲ ὡς ἐπίπαν ἐν | τρίτῃ (...). αἶ τε κρίσεις τῶν νόσων | ἐφ'
ἡμέρας ἑπτὰ, καὶ ἡ βαρυτέρα κατὰ πάντας τοὺς | περιοδικούς πυρετοὺς εἰς τὴν
ἑβδόμην ἀπαντᾷ (...).²⁵⁹

(103) Ora l'ebdomade, come numero della decade, ha una potenza straordinaria. (...)

(104) Anche l'accrescimento avviene in funzione dell'ebdomade: in effetti **il feto sembra maturare in sette settimane**, secondo l'oscura allusione di Empedocle nelle *Purificazioni*. (...) e una volta nati **la dentizione ha atto in sette mesi** mentre **a sette anni si perdono i denti**. Il seme e la pubertà appartengono già alla seconda ebdomade, mentre la barba generalmente alla terza (...). **I punti di svolta delle malattie si verificano al settimo giorno e la più profonda tra le febbri periodiche arriva al suo culmine in una settimana** (...).

Più che notare la pervasività del numero sette, a noi interessa il suo influsso sulla formazione del feto e sulla determinazione delle età umane che si definiscono per il loro concludersi, rispettivamente, con la perdita della prima dentatura, con la formazione del seme e con la comparsa della barba; più in particolare, si inserisce nel nostro discorso l'insistenza sul rapporto tra la dentatura e il numero: nel testo si afferma infatti che a sette mesi si completa la prima dentizione e che a sette anni si perdono i denti da latte. Interessante è anche notare come i 'punti di svolta' delle malattie siano collocati al settimo giorno:

²⁵⁹ Teone, *De util. math.*, p. 103 s. Hiller. Testo e traduzione sono tratti da PETRUCCI 2012. Cf. anche, nello stesso testo, il commento pp. 423-26 e le tabelle H e H', pp. 548-49.

vedremo oltre, infatti, che il sette costituisce spesso, dal punto di vista cronologico, uno snodo portatore di trasformazioni e non esente da rischi, come tutti i momenti di passaggio.

Nel mondo romano, a livello di I d.C. Plinio vede come una verità comunemente accettata (*haud dubium est*) il fatto che i neonati inizino a mettere i denti a sette mesi e che i bambini perdano quelli da latte a sette anni (Plin. *nat.* 7. 68):

Ceterum editis primores **septimo mense** gigni dentes priusque in supera fere parte, haud dubium est, **septimo** eosdem decidere **anno** aliosque suffici, (...).

È fuori di dubbio che ai bambini i denti cominciano a spuntare **nel settimo mese**; prima, di solito, nella mascella superiore; nel **settimo anno** cadono, e sono sostituiti da altri.²⁶⁰

Sul potere del numero sette si era dilungato già molto tempo prima Varrone in un'opera intitolata appunto *Ebdomadi*, secondo la testimonianza di Aulo Gellio (3.10.1)²⁶¹. Varrone, a dire di Gellio, aveva applicato il potere del numero sette allo sviluppo del feto e al momento del parto (3.10.7-8):

Ad homines quoque nascendos vim numeri istius porrigi pertinereque ait: "Nam cum in uterum" inquit "mulieris genitale semen datum est, **primis septem diebus**

²⁶⁰ La traduzione è di Giuliano Ranucci (da CONTE-BARCHIESI-RANUCCI 1983). Il testo latino è quello utilizzato da Ranucci (edito da MAYHOFF 1906).

²⁶¹ *M. Varro in primo librorum, qui inscribuntur hebdomades vel de imaginibus, septenarii numeri, quem Graece hebdomada appellant, virtutes potestatesque multas variasque dicit.* (Marco Varrone, nel I libro dell'opera intitolata *Hebdomades* o *Dei ritratti*, parla delle molte e varie virtù e proprietà del numero sette, che in greco è chiamato *ebdomás*). La traduzione di questo passo e dei successivi di Gellio è tratta da CALCANTE-RUSCA 2007⁵. Il testo latino è quello edito da MARSHALL 1968.

conglobatur coagulaturque fitque ad capiendam figuram idoneum. (...) **Septima** autem fere **hebdomade**, id est nono et quadragesimo die, totus" inquit "homo in utero absolvitur." Illam quoque vim numeri huius observatam refert, quod ante **mensem septimum** neque mas neque femina salubriter ac secundum naturam nasci potest (...).

Varrone afferma che l'influenza di tal numero si estende anche alla nascita dell'uomo. "Infatti," dice "come il seme genitale arriva all'utero della donna, **nei primi sette giorni** si agglomera, si coagula e diviene suscettibile di assumere una forma. (...) Verso la **settima settimana**, cioè nel quarantanovesimo giorno, l'essere umano è completo nell'utero." Varrone ricorda anche essere stata notata un'altra influenza del numero sette; che prima del **settimo mese** né maschio né femmina può nascere vitale e secondo natura (...).

Ai fini della nostra indagine, risulta particolarmente interessante il fatto che Varrone indicasse come pericolosi gli anni multipli di sette, opinione che risalirebbe ai Caldei (3.10.9):

Pericula quoque vitae fortunarumque hominum, quae "climacteras" Chaldaei appellant, gravissimos quosque fieri affirmat septenarios.

Di tutti i numeri che i Caldei chiamano 'climaterici', cioè pericolosi per la vita e i beni di tutti, i più funesti sono le combinazioni del numero sette.

Per quanto riguarda i denti, il numero sette si applica ancora sia al momento della nascita di quelli da latte, sia alla formazione della dentatura definitiva (3.10.12):

Dentes quoque et in septem mensibus primis et septenos ex utraque parte gigni ait et cadere annis septimis et genuinos adnasci annis fere bis septenis.

I denti di latte crescono nei primi sette mesi e ne spuntano sette da ogni lato, essi cascano verso i sette anni, mentre i molari crescono ai quattordici anni.

Il numero sette, quindi, secondo Varrone scandiva la vita umana: dal settimo giorno a partire dal concepimento (giorno in cui si formerebbe l'embrione) alla settima settimana (in cui il feto assumerebbe forma umana), al settimo mese di gravidanza (a partire dal quale il bambino è in grado di nascere), ai primi sette mesi di vita (in cui crescerebbero i denti da latte, in numero di sette per lato), al settimo anno, in cui cadrebbero i denti da latte, al quattordicesimo, in cui crescerebbero i molari. Questo legame tra il numero sette e le vicissitudini dei denti umani si conferma con forza ancora maggiore rispetto a quanto abbiamo visto nel passo di Plinio, stabilendosi come parte di un impianto ideologico che legava le principali tappe della vita umana da una parte al numero sette, dall'altra all'evoluzione della dentatura.

Varrone, sempre per il tramite Gellio, ci conferma inoltre la consuetudine di suddividere la vita umana in periodi di sette anni, sottolineando che l'ultimo anno di ogni ebdomade sarebbe particolarmente critico, in quanto l'individuo deve compiere un passaggio che porta ad un cambiamento: per questo i settimi anni sarebbero detti 'climaterici', termine che indica un momento rischioso, ma anche decisivo, per la salute o per il destino di ogni persona.

Tutto quello che troviamo in questo passo di Gellio, insomma, non fa che confermare i nostri sospetti sul fatto che il legame tra i sette anni di età e la perdita dei denti da latte fosse sentito come molto forte nel mondo antico e in particolare, per quello che ci interessa, nella cultura romana²⁶².

²⁶² Secondo TABACCO 2011, n. 22 p. 850 (a cui si rimanda per ulteriore bibliografia in merito), la funzione 'climaterica' del numero sette avrebbe origine in Grecia e sarebbe passata nella cultura romana proprio attraverso gli studi di Varrone. Possiamo aggiungere che la presenza di allusioni al fenomeno nel *corpus* plautino, quindi in epoca precedente a Varrone, può forse aiutarci ad inquadrare meglio la diffusione di tale credenza: il rapporto della *palliata* con il mondo ellenistico potrebbe averla favorita, ma se il pubblico di Plauto vi coglieva tali allusioni senza difficoltà, si può pensare che anche in area italica il tema fosse in qualche modo già noto e diffuso. Non è infatti possibile immaginare che i riferimenti al fenomeno presenti nell'opera del Sarsinate e proposti senza alcuna spiegazione aggiuntiva fossero oscuri al suo pubblico romano: allusioni a un

Ce lo conferma ulteriormente il fatto che nel III sec. d.C. il grammatico Censorino, nella sua opera *De die natali* (un trattatello dedicato nel 238 a un certo Q. Cerellio), riprende in ben due passi questa concezione che vede la vita umana suddivisa in ebdomadi, attribuendo prima tale concezione al filosofo pitagorico Ippone di Metaponto²⁶³, riprendendo poi il concetto di un'esistenza scandita da anni 'climaterici'²⁶⁴ e infine citando varie fonti secondo le quali la vita umana sarebbe scandita in *gradus aetatis*: Ippocrate, Solone e il peripatetico Stasea, che seguivano la teoria delle ebdomadi (Solone legandole alle vicissitudini della dentatura), Varrone che avrebbe invece adottato, sempre secondo Censorino, una

dato culturale unicamente greco avrebbero avuto bisogno di un altro tipo di presentazione, ben più didascalico.

²⁶³ Cf. Cens. 7.2: *Hippon Metapontinus a septimo ad decimum mensem nasci posse aestimavit. Nam septimo partum iam esse maturum eo quod in omnibus numerus septenarius plurimum possit, siquidem septem formemur mensibus, additisque alteris recti consistere incipiamus, et post septimum mensem dentes nobis innascantur, idemque post septimum cadant annum, quarto decimo autem pubescere soleamus.* (Ippone di Metaponto stimava che il bambino può nascere dal settimo al decimo mese. Infatti, diceva, il feto è già maturo nel settimo mese perché il numero sette ha un'influenza grandissima in tutte le nostre vicende, dato che noi siamo già formati a sette mesi e dopo altri sette mesi cominciamo a stare dritti, inoltre dopo il settimo mese cominciano a spuntarci i denti, e parimenti a partire dal settimo anno essi cadono, e ancora entriamo nella pubertà normalmente nel quattordicesimo anno: Qui e *infra*, testo e traduzione di Censorino sono tratti da RAPISARDA 1991).

²⁶⁴ Cf. Cens. 14.1: *Igitur expositis iis, quae ante diem natalem sunt, nunc ut κλιμακτηρικοί anni noscantur, quid de gradibus aetatis humanae sensum sit, dicam.* (Pertanto, dopo che ho esposto ciò che avviene prima del giorno della nascita, ora, perché si sappia che cosa sono gli anni climaterici, dirò ciò che si è pensato circa le fasi dell'esistenza umana). Cf. anche Cens. 14.9: *Praeterea multa sunt de his hebdomadibus, quae medici ac philosophi libris mandaverunt, unde apparet, ut in morbis dies septimi suspecti sunt et κρίσιμοι dicuntur, ita per omnem vitam septimum quemque annum periculosum et velut κρίσιμον esse et climactericum vocitari.* (Riguardo a questi settenni si trovano molte altre cognizioni nei libri dei medici e dei filosofi: da esse risulta che, come nelle malattie i settimi giorni sono pericolosi e sono detti 'critici', così lungo tutta la vita ogni settimo anno è pericoloso e in qualche modo 'critico', e viene chiamato 'climaterico').

suddivisione in periodi di 15 anni²⁶⁵. Lo stesso Varrone avrebbe attribuito ai *libri fatales* degli Etruschi la suddivisione della vita umana in 12 ebdomadi²⁶⁶.

Censorino non sembra particolarmente accurato nei dati che affastella, ma per quello che ci interessa è comunque utile, perché conferma l'esistenza di credenze largamente diffuse e basate sul sette come numero che scandiva l'esistenza umana, legandosi indissolubilmente alle vicende della dentizione.

Ancora nel VII sec., Isidoro di Siviglia nelle *Etymologiae sive Origines* suddivide la vita umana in sei età, le prime due delle quali, *infantia* e *pueritia*, conservano la durata ormai canonica dei sette anni (Isid. *orig.* 11.2.1-3):

Gradus aetatis sex sunt: infantia, pueritia, adolescentia, iuventus, gravitas atque senectus. Prima aetas infantia est pueri nascentis ad lucem, quae porrigitur **in septem annis**. Secunda aetas pueritia, id est pura et necdum ad generandum apta, tendens **usque ad quartumdecimum annum**.

I gradi dell'età sono sei: infanzia, fanciullezza, adolescenza, giovinezza, maturità e vecchiaia. La prima età è l'*infanzia*, da quando il bambino viene alla luce sino al compimento del **settimo anno**. La seconda età è la fanciullezza, chiamata *pueritia* in quanto *pura* e non ancora idonea per procreare: dura sino al compimento del **quattordicesimo anno**.

Isidoro ci fornisce inoltre un'interessante interpretazione del significato della parola *infans* (Isid. *orig.* 11.2.9):

²⁶⁵ Cf. Cens. 14.2: *Varro quinque gradus aetatis aequabiliter putat esse divisos, unum quemque scilicet praeter extremum in annos XV.* (Varrone stima che vi sono cinque distinte fasi dell'esistenza, aventi durata eguale, precisamente quindici anni ciascuna, tranne l'ultima).

²⁶⁶ Cf. Cens. 14.6: *Etruscis quoque libris fatalibus aetatem hominis duodecim hebdomadibus describi Varro commemorat.* (Anche nei libri del destino degli Etruschi, come riferisce Varrone, l'esistenza umana è ripartita in dodici settenni).

Infans dicitur homo primae aetatis; dictus autem infans quia adhuc fari nescit, id est loqui non potest. Nondum enim bene ordinatis **dentibus** minus est sermonis expressio.

Infante è l'essere umano nella sua prima età, così chiamato in quanto ancora *nescit fari*, il che significa *non è capace di parlare*: non essendo, infatti, ancora bene in ordine **i denti**, la possibilità di articolare la parola è minore.²⁶⁷

Isidoro, quindi, pur conservando per le prime due età della vita la tradizionale suddivisione in periodi di sette anni, lega l'etimologia di *infans* alla dentatura non ancora completa, in quanto non permette di *fari* adeguatamente, cioè di pronunciare le parole nel modo corretto. Torna, in definitiva, elaborato in modo da adeguarsi all'interpretazione pseudoetimologica, il legame tra il limite cronologico dell'*infantia* e l'assestamento dei denti²⁶⁸.

In conclusione, nel mondo classico, sia nella cultura greca che in quella romana (e, se dobbiamo credere a Censorino, anche in quella etrusca), esisteva una diffusa tendenza a suddividere la vita umana in ebdomadi, ognuna delle quali rivestiva, nella mentalità corrente, una diversa funzione sia biologica che sociale. Per dirla con Matteo Martelli, “il dato matematico non scandisce semplicemente la vita umana secondo un criterio naturale ed obiettivo, ma costruisce un impianto inevitabilmente ideologico”²⁶⁹. Era diffusa l'opinione che alla fine di ogni ebdomade vi fosse un periodo di passaggio segnalato da un cambiamento fisico che preludeva ad un cambiamento nel ruolo sociale dell'individuo²⁷⁰. Ecco quindi

²⁶⁷ La traduzione è di Angelo Valastro Canale (VALASTRO CANALE 2004) e il testo adottato è quello di LINDSAY 1911.

²⁶⁸ Evitiamo volutamente di addentrarci nella complessa questione del valore dei numeri, ed in particolare del sette, nella cultura giudaico-cristiana, perché un tale esame ci allontanerebbe troppo dal dato corporeo su cui vogliamo focalizzarci.

²⁶⁹ MARTELLI 2005.

²⁷⁰ Sull'ansia per gli inizi, vista come “una delle malattie della cultura romana”, cf. DUPONT 2002², pp. 190-92: nella mentalità dell'epoca, l'esito di ogni attività umana si decideva al suo avvio, quindi era necessario prendere tutte le precauzioni possibili per scongiurare un ‘cattivo’ inizio. Questa ossessione permeava la religione con l'onnipresenza dei rituali divinatori e ha

spiegata l'insistenza sull'età di sette anni come momento in cui il bambino viene portato fuori città dal padre in viaggio di lavoro, viaggio che prelude a sua volta ad una rivoluzione nella vita di Menecmo I, a causa del rapimento e dell'adozione in una diversa famiglia; e siccome il passaggio dalla prima alla seconda ebdomade era ritenuto l'inizio del cambio dei denti come primo passo verso l'età adulta, Menecmo I sottolinea proprio questo elemento corporeo per ribadire la funzione di passaggio dell'evento. In sintesi: è ritenuto culturalmente ovvio che a sette anni ci sia un primo momento di 'passaggio' verso l'età adulta, e che questo passaggio sia simboleggiato dal cambio dei denti.

D'altra parte, la Commedia Nuova greca, e poi di conseguenza la *palliata* latina, sono basate su tipizzazioni dei personaggi proprio in relazione alla classe di età: il *puer*, l'*adulescens*, il *senex* sono già in sé e per sé, notoriamente, portatori di caratteristiche legate alla loro condizione sia biologica che sociale. Che poi, in questa specifica commedia, il passaggio dall'*infantia* alla *pueritia* sia stato particolarmente burrascoso per il Menecmo di Epidamno, poteva forse essere per gli spettatori del tempo un'ulteriore conferma della criticità del settimo anno. Del resto, anche l'*adulescens* del *Poenulus*, secondo il Prologo, è stato rapito a Cartagine all'età di sette anni (v. 66: *puer septuennis surripitur Carthagine*²⁷¹) e nelle *Bacchides* il precettore Lido parla ancora dei sette anni come età 'spartiacque' quando si lancia in un comico monologo per lamentarsi dei *mores* protervi degli scolari 'che non hanno ancora sette anni' (vv. 437-43):

lasciato tracce evidenti anche nella definizione delle 'soglie di ingresso' che delimitano i *gradus aetatis*, con tutte le precauzioni legate al passaggio da un'età alla successiva, visto come momento denso di pericoli.

²⁷¹ Nel corso del *Poenulus*, però, incontriamo alcune allusioni all'età di sei anni per indicare l'epoca del rapimento (v. 902, 987: ancora con l'aggettivo, in questo caso *sexennis*). L'ipotesi per tale incongruenza potrebbe essere un 'riallineamento culturale' dell'età nel prologo, dove si parla di un bambino di sette anni? Del resto, nella stessa commedia le due ragazze sono state rapite quando avevano l'una cinque anni e l'altra quattro (vv. 84-86). Il Tindaro dei *Captivi*, d'altra parte, è stato rapito a quattro anni (v. 8, 760, 876, 981, 1011), perché nell'economia della trama è necessario che serbi soltanto un vago ricordo dei fatti. Tindaro quindi al momento del rapimento è *infans*, cioè si trova nel grado d'età precedente.

PHILOXENUS Alii, Lyde, nunc sunt mores. LYDUS Id equidem ego certo scio.
Nam olim populi prius honorem capiebat suffragio
quam magistro desinebat esse dicto oboediens;
at nunc, priu' quam **septuennis** est, si attingas eum manu,
extemplo puer paedagogo tabula dirrumpit caput.
Quom patrem adeas postulatum, puero sic dicit pater:
' noster esto, dum te poteris defensare iniuria.'

FILOSSENO: Oggi i costumi, Lido, sono diversi. LIDO: Lo so per certo, di sicuro.
Infatti una volta si presentava candidato alle pubbliche cariche prima
che smettesse di essere obbediente agli insegnamenti del maestro;
ma ora, prima che abbia sette anni, se appena lo tocchi,
subito il bambino rompe la testa al pedagogo con una tavoletta.
E se vai a lamentarsi dal padre, il padre dice al bambino:
“Sarai sangue del nostro sangue finché sarai capace di difenderti da un oltraggio.”

Evidentemente i sette anni costituiscono un confine culturale tra l'età dell'irresponsabilità e quella della ragione, anche se in questo caso non si fa menzione del parallelo biologico costituito dal cambio della dentatura.

3.3.2 Il *senex-puer* che perde i denti

Nel *Mercator*, quando il vecchio Demifone innamorato scambia con l'amico Lisimaco alcune illuminanti battute sulla propria età, troppo avanzata per comportarsi da *amator*, ritroviamo un'allusione ai sette anni come momento topico (vv. 290-96):

DE. Quid tibi ego aetatis videor? LY. **Accherunticus,**
senex vetus, decrepitus. DE. Pervorse vides.
Puer sum, Lysimache, **septuennis.** LY. Sanun es

qui **puerum** te esse dicas? DE. Vera praedico.

LY. Modo hercle in mentem venit quid tu diceres:

senex quom extemplo est, iam nec sentit nec sapit,
aiunt solere eum rusum **repuerascere**.

DEMIFONE: Di che età ti sembri? LISIMACO: **Pronto per l'Acheronte, un anziano vecchio, decrepito**. DE.: Ci vedi proprio male.

Sono **un bambino**, Lisimaco, **di sette anni**. LI.: Sei sano di mente a dire che sei **un bambino**? DE.: Dichiaro la verità.

LI.: Ora, per Ercole, mi viene in mente cosa volevi dire:

appena uno è **vecchio**, e non è più capace né di comprendere né di avere buon senso, dicono che lui è rimbambito, è **tornato** di nuovo **bambino**²⁷².

Lo scherzo si basa proprio sullo scambio tra il vecchio e il bambino all'inizio della *pueritia*: a sette anni si può iniziare a *puerascere*, come Demifone sta iniziando *repuerascere*, cioè sta letteralmente iniziando la fase del rimbambimento. Non si parla di dentizione, in questo vivace scambio di battute,

²⁷² Cf. RACCANELLI 1998, pp. 85-87, per il capovolgimento degli usuali schemi narrativi della palliata: nel *Mercator*, come nella *Casina*, i *senes* assumono funzioni chiaramente da *adulescentes*, a partire dall'innamoramento fino al perpetrare un inganno nei confronti dei figli. Per una bibliografia sull'argomento, cf. p. 86, n. 36. Cf. anche BIANCO 2003, in particolare p. 17 s., a proposito del *vetus puer* (*Merc.* 976) che si rifa al *topos* greco del δὴς παῖδες οἱ γέροντες, già presente nelle *Nuvole* di Aristofane (v. 1417), in cui un ragazzo lo riferisce al proprio padre (cf. anche TOSI 1991, p. 308 e TOSI 1995, p. 368). Tosi segnala in entrambi i suoi studi anche *Trin.* 43, in cui il *senex* Megaronide, all'arrivo del coetaneo Callicle, esclama: *Hic ille est senecta aetate qui factus puer* (ecco quello che nella vecchiaia è diventato bambino). Un famoso distico di Catone (4, 18), citato ancora in entrambe le raccolte di Tosi, insisteva sul modo bambinesco di sentire dei vecchi. Per i riferimenti ad altri testi latini e per la diffusione del *topos* in Shakespeare e nelle culture moderne, si rimanda ancora ai due studi di Tosi sopra citati ed alla bibliografia in essi indicata. Per una bibliografia più recente sulla *senectus* nella Roma antica, cf. almeno PARKIN 2003 e COKAYNE 2003: quest'ultimo dedica alcune pagine (pp. 76-80) anche al declino dell'intelletto in età senile, partendo proprio dalla citazione dei passi plautini sull'argomento.

ma la tipologia del *senex-puer* viene stabilita chiaramente, tanto più che Demifone poco dopo dichiara apertamente (v. 303 s.):

DE. Hodie eire ocepi in ludum litterarium,
Lysimache. Ternas scio iam. LY. Quid ternas? DE. Amo.

DE.: Oggi ho cominciato ad andare a scuola,
Lisimaco. So già tre lettere. LI.: Quali tre? DE.: A-m-o!

Quando poi, in un'altra scoppiettante scena del *Mercator*, ritorna proprio il collegamento tra caduta dei denti da latte e inizio della *pueritia*, questo collegamento è inserito in un dialogo di tutt'altro tono rispetto al precedente, perché basato su uno scambio di persona. Il *senex* Lisimaco ha acquistato la bella *meretrix* Pasicompsa su richiesta dell'amico e coetaneo Demifone, che si è invaghito di lei tanto da volerla strappare all'amore del proprio figlio. La scena si basa tutta su un equivoco: Lisimaco vuol rassicurare la ragazza del fatto che tornerà dal proprio padrone, ma, mentre lui intende il padre, lei interpreta il discorso come riferito al figlio (*Merc.* 528-42):

LY. Nunc, mulier, ne tu frustra sis, mea non es, ne arbitrere.
PA. Deic igitur quaeso, quoa sum? LY. Tuo ero redempta's rusum;
ego te redemi, ille mecum orauit. PA. Animus rediit,
sei mecum servatur fides. LY. Bono animo es, liberabit
ille te homo: ita edepol deperit, atque hodie primum vidit.
PA. Ecastor iam bienniumst quom mecum rem coepit.
nunc, quando amicum te scio esse illius, indicabo.
LY. Quid ais tu? Iam bienniumst quom tecum rem habet? PA. Certo;
et inter nos coniuravimus, ego cum illo et ille mecum:
ego cum viro et ill' cum muliere, nisi cum illo aut ille mecum,
neuter stupri caussa caput limaret. LY. Di inmortales!
Etiam cum uxore non cubet? PA. Amabo, an maritust?
Neque est neque erit. LY. Nolim quidem. Homo hercle peiieravit.

PA. Nullum **adulescentem** plus amo. LY. **Puer** est ille quidem, stulta.

Nam illi quidem hau sane diust quom dentes exciderunt.

PA. **Quid, dentes?** LY. Nihil est. Sequere sis.

LISIMACO: Ora, ragazza, perché tu non t'inganni, non sei mia, non crederlo.

PASICOMPSA: E allora, scusa, a chi appartengo? LI.: Sei stata ricomprata per il tuo
padrone;

io ti ho ricomprata, ma è lui che me l'ha chiesto. PA.: Mi torna il respiro,

se lui mi resta fedele! LI.: Fatti animo, ti affrancherà

quell'uomo, da quanto è perso per te, per Polluce! E ti ha vista oggi per la prima
volta!

PA.: Ma no, per Castore, sono già due anni che è cominciata la storia con me!

Ora che so che sei suo amico, te lo posso far sapere.

LI.: Che dici? Sono già due anni che ha una storia con te? PA.: Sicuro,

e ci siamo giurati tra di noi, io a lui e lui a me,

che io con un uomo e lui con una donna, se non io con lui e lui con me,

nessuno dei due per far l'amore si sarebbe strofinato. LI.: O dei immortali!

Ma allora non andrà a letto neppure con la moglie? PA.: Come, è sposato?

No, non lo è e non lo sarà! LI.: Non vorrei dirtelo, ma quell'uomo, per Ercole, ha
spergurato!

PA.: Non amo più di lui nessun **ragazzo**! LI.: Lui è addirittura **un bambino**,
sciocchina!

Infatti non è da molto che gli sono caduti i denti.

PA.: Che, **i denti**? LI.: Lasciamo perdere. Seguimi, per favore.

La scena è tutta giocata sulla confusione tra le classi di età: lei parla dell'*adulescens* di cui è innamorata; lui sostiene scherzosamente che non si tratta di un *adulescens*, bensì addirittura di un *puer*, visto che ha perso da poco i denti (sottintendendo che in realtà quelli che ha perso sono i denti definitivi, perché si tratta di un *senex*); lei ribatte stupita: "*Quid, dentes?*" perché non si orienta nella situazione, ma lui, risponde con uno sbrigativo "*Nihil est*", che chiude il discorso. Nell'allusione reiterata alla caduta dei denti, il gioco sul dato biologico sottintende chiaramente un giudizio morale sul vecchio che è fuori posto come innamorato,

perché la sua età comporta altri atteggiamenti ed altre responsabilità. In effetti, questa riprovazione generale per il *senex amator*, che viene sbeffeggiato per le sue velleità giovanili, è una delle costanti del *Mercator* e dell'intero *corpus plautino*²⁷³.

Il gioco degli equivoci sul *senex-puer* del *Mercator* è reso possibile da un piccolo dettaglio: Plauto non fa parlare i suoi personaggi di denti definitivi che crescono, ma si sofferma sul fenomeno dei denti da latte che cadono, permettendo l'equivoco con la perdita dei denti caratteristica della vecchiaia. In effetti, la caduta dei denti da latte avviene gradualmente e nel corso di svariati anni, proprio come l'eventuale perdita 'naturale' (cioè non dovuta a traumi) della dentatura definitiva in età avanzata.

3.3.3 Perdere i denti: il *vetulus edentulus*

A tale proposito, vale la pena di sottolineare che incontriamo più volte nel *corpus* delle 'varroniane' un termine collegato alla perdita dei denti, ma questa volta a causa della vecchiaia: l'aggettivo *edentulus*. Il termine ricorre in poesia soltanto in Plauto (quattro volte, di cui tre chiaramente tramandate e una restituita grazie ad una congettura universalmente accettata²⁷⁴ dell'umanista Giovan Battista Pio), mentre in prosa non è attestato prima di Tertulliano²⁷⁵: possiamo quindi ipotizzare che si tratti di parola tipicamente plautina, che può aiutarci a indagare ulteriormente le modalità di formazione e le possibilità di interpretazione del lessico corporeo dell'autore.

²⁷³ Basti citare la *Casina* ed il modo in cui viene presentato il *senex* che ha perso la testa per la bella schiava (cf. ancora RACCANELLI 1998, pp. 85-87).

²⁷⁴ Cf. *infra*, p. 163.

²⁷⁵ Cf. KNAPP-MEYER s.v. *edentulus*, *TLL* 5.2, c. 63, ll. 20 - 46, 1931.

Nella *Casina*, il *senex* Lisidamo²⁷⁶, invaghitosi della giovane ancella, chiede come favore al vicino e coetaneo Alcesimo di mandar via tutti da casa per permettergli di combinare un incontro clandestino con la ragazza durante i preparativi per il matrimonio di lei con il fattore compiacente. Lisidamo invia anche la propria moglie a chiedere alla moglie di Alcesimo di andare a preparare con lei la festa di nozze, ma la donna, che ha sentito confabulare i due uomini, rifiuta con una scusa, in modo di non lasciare il campo libero alle velleità del marito. Alcesimo quindi si ritrova con la moglie a presidiare la casa e capisce che non potrà permettere a Lisidamo di condurvi Casina. A questo punto sbotta (*Cas.* 549-62):

AL. Quid ego nunc faciam? Flagitium maxumum feci miser
propter operam **illius hirci improbi, edentuli**,
qui hoc mihi contraxit; operam uxoris polliceor foras,
quasi catillatum. Flagitium hominis, qui dixit mihi
suam uxorem hanc arcessituram esse; ea se eam negat morarier.
Atque edepol mirum ni **subolet** iam hoc huic vicinae meae.
Verum autem altrovorsum quom eam mecum rationem puto,
si quid eius esset, esset mecum postulatio.
Ibo intro, ut subducam navim rusum in pulvinaria. —
CL. Iam hic est lepide ludificatus. Miseri ut festinant senes!
Nunc ego illum nihili, **decrepitem meum virum** veniat velim,
ut eum ludificem vicissim, postquam hunc delusi alterum.
Nam ego aliquid contrahere cupio litigi inter eos duos.
Sed eccum incedit. At, quom aspicias tristem, frugi censeas.

²⁷⁶ In realtà, questo nome, che qui usiamo per comodità espositiva, non è plautino, ma come mostra QUESTA 1984, p. 21 ss., è frutto del lavoro dei redattori dell'edizione ambrosiana (mentre nella tradizione palatina si è fissato un nome differente, *Stalitio* o *Stalicio*, generato da un errore di scrittura). Al di là delle vicende paratestuali nella tradizione manoscritta, Questa mostra come sulla scena plautina l'attenzione si concentrasse sulla 'funzione' del personaggio, sul suo ruolo di Vecchio, sulla sua 'maschera', più che sul nome, tanto che si può senz'altro ipotizzare che questo *senex* fosse un personaggio anonimo. Per una bibliografia aggiornata ed ulteriori dati sull'argomento, cf. QUESTA 2001 e ARNOTT 2003, nota 14, p. 30 s.

ALCESIMO: Che farò adesso? Povero me, ho fatto un bel guaio
A causa di **quel caprone dissoluto e sdentato**,
che mi ha condotto fin qui: offro agli altri i servigi di mia moglie,
come per leccare i piatti! Che infame d'uomo, che mi ha detto
che sua moglie sarebbe venuta a chiamare la mia! E quella dice che non vuol
disturbarla!

E, per Polluce, sarebbe strano se questa mia vicina non **subodorasse** già la cosa.
D'altra parte, quando considero il dialogo che ha avuto con me,
se ci fosse qualcosa del genere, me ne avrebbe chiesto ragione.
Andrò dentro, per ricondurre la nave all'attracco.

CLEOSTRATA: Questo è già ben beffato. Come si danno da fare questi vecchi
meschini!

Ora io vorrei che venisse quell'uomo da niente, **quel decrepito di mio marito**,
per beffare anche lui: è il suo turno, dopo che mi sono presa gioco di quest'altro.
Infatti adesso ardo dal desiderio di provocare un litigio fra loro due.
Ma ecco che avanza. A vederlo con quella faccia seria, si crederebbe uno per bene!

Nel momento della rabbia nei confronti del vicino, Alcesimo lo insulta appioppandogli l'appellativo di *hirquus improbus*, caprone dissoluto, e aggiungendo in sovrappiù l'attributo *edentulus*: Lisidamo appare come un caprone (sggradevole perché caratterizzato notoriamente dalla puzza²⁷⁷), ma per di più vecchio, senza denti...come viene ribadito poco oltre dalla moglie, che lo definisce addirittura *decrepitus*.

Il significato approssimativo della parola *edentulus* è chiaro: deriva evidentemente da *e/ex* e da *dens*, quindi si allude ai denti che cadono per la vecchiaia. Il modello sembra essere quello di verbi quali *exoculo* (utilizzato da Plauto in *Rud.* 731) o *exosso* (*Amph.* 318-20 e 342, *Aul.* 399, *Pseud.* 382), ma in questo caso abbiamo un aggettivo, per di più con un suffisso in *-ulus* che necessita

²⁷⁷ Quello del caprone puzzolente è un *topos* già per Plauto e si ritrova abitualmente nella poesia comica e satirica. Cf. per esempio *Ps.* 737 s., a proposito di Scimmia: PSEUDOLUS *Ecquid sapit?* / CHARINUS *Hircum ab alis* (PSEUDOLO: Di che sa? / CARINO: Di caprone sotto le ascelle).

di un chiarimento. Approfondiremo in seguito la costruzione linguistica del termine; per il momento proseguiamo con la sua analisi ‘in situazione’.

Siamo di nuovo alle prese con la storia dei *Menaechmi*: in una di quelle scene in cui gli scambi di persona generano effetti esilaranti per il pubblico, il gemello di Siracusa viene assalito dalla moglie e dal suocero del Menecmo di Epidamno, infuriati con lui perché ruba gioielli ed abiti alla moglie per regalarli alla propria amante. Menecmo II non comprende cosa gli sta accadendo e decide di simulare un attacco di pazzia furiosa, ispirata da Apollo, per togliersi di torno quelli che lui ritiene siano i veri pazzi. La donna fugge spaventata e lui resta alle prese col ‘suocero’, al quale lancia ancora minacce mascherate da attacco di *furor*: prima dichiara che Apollo gli ordina di massacrare il vecchio col suo stesso bastone, poi che lo spinge a farlo a pezzettini con una scure, infine a salire su un carro trainato da cavalli focosi (*Men.* 862-68)²⁷⁸:

Multa mi imperas, Apollo: nunc equos iunctos iubes
capere me indomitos, ferocis, atque in currum inscendere,
ut ego hunc proteram **leonem vetulum, olentem, edentulum.**
Iam astiti in currum, iam lora teneo, iam stimulum: in manust.
Agite equi, facitote sonitus unguarum appareat,
cursu celeri facite inflexa sit pedum pernicitas.

Apollo, tu mi dai molti ordini: adesso mi comandi di prendere cavalli appaiati,
indomiti, selvaggi, e di salire sul carro,
in modo che io possa stritolare questo leone vecchio, puzzolente, sdentato.
Già sono sul carro, già tengo le redini, già la frusta: è in mano.

²⁷⁸ Si tratta del passo a cui abbiamo già accennato all’inizio di questo paragrafo (cf. *supra*, p. 160), ricordando come il termine *edentulus* sia qui oggetto di una non controversa congettura. Per la precisione, le congetture sono due: *vetulum* è di *Gulielmius* (Janus Gulielmus, / Johann Wilhelm, *Plautinarum quaestionum commentarius*, Lutetiae, 1583), *edentulus* del *Pius* (Giovanni Battista Pio): al v. 864 i codici riportano *etulum* che è stato corretto in *vetulum*, *edentius* che ha ceduto il passo a *edentulum*. Da quel momento, il testo così stabilito è stato accettato dagli editori e quindi non dovrebbe costituire un problema il suo utilizzo nella nostra panoramica sul termine.

Forza cavalli, fate sentire bene il suono dei vostri zoccoli,
in una corsa veloce fate che si pieghino le vostre agili gambe.

In questa scena, dunque, non abbiamo un caprone vecchio e sdentato, bensì un vecchio leone, anch'esso puzzolente e sdentato. La sequenza viene sottolineata e rinforzata dall'allitterazione dei suoni /ul/ oppure /ol/ che ricorrono in tutti e tre gli attributi del leone (*vetulum, olentem, edentulum*), con l'omoteleuto che associa direttamente *vetulum* a *edentulum*²⁷⁹. La caratteristica della puzza, che nel passo precedentemente analizzato era implicita nell'immagine dell'*hirquus*, viene qui esplicitata dall'aggettivo *olentem*. L'associazione vecchiaia/puzza/perdita dei denti sembra profilarsi come uno sgradevole stereotipo culturale da utilizzare nel momento in cui si vuole deridere un anziano velleitario.

Lo stesso stereotipo, anche se questa volta declinato al femminile, compare nella *Mostellaria*, nel celebre passo in cui l'*ancilla* Scafa (che funge da *lena*) istruisce la *meretrix* Filemazio su quello che è il miglior modo di agghindarsi per l'amante, dissuadendola dall'utilizzare trucchi, gioielli e vestiti eleganti per risaltare nella propria bellezza al naturale (ma anche perché l'innamorato sia spinto a donarle oggetti preziosi vedendo che lei non ne ha...). Nel momento in cui la ragazza vuole utilizzare un po' di unguento profumato, Scafa la dissuade con un discorso molto interessante (*Most.* 272-78):

PHILEM. Etiamne unguentis unguendam censes? SC. Minime feceris,

PHILEM. Quapropter? SC. Quia ecastor mulier recte **olet** ubi nihil **olet**.

Nam **istae veteres, quae se unguentis unctitant, interpoles,**

²⁷⁹ FANTHAM 2007 sottolinea che in tutta questa complessa scena Menecmo II "si appropria di una pagina di tragedia" (p. 29) e ritiene che il passo sia una "scena composita di pazzia simulata" (p. 38), nella quale, partendo dalla parodia della pazzia di Eracle, si incontrerebbe una combinazione con altre reminiscenze tragiche, "in una specie di stravagante *contaminatio* di demenze divine" (p. 38). Forse proprio le indicazioni dello studio di Fantham possono spiegare perché il solito caprone sdentato che simboleggia il vecchio nella palliata diventi qui un leone, anch'esso sdentato e malconcio: se è vero che agisce in sottofondo il mito di Eracle, potrebbe trattarsi di un vago riferimento al leone Nemeo.

vetulae, edentulae, quae vitia corporis fuco occultunt,
ubi sese sudor cum unguentis consociavit, ilico
itidem **olent** quasi quom una multa iura confudit coquos.
Quid **olant** nescias, nisi id unum ut **male olere** intellegas.

FILEMAZIO: E non credi che io mi debba profumare coi profumi? SCAFA: Per niente!

FILEM.: Per quale motivo? SC.: Perché, per Castore, una donna è ben **profumata** quando non **profuma** per niente.

Infatti **quelle vecchie che si profumano tutte coi profumi, rifatte, decrepite, sdentate, che i difetti del corpo cercano di nasconderli col belletto,** quando il loro sudore si mescola con i profumi, immediatamente **puzzano** proprio come quando un cuoco mescola insieme molti sughi. Non si sa di cosa **sappiano**, se non che **puzzano** maledettamente!

Anche in questo caso abbiamo l'idea di base del *senex amator*, ma declinata al femminile: si criticano le anziane velleitarie, che cercano di apparire più giovani ed attraenti ma riescono soltanto ad ottenere effetti del tutto sgradevoli. Ritorna l'accoppiata *vetulae/edentulae*, estremamente espressiva da un punto di vista fonico e rafforzata dal suono /ul/ che ricorre subito dopo in *occultunt*, ma in questo caso la novità è costituita dall'insistenza sugli odori nauseanti, frutto della mescolanza di profumi e umori corporei. Il verbo *olere*, ripetuto insistentemente nel passo, non basta: viene rinforzato con il quadretto del cuoco che mescola insieme molti sughi, con risultati stomacanti. Insomma, Scafa non si limita a parlare di puzzo, ma lo descrive minuziosamente, quasi voglia farcelo sentire davvero.

L'ultimo passo in cui l'aggettivo *edentulus* ricorre ci riserva finalmente qualche piacevole sorpresa: il clima è festoso, lo 'sdentato' è uno sdentato per burla, gli odori sono soavi (peccato che poi questo quadretto idillico non si concretizzi nel prosieguo della vicenda...). Ci troviamo nel *Poenulus*, nel bel mezzo di una contrattazione, in cui il lenone Licone offre al fattore Collibisco i piaceri della propria casa (*Poen.* 693-706):

CO. Ego id quaero hospitium ubi ego curer mollius
quam regi Antiocho | oculi curari solent.
LY. Edepol nc tibi illum possum festivom dare,
siquidem potes esse te pati in lepido loco,
in lecto lepide strato lepidam mulierem
complexum contrectare. CO. Is, leno, viam.
LY. Ubi tu Leucadio, Lesbio, Tliasio, Chio,
vetustate vino edentulo aetatem inriges;
ibi ego te replebo usque **unguentum** geumatis,
quid multa uerba? Faciam, ubi tu laveris,
ibi ut balineator faciat **unguentariam**.
Sed haec latrocinantur quae ego dixi omnia.
CO. Quid ita? LY. Quia aurum poscunt praesentarium.
CO. Quin hercle accipere tu non mavis quam ego dare.

COLLIBISCO: Cerco un luogo di soggiorno dove io possa esser curato più
delicatamente

di come vengono curati gli occhi al re Antioco.

LICONE: Per Polluce, te ne posso dare uno davvero piacevole,
se tu puoi accettare di sistemarti in un posto gradevole,
in un letto gradevolmente preparato, e di abbracciare e palpeggiare
una gradevole ragazza. CO: Lenone, sei sulla strada giusta.

LI: Dove tu potrai annaffiarti la vita con **un vino** di Leucade, di Lesbo, di Taso o di
Chio

che per la vecchiaia è sdentato.

Lì inoltre io ti riempirò di assaggi di **profumo**²⁸⁰.

Cos'altro devo dire? Farò in modo che, dove ti laverai,
lì il bagnino possa aprire **una profumeria**.

Ma tutte queste cose di cui ti ho parlato ti rapinano.

²⁸⁰ Questa sovrapposizione di gusto e olfatto espressa dalla sinestesia 'assaggi di profumo' fa proseguire nell'unguento il piacere del vino, creando una serie continua di immagini simposiali fortemente connotate dalla prevalenza dei due sensi.

CO: Che vuoi dire? LI: Perché richiedono denaro contante.

CO: Per Ercole, ma tu non hai più voglia di riceverne che io di darne!

In questo passo, ad essere ‘sdentato’ per la vecchiaia è, metaforicamente, il vino. Il suono /u/ ricorre insistentemente nel primo emistichio del senario giambico (verso 700: *Vetustate uino edentulo aetatem inriges*) a legare ancora una volta l’idea della vecchiaia e quella della condizione di *edentulus*. Il senso dell’odorato è chiamato in causa anche questa volta, ma, come viene comicamente personificato il vino attribuendogli la perdita dei denti per indicare che è ben invecchiato, quindi particolarmente gradevole, così anche i dati olfattivi che si accompagnano alla scena sono costituiti dai profumi soavi che, come d’abitudine, il lenone offre al fattore insieme al vino e, ovviamente, alla compagnia femminile.

In conclusione, l’aggettivo *edentulus* è sempre collegato all’età²⁸¹, mai alla perdita dei denti per altre cause (ad es. traumi, per i quali vengono utilizzati termini diversi, come il verbo *edentare* o altre espressioni, che analizzeremo in seguito²⁸²). Nell’uso di questo termine, ci sono altre costanti che vale la pena di prendere in esame.

In primo luogo, esso non è mai riferito in modo immediato ad un essere umano di sesso maschile: si tratta di un caprone, di un leone, di vecchie malandate e della personificazione del vino. Se però si analizzano i passi, possiamo notare che il caprone rimanda metaforicamente ad un *senex* ed anche il leone rappresenta un altro *senex*, mentre nel caso delle *vetulae* viene delineato uno spietato quadro di decadimento fisico e nel caso del vino viene invece tratteggiato un divertente quadretto tramite la personificazione della bevanda ben invecchiata: in conclusione, *edentulus* è sempre collegato all’età avanzata, ma in contesti parodici e tendenzialmente anche metaforici.

²⁸¹ Cf. ERNOUT-MEILLET 2001 che, in base a questo collegamento costante, afferma erroneamente che *edentulus* compare **sempre** in abbinamento a *vetulus*. Il concetto espresso è comunque corretto se non si pensa soltanto all’aggettivo *vetulus*, ma più in generale alla presenza di allusioni alla *vetustas* nel contesto del discorso.

²⁸² Cf. *infra*, par. 3.5.2, p. 203 ss.

In secondo luogo, il termine è sempre abbinato a sensazioni olfattive (in genere negativissime: ricordiamo che in *Casina*, dove il tema del profumo/puzzo è importantissimo²⁸³, si fa riferimento all'*irquus*, notoriamente puzzolente; che nella *Mostellaria* il passo si sofferma a lungo sugli odori corporali femminili per sostenere che la donna *recte olet ubi nihil olet*; che il vecchio leone metafora del *senex* nei *Menaechmi* è *olens*; che nel *Poenulus*, dove abbiamo una definizione scherzosa riferita al vino, si rovescia il *topos* della puzza aggiungendo profumi deliziosi per creare un quadretto idillico.

Infine, *edentulus* dà luogo tre volte su quattro ad evidenti ricorrenze foniche, in un caso (*Poenulus*) della /u/ e in due casi (*Menaechmi* e *Mostellaria*) del gruppo /ul/ oppure /ol/ (grazie all'abbinamento con termini quali *vetulus* e *olens*, come abbiamo visto sopra). Si conferma qui il fatto che Plauto ama giocare con i suoni e tende a utilizzare termini che favoriscano scherzose iterazioni foniche²⁸⁴.

L'aggettivo *edentulus*, quindi, sembra utilizzare il suffisso *-ulus* (che non risulta in altri testi letterari in abbinamento alla radice **dent-*), allo scopo di poterlo accompagnare con l'aggettivo *vetulus* e talvolta *olens*.

E forse proprio sull'espressività del termine è il caso di indagare, visto che potrebbe aiutarci ad aggiungere un tassello al quadro generale della corporeità plautina.

Affermazioni interessanti, che, sebbene tarde, possono aiutarci a comprendere appieno il significato di *edentulus*, sono presenti in Marziano Capella (4.386)²⁸⁵:

²⁸³ Cf. CHIARINI 1992, in particolare pp. 22-30 (a proposito del caprone puzzolente, p. 29 s.).

²⁸⁴ Cf. TRAINA 1999², pp. 55-104 e in particolare pp. 73-77.

²⁸⁵ Testo e traduzione stabiliti nella tesi di dottorato SIBEN 2012.

Habitus et **orbatio** ita sibi opponuntur, ut in ea re, cui euenire possunt, alterum eorum necessario insit ex illo dumtaxat tempore, quo ea natura esse permittit, ut **dentatum** eum dicimus, qui dentes habet, **edentulum** uero non illum dicimus, qui dentes non habet, sed cui natura inest, ut habeat, et ex illo tempore, quo iam natura permittit, ut habeat. Nam neque lapidem recte dicimus **edentulum**, qui numquam dentes habet, neque infantem, quamuis aliquando habere possit, nondum tamen illo tempore ut habeat natura permittit.

Possesso e **privazione** si contrappongono in modo tale che nell'oggetto in cui possono manifestarsi, necessariamente uno dei due gli inerisce, e soltanto dal momento in cui la natura glielo ha concesso: per es. diciamo '**dentato**' colui che ha i denti, ma non diciamo '**sdentato**' (*edentulus*) quello che non li ha, ma per natura ha insita la predisposizione ad averli e dal momento in cui la natura glielo concede. In effetti, non diciamo correttamente '**sdentato**' né di una pietra, che non avrà mai i denti, né di un neonato, sebbene prima o poi li possa avere e la natura tuttavia non gliel'ha ancora concesso in quel momento.

Marziano Capella riprende qui il termine plautino per contrapporre fra di loro il possesso e la privazione di un dettaglio corporeo. *Dentatus*, spiega, si può dire di chi è dotato dei denti, ma *edentulus* non si può dire per chiunque ne sia privo, perché il termine è valido soltanto per chi ha avuto i denti e li ha persi. Ciò che più ci può essere utile è il riferimento all'*infans*, il bambino piccolo, che non può essere definito *edentulus* in quanto non ha ancora avuto i denti, esattamente come l'aggettivo non può essere usato per un sasso, che non avrà mai i denti. L'autore sembra rifarsi ad un uso attestato: ci dice che il neonato non è *edentulus*, benché sia sdentato, perché per poter essere definito tale occorre prima essere stati muniti di regolare dentatura. Nelle ricorrenze letterarie a noi pervenute (tutte plautine, come abbiamo già sottolineato), il termine viene utilizzato soltanto nei casi in cui la perdita della dentatura sia **dovuta all'avanzare dell'età**, e non a causa di traumi. La precisazione potrebbe apparire superflua, ma non lo è davvero

nel caso del *corpus* plautino, in cui si parla spesso di far cadere i denti a forza di pugni, senza mai utilizzare, però, il termine in questione²⁸⁶.

Knapp e Meyer, nel *Thesaurus*, definiscono *edentulus* come un diminutivo derivato da un'ipotetica forma **ēdens*, che a sua volta deriva da *ex* e *dens*²⁸⁷. Walde e Hoffmann alla voce *dens*²⁸⁸ forniscono la medesima spiegazione ed Ernout e Meillet²⁸⁹, fra i derivati di *dens*, classificano *edento* ed *edentulus* mettendoli in sequenza, ma senza rendere chiaramente il significato. Se queste spiegazioni appaiono corrette in via generale, vi incontriamo però numerosi elementi dubbi.

Cominciamo dalla classificazione come 'diminutivo': di primo acchito sembra convincente, ma nei contesti plautini appena esaminati non risulta del tutto adeguata. Un testo di Bruno Zucchelli sulle formazioni latine in *-lo-* non diminutive²⁹⁰ include infatti *edentulus* nell'elenco dei termini formati con il suffisso *-ulus*, *-a*, *-um*, insieme ad altri termini più noti, quali *gerulus* (con i suoi composti), *patulus*, *pendulus*, *tremulus*, ecc. In sintesi, possiamo ricordare che si tratta di *nomina agentis*²⁹¹, per lo più derivati da verbi della II, III e IV coniugazione (i pochissimi derivati dalla I, come potrebbe essere *edentulus*, sono a detta dello stesso Zucchelli malsicuri o tardi²⁹²) e con la funzione "di attribuire a qualcuno o qualcosa l'attività indicata dalla radice verbale"²⁹³, con diatesi per lo più attiva ma talvolta anche passiva. Il nostro *edentulus* potrebbe quindi derivare dal verbo *edento* ed avere diatesi passiva ('sdentato')²⁹⁴. "Le formazioni in *-ulo-*

²⁸⁶ Cf. *infra*, par. 3.5.1, p. 197 ss. e par. 3.5.2, p. 203 ss.

²⁸⁷ Cf. KNAPP-MEYER s.v. *edentulus*, *TLL* 5.2, c. 63, ll. 20 - 46, 1931.

²⁸⁸ Cf. WALDE-HOFMANN 1982, p. 340 s.

²⁸⁹ Cf. ERNOUT-MEILLET 2001 s.v. *dens*.

²⁹⁰ Cf. ZUCHELLI 1969.

²⁹¹ Cf. LEUMANN-HOFMANN-SZANTYR, *Lateinische Grammatik*, München, 1965, vol. I p. 217.

²⁹² Cf. ZUCHELLI 1969, p. 35.

²⁹³ Cf. ZUCHELLI 1969, p. 35.

²⁹⁴ Cf. ZUCHELLI 1969, p. 36.

possono indicare (...) uno stato o una condizione permanente oppure un'attività abituale, ma spesso denotano invece la tendenza ad un'azione.”²⁹⁵ Zucchelli ritiene quindi che *edentulus*, insieme a pochi altri termini, sia da considerare tra quelli che indicano una qualità permanente, attraverso un processo di tipo perfetto, denotando il risultato di un'azione momentanea (*edento*, tolgo i denti)²⁹⁶. I dubbi sul significato, comunque specificato come scherzoso, del termine, emergono più avanti nello studio, visto che i deverbali in *-ulus* da verbi della I coniugazione, come *edento*, sono assai rari ²⁹⁷.

Da quale verbo si formerebbe allora *edentulus*? Potremmo forse pensare a una derivazione, invece che da *edento*, da un altro verbo che abbiamo già incontrato in Plauto, *dentio*, che significa abitualmente ‘mettere i denti’²⁹⁸. In tal caso, è forse possibile ipotizzare uno scherzoso **edentio* nel senso di ‘perdo progressivamente i denti’, indice di vecchiaia perché inverso rispetto al progressivo mettere i denti dei bambini. Se quest'ipotesi fosse corretta, *edentulus* quindi indicherebbe non tanto qualcuno che è ‘sdentato, senza denti’, quanto qualcuno ‘che sta perdendo naturalmente i denti’, con uno spostamento espressivo dell'attenzione sul processo.

Una conferma indiretta dell'opposizione *edentulus-edentatus* potrebbe forse arrivarci da Servio, che differenzia in modo analogo la coppia *patulus-patens*:

Patulum dicimus quod patet naturaliter, ut nares, arbor; **patens** vero est quod et aperitur et clauditur, ut ostium, oculi.²⁹⁹

²⁹⁵ Cf. ZUCHELLI 1969, p. 38.

²⁹⁶ Cf. ZUCHELLI 1969, p. 39.

²⁹⁷ Cf. ZUCHELLI 1969, p. 158, dove la collocazione del termine nell'elenco inizia con un punto interrogativo e viene accompagnata dalla segnalazione di varie incertezze: “? *edentulus*, -a, -um ‘sdentato’. Da *edento* ‘cavare i denti’? Avrebbe dunque valore passivo. Ma i deverbali in *-ulus* da verbi della I coniug. sono rari. Leumann-Hofmann, I, p. 216 lo considerano dimin. di un **edens*. Parola scherzosa ed espressiva (Plaut. e seriori)”.

²⁹⁸ Cf. *Mil.* 34 *ne dentes dentiant* (su cui cf. *supra*, par. 3.2.3, p. 129 ss.).

²⁹⁹ *Serv. ecl.* 1.1. (simile il testo di *Serv. aen.* 6. 725). Cf. BRUUN s.v. *patulus*, in *TLL*, 10.1, c. 794, l. 49 - c. 797, l. 16, 1990.

Definiamo *patulus* ciò che sta naturalmente aperto, come le narici o un albero; *patens* invece è ciò che sia si apre sia si chiude, come una porta e gli occhi.

Quindi *patulus* indica ciò che è aperto naturalmente, mentre *patens* ciò che è aperto ma potrebbe essere anche chiuso; in modo analogo, potremmo ipotizzare che *edentulus* indichi colui che perde i denti *naturaliter*, per la vecchiaia, mentre *edentatus* colui che ha perso i denti ma, per la sua età, potrebbe averli ancora, quindi uno che è diventato sdentato a causa di un trauma; e, in effetti, vedremo presto che il verbo *edentare* viene utilizzato da Plauto in un passo della *Rudens* proprio con questo significato³⁰⁰.

In conclusione, i denti che cadono funzionano come ‘marcatori cronologici’, probabilmente considerati divertenti perché forniscono occasioni di comicità per il loro statuto ambiguo: permettono talvolta il gioco del *senex-puer*, sovrapponendo paradossalmente l’immagine della caduta dei denti da latte a quella definitiva. Può essere interessante notare però che in situazioni ‘realistiche’ la sdentatezza degli anziani non risulta ridicola: per suscitare l’ilarità del pubblico, Plauto utilizza il termine *edentulus* in casi nei quali o distanzia il discorso attraverso l’interposizione di una metafora animale (*hircus*, leone), o insiste sul paradosso delle anziane prostitute che si truccano da giovani (*vitia corporis fuco occultunt*), facendo scattare il gioco della *anus puella*, o infine utilizzando per il vino *edentulum* una scherzosa personificazione che allude alla sua buona qualità.

La sensazione, nel complesso, è che tutto l’argomento abbia una forte connotazione metaforica e che lo stato della dentatura come indizio dell’età sia un dato culturale profondamente radicato nel mondo romano arcaico. La descrizione del corpo può quindi andare oltre il dato bruto per arrivare a comunicare categorie mentali della cultura dell’epoca. Ancora una volta, come avevamo già notato nello *Pseudolus*, assistiamo ad un fenomeno marcatamente plautino: il ‘corpo comico’ tende a comunicare categorie più culturali che ‘naturali’.

³⁰⁰ Cf. *Rud.* 662: *nimi’ velim inprobissimum homini malas edentaverint*. A proposito del passo in cui questo verso compare, cf. *infra*, par. 3.5.2, p. 203 ss.

3.4 Denti come arnesi: il ‘corpo comico’ deformato dal linguaggio

3.4.1 I denti di Ergasilo

Come abbiamo già notato più volte, e come appare abbastanza ovvio, la figura del parassita è strettamente legata non solo al suo ventre affamato, ma anche all’uso dei denti; in quale modo tale legame venga presentato da Plauto è però molto meno ovvio e necessita pertanto di un’accurata indagine³⁰¹. Abbiamo già esaminato alcune scene in cui un parassita presenta i propri denti come ‘estensioni’ personificate del proprio corpo, ma vale la pena di analizzare da questa nuova angolazione tutti i passi relativi alla stessa tipologia di personaggio, sia quelli che abbiamo già letto, sia gli altri in cui i denti, pur non essendo personificati, vengono messi particolarmente in risalto perché esplicitamente

³⁰¹ Per una panoramica sulle figure di parassiti plautini, cf. in particolare CRAMPON 1988, che parte dalla definizione del *parasitus* nella commedia latina come “un personnage qui dépend d’un autre pour sa subsistance et qui l’amuse pour le payer”, analizza le caratterizzazioni ‘animali’ del personaggio, concentrate quasi tutte proprio in Ergasilo (come stiamo per vedere), per arrivare a concludere che il parassita plautino, a differenza di quello greco, presenta se stesso come ‘inferiore’ e il proprio benefattore come *rex* o addirittura divinità, ma, paradossalmente, allo scopo di divenire quello che conduce il gioco e giunge ad un proprio personale trionfo. GUASTELLA 1988, invece, si concentra sulla tipologia del parassita-roditore, presente soprattutto nel mondo greco ma ripresa in un verso anche da Ergasilo (cf. *infra*, p. 175 s.). DAMON 1997 analizza il tipo del *parasitus* nella letteratura romana (*palliata*, satira e oratoria), approfondendo soprattutto le connessioni fra parassita e *cliens*, figura sicuramente più familiare alla cultura romana. TYLAWSKY 2002 esamina l’evoluzione del personaggio dalla commedia greca antica a Terenzio. GUASTELLA 2002 analizza i possibili rapporti con i modelli, ipotizzando che non vada ricercata una ipotetica dipendenza da singole commedie greche, ma che si possa piuttosto pensare che Plauto si sia impadronito rapidamente delle caratteristiche del tipo del parassita e che su tale base abbia poi costruito autonomamente i propri personaggi. ANTONSEN-RESCH 2005 si concentra invece sulle commedie di Plauto e di Terenzio e conclude con un confronto tra i due commediografi, rivelandosi utile soprattutto come riepilogo bibliografico per la quantità di commenti ampiamente citati.

nominati; l'obiettivo è comprendere come venga presentato il legame tra il parassita e i suoi 'arnesi del mestiere'.

Nei *Captivi*, in particolare, compaiono numerosi passi che presentano il tema dei denti: a differenza di quanto accade con altri parassiti plautini, questo tema è ricorrente e sistematico per Ergasilo, ritornando nel testo, con diverse connotazioni, per ben cinque volte, ma risultando anche qua e là evocato in similitudini ed allusioni che analizzeremo.

Significativo è il monologo di ingresso di Ergasilo, del quale riportiamo tutta la parte in cui presenta se stesso e la triste sorte dei parassiti (vv. 69-90):

Iuventus nomen indidit 'Scorto' mihi,
eo quia invocatus soleo esse in convivio. 70
Scio absurde dictum hoc **derisores** dicere,
at ego aio recte. Nam scortum in convivio
sibi amator, talos quom iacit, scortum inuocat.
Estne invocatum <scortum> an non? Planissime;
verum hercle vero **nos parasiti** planius, 75
quos numquam quisquam neque vocat neque invocat.
Quasi mures semper edimus alienum cibum;
ubi res prolatae sunt, quom rus homines eunt,
simul prolatae res sunt **nostris dentibus**.
Quasi, quom caletur, cocleae in occulto latent, 80
suo sibi suco vivont, ros si non cadit,
item parasiti rebus prolatis latent
in occulto miseri, victitant suco suo,
dum ruri rurant homines quos ligurriant.
Prolatis rebus **parasiti venatici** 85
[canes] sumus, quando res redierunt, **Molossici**
odiossique et multum incommodestici.
Et hic quidem hercle, nisi qui colaphos perpeti
potes parasitus frangique aulas in caput,
vel ire extra portam Trigeminam ad saccum licet. 90

I giovani mi hanno soprannominato 'Puttana'

perché ho l'abitudine di andare a banchetto in-vocato³⁰².

So che coloro che **ridono di me**³⁰³ lo ritengono un nomignolo assurdo, ma io dico che è giusto. Infatti è la puttana che nel banchetto invoca in proprio favore l'amante quando getta i dadi, proprio la puttana. E quindi, è o no invocata la puttana? Indubbiamente.

Ma, per Ercole, lo siamo ancora più indubbiamente **noi parassiti**, che mai nessuno invita o invoca³⁰⁴.

Come i topi, noi mangiamo sempre il cibo altrui.

Quando gli affari vanno in vacanza, e gli uomini vanno in campagna, nello stesso momento cominciano le vacanze per **i nostri denti**.

Come le lumache, quando fa caldo, se ne stanno nascoste e vivono della propria linfa, se non vien giù la rugiada, ugualmente i parassiti, iniziate le vacanze, stanno nascosti nell'ombra, poveretti, vivacchiano della propria linfa, finché gli uomini a cui potrebbero dare qualche leccata fanno scampagnate in
campagna³⁰⁵.

Durante le vacanze, **noi parassiti siamo cani da caccia**, quando le vacanze finiscono, siamo **moloss-oidi odios-oidi e molto fastidios-oidi**³⁰⁶.

³⁰² Dal v. 69 al v. 76 viene costruito un elaborato *Witz* che non è possibile rendere del tutto nella traduzione italiana, visto che si basa sul doppio significato del termine latino *invocatus*: 'invocato', ma anche 'non invitato' (cf. LINDSAY 1900, p. 139). Quello che interessa per la nostra trattazione è comunque chiaro: dietro la maschera dello scherzo, il parassita nasconde la propria disperazione per la carenza di inviti a tavola.

³⁰³ Cf. LINDSAY 1900, p. 139: i *derisores* sono coloro che ridono dei parassiti, i quali si guadagnano i pasti con scherzi e battute di spirito. In Plauto troviamo il verbo *derideo* accostato esplicitamente all'uso dei denti in Epid. 429 s.: *itaque me albis dentibus / meu' derideret filius meritissimo*. L'espressione *albis dentibus deridere* ha un chiaro andamento paremiologico (cf. Paponi 2010, ma anche OTTO 1890, p. 107, nr. 509) che collega direttamente l'atteggiamento di chi deride ad una vera e propria risata canzonatoria, caratterizzata dal biancore della dentatura messa in mostra.

³⁰⁴ Purtroppo in questo verso in particolare è impossibile rendere completamente nella traduzione italiana il gioco di parole del testo latino.

³⁰⁵ Ho cercato di rendere l'espressione *ruri rurant* con un'analogia forma italiana basata sulla figura etimologica.

E poi qui, per Ercole, se un parassita non è capace
di sopportare botte e pentole rotte in testa,
è il caso che se ne vada fuori porta Trigemina a fare lo scaricatore.

I denti del parassita sono messi in risalto al v. 70 (*prolatae res sunt nostris dentibus*, i nostri denti vanno in vacanza), dove l'espressione *nostris dentibus* funge da sineddoche per *nobis* e indica quindi una riduzione del parassita al suo strumento 'professionale', i denti appunto.

Ergasilo, poi, dipinge se stesso nell'atto di sfoderare i denti per rosicchiare il cibo umano, come i topi (v. 77)³⁰⁷, ma l'immagine più elaborata, che riserva al momento delle vacanze, quando 'gli uomini' non gli forniscono niente da rosicchiare, è un'altra: il parassita subisce un'ulteriore metamorfosi, assumendo l'aspetto di una lumaca molle, che può sopravvivere nutrendosi dei propri stessi umori (v. 83 s., con il particolare scherzoso del leccare non il cibo, ma per sineddoche gli uomini stessi che quel cibo possono fornire³⁰⁸). Come si vede,

³⁰⁶ Il gioco fonico marcato basato sulla ripetizione del suffisso *-ici* in Latino mi sembra replicabile in Italiano con questa soluzione basata sul suffisso *-oidi*, che come nel testo originale è giustificata dal senso nel primo caso (*molossici-molossoidi*), mentre negli altri due casi diventa evidentemente posticcia (*odiossici-odiosoidi*, *incommdestici-fastidiosoidi*).

³⁰⁷ Il verso 77 è quasi identico a *Persa* 58: *quasi mures semper edere alienum cibum*, riferito ad un altro parassita (cf. LINDSAY 1900, p. 141). Sulla tipologia del parassita-topo, cf. in particolare GUASTELLA 1988.

³⁰⁸ Poco convincente risulta l'ipotesi interpretativa di FONTAINE 2009, p. 235 s., che interpreta il verbo *ligurrio* come allusione oscena a prestazioni sessuali in cambio dell'invito a tavola. Potremmo forse ipotizzare, invece, che qui ci sia anche una velata allusione alla lingua come unica ricchezza dei parassiti, che possiedono soltanto le parole, come lo stesso Ergasilo affermerà al v. 472? La lingua in Plauto è usualmente lo strumento della parola: cf. per esempio il prologo dei *Menaechmi* (v. 3: "*Adporto vobis Plautum - lingua, non manu*") e la lingua di miele delle cortigiane in *Truculentus*, contrapposta al loro cuore di fiele (vv. 178-80): *in melle sunt linguae sitae vestrae atque orationes, / facta atque corda in felle sunt sita atque acerbo aceto: / eo dicta lingua dulcia dati, corde amara facitis*. (Le vostre lingue e i vostri discorsi sono collocate nel miele / le vostre azioni e i vostri cuori sono collocati nel fiele e nell'aspro aceto: / perciò con la lingua porgete dolci discorsi, con il cuore fate azioni amare). Cf. anche *Truc.* 224-26: *bonis esse oportet dentibus lenam probam, ad- / -ridere ut quisquis veniat blandeque adloqui, / male corde consultare, bene lingua loqui*. (Bisogna che la brava mezzana abbia buoni denti, / sorrida a

l'immagine della lumaca non pertinentizza i denti, che però riemergono subito dopo nel bestiario, con i cani, che durante le vacanze sono da caccia (v. 85 s.) e, al ritorno dalle vacanze, diventano più casalinghi molossi³⁰⁹ (v. 86).

In tutto questo passo, i denti che emergono al v. 79 sono quindi soltanto la punta dell'iceberg: le similitudini animali legate al tema del cibo rimandano all'immagine mentale di bocche che rosicchiano o sbranano. Soltanto nel momento legato allo sconforto del parassita, quello in cui la carenza di cibo è drammatica, l'animale richiamato è la lumaca molliccia e inoffensiva, incapace di mordere e destinata a sopravvivere nutrendosi di poco o niente³¹⁰.

Parallelamente alla funzione che Ergasilus assegna ai propri denti, emerge nelle sue parole una diversa funzione relativa ai denti altrui: il parassita sa che deve accettare sia i nomignoli (scherzandoci anzi sopra con *nonchalance*, come dimostra con l'elaborato *Witz* sul soprannome *Scortum* ai vv. 69-76), sia le percosse (sopportando perfino che gli rompano le pentole sulla testa, come dice al v. 89³¹¹), cioè deve accettare di essere deriso e maltrattato (v. 71: *derisores*), se vuole poter mangiare. In questo 'far ridere' con la propria umiliazione potremmo

chiunque arrivi e gli parli dolcemente, / covi nel cuore cattivi propositi ma dica con la lingua buone parole).

³⁰⁹ LINDSAY 1900, p. 143, ricorda che i molossi sono menzionati come cani utilizzati a vari scopi e che vari autori latini li ricordano come cani da guardia: cf. per esempio Hor. *sat.* 2. 6.114 s. (*domus alta Molossis / personuit canibus*). Cf. anche Lucr. 5. 1063-66: *Irritata canum cum primum magna Molossus / mollia ricta fremunt duos nudantia dentis, / longe alio sonitu rabie restricta minantur, / et cum iam latrant et vocibus omnia complent*. (Quando le grandi fauci molli dei cani molossi / fremono irritate scoprendo i forti denti, / serrate per la rabbia, minacciano in tono ben diverso / da quando già latrano e riempiono di voci lo spazio.). La traduzione è di Raccanelli in SCHIESARO 2003.

³¹⁰ Sul tema molto ampio e dibattuto dell'utilizzo degli animali in associazione a categorie culturali del mondo antico, un'utile sintesi è ad esempio in FRANCO 2003b. Molto interessante anche FRANCO 2003a, in particolare rispetto alle valenze culturali del cane. Non a caso il cane e il lupo ricorrono nell'elaborazione simbolica della dentizione (cf. *supra*, par. 3.2.3, p. 129 ss.).

³¹¹ Le pentole rotte in testa sembrano alludere a un tentativo di difesa del personale di cucina, dove il parassita talvolta sconfinava per cibarsi direttamente dalla dispensa (cf. *infra*, p.187 ss.).

individuare il ‘pagamento’ che il parassita sa di dovere alla stirpe degli ‘uomini’ (v. 78 e 84) che lo sostentano³¹².

I denti che i *derisores* mostrano a Ergasilo nelle loro risate canzonatorie vengono presentati come complementari ai denti che il parassita utilizza in qualità di ‘strumenti del mestiere’ e la caratterizzazione di questo personaggio nel suo primo monologo sembra ruotare interamente intorno alla funzione della dentatura, utilizzata da una parte per mangiare, dall’altra per mostrare la derisione.

La connotazione ‘canina’ del monologo di ingresso di Ergasilo, ed in particolare quella che si riferisce al cane da caccia, viene rievocata (pur senza nominare esplicitamente l’animale) in un successivo passo dialogato, in cui il parassita viene invitato ad andare a caccia per conto suo e lui ribatte che, nonostante il terreno sassoso, seguirà il proprio anfitrione Egione mettendo le scarpe ai denti (vv. 184-87):

HE. I modo, venare leporem: nunc irim tenes;
nam meu' scruposam victus commetat viam. 185

ER. Numquam istoc vinces me, Hegio, ne postules:
cum calceatis dentibus veniam tamen.

EG.: Allora vattene, caccia una lepre; ora in mano hai un porcospino;
infatti le mie vivande percorrono abitualmente una via sassosa. 185

ER.: Non mi batterai mai in questo modo, Egione: non ci provare.

In tal caso verrò con i denti calzati!

Si tratta del dialogo che abbiamo già esaminato in un capitolo precedente a proposito della personificazione dei denti³¹³ e che in questo contesto può aiutarci ad inquadrare meglio il frequente rimando a questa parte del corpo in associazione

³¹² Per la funzione di buffone come ‘pagamento’ dei pasti del parassita (o meglio, il lavoro di buffone che viene ricompensato con i pasti), cf. CRAMPON 1988 e BETTINI 2002. Cf. anche BENZ 1998, p. 71, dove viene sottolineata la singolare autoconsapevolezza di questo personaggio di parassita.

³¹³ Cf. *supra*, par. 3.2.1, p. 123 ss.

al ‘mestiere’ di parassita: Ergasilo, se vuole sopravvivere, è costretto da una parte a sottoporre i propri denti alle prove più impensate, dall’altra a sostenere il confronto con il proprio ‘anfitrione’ sul piano della creazione comica di immagini divertenti. I suoi denti devono ‘lavorare’ a tutti i costi, inventandosi ogni volta nuove strategie, così come lui si sforza di inventare sempre nuove battute che, suscitando il riso, gli permettano di vedersi aprire la porta del banchetto. Ancora una volta, il legame fra i denti ‘arnesi’ e le risate serpeggia in sottofondo.

Lo stesso legame fra i bisogni alimentari e le prestazioni buffonesche del parassita riemerge esplicitamente, come un fiume carsico, nel secondo monologo di Ergasilo (vv. 461-90), il quale esordisce con una serie di lamentazioni (vv. 461-68):

Miser homo est qui ipse sibi quod edit quaerit et id aegre invenit,
sed ille est miserior qui et aegre quaerit et nihil invenit;
ille miserrumust, qui quom esse cupit, <tum> quod edit non habet.
Nam hercle ego huic die, si liceat, oculos ecfodiam lubens,
ita malignitate oneravit omnis mortalis mihi; 465
neque ieiuniosiozem neque magis ecfertum fame
vidi nec quoi minu' procedat quidquid facere occeperit,
ita[que] venter gutturque resident essurialis ferias.

Infelice è quell’uomo che cerca qualcosa da mangiare e fa fatica a trovarla,
ma più infelice è quello che fa fatica a cercarla e non trova niente.
Infelicissimo è quello che, quando brama mangiare, non ha da mangiare.
Infatti, per Ercole, a questo giorno, se potessi, gli caverei volentieri gli occhi,
tanto ha reso avari nei miei confronti tutti gli uomini!
Non ho visto uno più digiuno né più ricolmo di fame
a cui riesca meno bene ogni tentativo che fa,
e così il ventre e la gola celebrano le feste della fame.

Il lessico corporeo in questo monologo appare da subito ostentato pesantemente, con una serie di personificazioni grottesche: il giorno sfortunato a cui sarebbe bello cavare gli occhi (v. 464); il ventre e la gola che celebrano le

feste della fame (v. 468). Ergasilo prosegue poi riferendosi esplicitamente alle misere condizioni in cui versa il proprio ‘mestiere’ di parassita (vv. 469- 77):

Illicet parasiticae arti maxumam malam crucem,
ita iuventus iam ridiculos inopesque ab se segregat. 470
Nil morantur iam **Lacones unisubsellii uiros,**
plagipatidas, quibus sunt verba sine penu et pecunia:
eos requirunt qui lubenter, quom ederint, reddant domi;
ipsi opsonant, quae parasitorum ante erat provincia,
ipsi de foro tam aperto capite ad lenones eunt 475
quam in tribu sontes aperto capite condemnant reos;
neque ridiculos iam terrunci faciunt, sese omnes amant.

Il mestiere del parassita può andare del tutto a farsi impiccare,
visto che ora la gioventù allontana da sé i buffoni e i poveracci.
Non tengono più in alcuna considerazione **questi Spartani da monosedile,**
raccattabotte, che possiedono solo le parole, senza provviste e senza denaro:
cercano quelli che volentieri, dopo aver mangiato, restituiscono l’invito a casa
propria;
fanno la spesa da sé, cosa che prima era appannaggio dei parassiti³¹⁴,
da sé vanno dai lenoni partendo dal foro a testa tanto alta
quanto nella tribù a testa alta condannano gli imputati colpevoli.
E i buffoni ormai non li stimano tre soldi: pensano solo a se stessi.

Il mestiere di Ergasilo³¹⁵ rischia la *maxima mala crux* (v. 469); con quest’ultima battuta inizia una colorita descrizione della misera vita del parassita, tutta basata sulla contrapposizione passato-presente: se una volta i *ridiculi inopesque* venivano ben accolti a tavola in grazia delle loro battute, della loro

³¹⁴ Nella traduzione si perde l’allusione alla ‘provincia’ come magistratura. Nel corso della commedia, Ergasilo allude più volte a varie magistrature romane, sempre intese come iperboliche metafore delle proprie smanie di ‘governare’ sul cibo: cf. p. es. v. 907, dove parla di *praefectura*, esclamando: *nunc ibo ut pro praefectura mea ius dicam larido* (ora andrò a pronunciare la sentenza sul lardo, in conformità alla mia carica).

³¹⁵ Sulla *parasitica ars*, cioè la condizione di parassita interpretata come mestiere, cf. *supra*, n. 312 p. 178.

capacità di sopportare i maltrattamenti e dei servigi che rendevano, ora i giovani fanno tutto da sé (fanno la spesa, contrattano spavalamente con i lenoni) e non ridono neppure alle spiritosaggini che una volta permettevano di ‘comprare’ un posto alla mensa dei ricchi.

I parassiti vengono descritti come coloro che, essendo poveri (*inopes*, v. 470; *sine penu et pecunia*, v. 472), devono accettare di compiere servigi (fare la spesa, v. 474; portare messaggi ai lenoni, v. 475 s.), di essere esclusi dai letti triclinari e relegati su miseri sedili ‘spartani’ (*Lacones unisubsellii uiros*, v. 471), di essere malmenati (*plagipatidas*, v. 472), di fare i buffoni (*ridiculi*, v. 470 e 477). Su quest’ultima caratteristica si concentra l’attenzione di Ergasilò, che sottolinea come l’unico possesso dei parassiti sia la parola (v. 472: *quibu’ sunt verba sine penu et pecunia*); poi prosegue raccontando e commentando un episodio che lo ha appena coinvolto (vv. 478-90):

Nam uti dudum hinc abii, accessi ad adulescentes in foro.
 'Saluete' inquam. 'Quo imus una?' inquam: [ad prandium] atque illi tacent.
 'Quis ait "hoc" aut quis profitetur?' inquam. Quasi muti silent, 480
neque me rident. 'Ubi cenamus?' inquam. Atque illi abnuont.
Dico unum ridiculum dictum de dictis melioribus,
quibu' solebam menstrualis epulas ante adipiscier:
nemo ridet; scivi extemplo rem de compecto geri;
ne canem quidem irritatam voluit quisquam imitarier, 485
saltem, si non adriderent, dentes ut restringerent.
 Abeo ab illis, postquam video me sic **ludificarier;**
 pergo ad alios, venio ad alios, deinde ad alios: una res!
 Omnes <de> compecto rem agunt, quasi in Velabro olearii.
 Nunc redeo inde, quoniam me ibi video **ludificarier.** (...) 490

Infatti quando poco fa me ne sono andato di qui, ho avvicinato dei ragazzi nel foro: ‘Vi saluto’ dico. ‘Dove andiamo insieme?’ domando: e quelli tacciono. ‘Chi dice: qui? O chi si fa avanti?’ domando. Loro tacciono come muti, **neppure mi deridono.** ‘Dove ceniamo?’ chiedo. E quelli fanno cenno di no.
Dico una battuta delle migliori battute,
con le quali prima ero abituato a conquistarmi un posto a tavola per un mese:

nessuno ride; ho capito subito che si erano messi d'accordo.

**Nessuno volle neppure imitare una cagna infastidita,
almeno, se non volevano ridere, che digrignassero i denti!**

Mi allontanano da loro, quando vedo che **sono preso in giro** in quel modo.

Mi dirigo da altri, vado da altri, poi da altri ancora: lo stesso atteggiamento!

Portano avanti l'affare tutti d'accordo come i venditori d'olio al Velabro.

Ora torno da là, dal momento che vedo che **sono preso in giro** in quel modo. (...)

In sintesi, Ergasilo ha tentato in più modi di farsi invitare a tavola da un gruppo di giovani, ma è stato completamente ignorato. La situazione è tratteggiata a tinte forti: il parassita desidera essere almeno deriso, purché questa derisione gli valga un pasto (v. 481); all'ostentato mutismo degli interlocutori tenta di contrapporre una delle sue migliori battute, ma nessuno ride (vv. 482-84); il poveretto arriva perfino a desiderare, piuttosto dell'indifferenza, un ringhio canino che ricordi almeno alla lontana un sorriso (v. 485 s.). Quest'ultima affermazione merita una maggiore attenzione: Ergasilo vorrebbe vedere *adridere* (sorridere con aria benevola verso di lui) i giovani, ma piuttosto dell'indifferenza accetterebbe anche che *dentes (...) restringerent* (digrignassero i denti, v. 486), imitando una cagna infastidita (v. 485).

Ritorna qui, curiosamente, l'allusione 'canina' che abbiamo visto applicata al parassita nel suo monologo d'ingresso (v. 85 s.), però stavolta Ergasilo stesso la utilizza per riferirsi non più a se stesso, bensì alla 'controparte', cioè a coloro che potrebbero offrirgli un pasto, ma si rifiutano di farlo. L'immagine del cane, utilizzata all'inizio della *pièce* per le sue caratteristiche di animale vorace e cacciatore, nonché commensale degli uomini in posizione subalterna (proprio come il parassita), viene qui invece adottata come indicatore di ostilità³¹⁶.

³¹⁶ LINDSAY 1900, p. 237, rimanda per questo passo alle *Satire* di Lucilio (32 M): *Irritata canes quam homo quam planiu' dicit*. Lindsay cita anche Non. 31.23 M (= 1.45 L) (*inritare dictum est proprie provocare: tractum a canibus, qui, cum provocantur, hirriunt*) e Don. *ad Ter. Ad. 282* (*inritatus] ducitur autem verbum a canibus qui restrictis dentibus hanc litteram 'r' imitantur*). Il legame fra l'essere infastidito e il ringhiare con fare 'canino' sembrerebbe dunque tipico nella lingua latina.

Il gioco fra *rideo* intransitivo (rido, sorrido) e transitivo (derido)³¹⁷, *adrideo* (sorrido con benevolenza)³¹⁸ e *dentes restringo* (digrigno i denti)³¹⁹ è qui dispiegato ampiamente, mostrando tutto il ventaglio delle possibilità, dal sorriso amichevole alla risata scatenata dalle battute alla derisione per i *ridiculi*, fino al ghigno ferino a metà fra la risata e la minaccia, ghigno che comunque è sempre meglio della completa indifferenza. Quindi Ergasilo tende a sovrapporre due concetti, quello di risata (rispetto alle battute) e derisione (rispetto a chi pronuncia quelle battute): accetta tutto, pur di riempirsi la pancia³²⁰.

Quello che non accetta è di essere ‘*ludificatus*’, come gli sta accadendo; la differenza fra ‘deridere’ (*rideo* al v. 481) e ‘prendere in giro’ (*ludificare* ai vv. 487 e 490) risulta netta: il primo concetto fa parte del dare-avere del parassita, viene addirittura da lui sollecitato; il secondo no, anzi, viene sentito dal parassita stesso come un’offesa, perché consiste nell’ignorarlo e quindi lo lascia senza cena. Forse, però, c’è anche un elemento più sottile, che tocca non soltanto lo stomaco, bensì la residua dignità ‘professionale’ del personaggio, che consiste tutta nella celebrazione della propria *parasitica ars*, la capacità di fare bene il proprio

³¹⁷ Cf. ERNOUT-MEILLET 2001 s.v. *rideo*, p. 573; WALDE-HOFFMANN 1938 s.v. *rideo*, p. 433 s. Per gli usi plautini del verbo, cf. LODGE 1924 s. v. *rideo*, p. 562 s.

³¹⁸ Cf. ancora ERNOUT-MEILLET 2001 s.v. *rideo*, p. 573 e WALDE-HOFFMANN 1938 s.v. *rideo*, p. 433 s.: il verbo è indicato come uno dei composti di *rideo*, modificato dal significato usuale del prefisso. In Plauto ricorre soltanto in altri due passi, dove conferma il senso di ‘sorridere con benevolenza’: *Asin.* 208 (*Tum mi aedes quoque adridebant quom ad te veniebam tuae*); *Truc.* 225 (*Adridere ut quisquis veniat blandeque adloqui*).

³¹⁹ Cf. ERNOUT-MEILLET 2001 s.v. *stringo*, p. 656 s., e WALDE-HOFFMANN 1938 s.v. *stringo*, p. 604 s.: anche in questo caso si viene rimandati ai significati usuali dei prefissi. Nel *corpus* plautino questa è l’unica occorrenza del verbo *restringo*.

³²⁰ Diversamente da Ergasilo, il senex Egione, che deve mantenere un diverso *status* sociale, ha il terrore di essere deriso, di ‘perdere la faccia’ (*Capt.* 781-87): *Quanto in pectore hanc rem meo magi’ voluto, / tanto mi aegritudo auctior est in animo. / Ad illum modum sublitum os esse mi hodie! / Neque id perspicere quivi. / Quod quom scibitur, <tum> per urbem inridebor. / Quom extemplo ad forum advenero, omnes loquentur / ‘hic illest senex doctus quoi verba data sunt.’* (Quanto più rimugino su questa faccenda / tanto più mi cresce il dispiacere nell’animo. / Essere stato preso in giro in tal modo oggi! / E non sono stato capace di accorgermente. / E quando si saprà, verrò deriso per la città. / Appena arriverò al foro, tutti diranno: / “Questo è quel vecchio saggio che è stato gabbato”).

mestiere, con orgoglio per le fatiche che comporta e per l'abilità verbale che richiede. Se non c'è più rispetto per la sua *ars*, il parassita si sente *ludificatus*, preso in giro e offeso.

Tornando ai denti, è innegabile che essi occupino un posto centrale nella scena, situandosi all'apice della tensione del monologo. L'immagine del parassita che, pur di mangiare, accetterebbe anche di vedersi ringhiare addosso è tanto forte da risultare indimenticabile. Plauto ha costruito qui un pezzo di bravura verbale che deve, sì, rispecchiare le capacità affabulatorie del personaggio, ma anche evitare la noia della situazione ripetitiva, stereotipata del parassita affamato.

Ma non è finita qui: ci sono altri due passi dei *Captivi* in cui il parassita ritorna sul tema dei denti, declinato stavolta in chiave aggressiva, perché ormai non sta più nella pelle al vedere come si avvicina l'occasione per l'abbuffata che sogna da sempre.

Nel primo di questi due casi, Ergasilo manifesta l'intenzione di correre da Egione per riferirgli la grande notizia del ritrovamento del figlio. Arrivando dal porto, parla a gran voce e recita la parte del *servus currens*, rivendicando con una sorta di consapevolezza 'metateatrale' l'assunzione dello stereotipo comico³²¹. Rinvigorito dalla prospettiva di una buona ricompensa alimentare, dichiara la propria volontà di menare pugni a destra e a manca pur di arrivare dal *senex* a portare l'ambasciata, mentre Egione, inizialmente non visto da lui, ascolta e commenta ogni battuta. È in tale contesto che fa capolino uno degli *hapax* plautini³²², riferito ai denti e particolarmente 'colorito', il termine *dentilegus*, 'raccoglitore di denti, raccattadenti' (vv. 790-806):

ER. Move aps te moram atque, Ergasile, age hanc rem.

790

Eminor interminorque, ne [quis] mi opstiterit obviam,

³²¹ Cf. vv. 778-80: *Nunc certa res est, eodem pacto ut comici servi solent, / coniciam in collum pallium, primo ex med hanc rem ut audiat; / speroque me ob hunc nuntium aeternum adepturum cibum.* (Adesso è sicuro, allo stesso modo in cui si comportano di solito i servi da commedia, / mi getterò sul collo il mantello, perché ascolti la prima volta da me questa notizia; / e spero che io per questo annuncio riceverò cibo in eterno.).

³²² Cf. LOMMATZSCH s.v. *dentilegus*, *TLL* 5.1, c. 549, l. 27 - c. 549, l. 29, 1911.

nisi quis sati' diu vixisse sese homo arbitrabitur.
 Nam qui opstiterit ore sistet. HE. Hic homo pugilatum incipit.
 ER. Facere certumst. Proinde ut omnes itinera insistant sua:
 ne quis in hac platea negoti conferat quicquam sui. 795
 Nam meumst **ballista pugnium, cubitus catapultast** mihi,
umerus aries, tum **genu** ad quemq' iecero **ad terram dabo**,
dentilegos omnis mortalis faciam, quemque offendero.
 HE. Quae illaec eminatios nam? Nequeo mirari satis.
 ER. Faciam ut huius diei locique meique semper meminerit. 800
 Qui mihi in cursu [opstiterit], faxo uitae is extemplo opstiterit suae.
 HE. Quid hic homo tantum incipissit facere cum tantis minis?
 ER. Prius edico, ne quis propter culpam capiatur suam
 continete vos domi, prohibete a vobis vim meam.
 HE. Mira edepol sunt ni hic in ventrem sumpsit confidntiam. 805
 Vae misero illi, quouis cibo iste factust imperiosior!

ERGASILO: Tronca ogni indugio, Ergasilo, e sbriga questa faccenda.
 Proibisco categoricamente a tutti di sbarrarmi la strada,
 a meno che qualche persona non pensi di aver vissuto abbastanza.
 Infatti chi si opporrà ci rimetterà la faccia. EGIONE: Questo comincia a fare il pugile!
 ER.: Lo farò di sicuro. Perciò, che tutti vadano per la loro strada:
 che nessuno porti in questa piazza qualcuno dei propri affari!
 Infatti il mio **pugno** è una **balestra**, il mio **gomito** è una **catapulta**,
 la **spalla** un **ariete**, chiunque poi colpirò col **ginocchio**, lo **manderò a terra!**
 Renderò **raccattadenti** tutti i mortali che incontrerò!
 EG.: Che razza di minaccia è questa? Sono strabiliato oltre ogni limite!
 ER.: Farò in modo che si ricordi per sempre di questo giorno e di questo luogo e di
 me.
 Chi mi taglierà la strada mentre corro, farò in modo che tagli subito la sua stessa vita!
 EG.: Che grande impresa sta avviando quest'uomo con così grandi minacce?
 ER.: Per prima cosa proclamo, perché nessuno ne vada di mezzo per colpa sua:
 chiudetevi in casa, tenete lontana da voi la mia violenza!
 EG.: Non mi stupirei, per Polluce, se costui avesse raccolto l'audacia nel ventre!
 Guai a quel poveretto che col suo cibo l'ha reso tanto prepotente!

In questa situazione, il *ridiculus* Ergasilo, che come abbiamo visto è avvezzo a raccattare botte e a lasciarsi rompere le pentole in testa, si trasforma in una vera e propria macchina da guerra: tutte le sue giunture (*pugnum* e *cubitus* al v. 796, *umerus* e *genu* al v. 797) diventano armi micidiali, l'uomo si trasforma in una serie di spigoli puntuti e capaci di 'sfondare' le file nemiche, costituite da tutti quelli che gli intralciano la strada. Fraenkel³²³, a proposito dei vv. 796-97, classifica la battuta tra gli esempi di identificazione in cui non viene aggiunta da Plauto la spiegazione. Lo studioso tedesco sostiene dunque che si tratta di un'identificazione, ma, dobbiamo aggiungere, piuttosto particolare, perché di singole parti del corpo, non di un individuo nel suo complesso. Il risultato finale è una serie di mostruose deformazioni corporee: ancora una volta, non si perde il legame con l'individuo, come abbiamo già notato nel capitolo a proposito della personificazione di singole parti del corpo³²⁴.

L'effetto prodotto sul corpo altrui dalla furia del parassita, poi, si condensa tutto in quel *dentilegos omnis mortalis faciam, quemque offendero* del v. 798: chiunque gli si parerà contro si ritroverà a raccogliere i propri denti (*dentilegus* da *dentes* + *lĕgo*). Se andiamo a esaminare i vari significati che il verbo *lĕgo* assume nella lingua latina, possiamo individuare due campi semantici che ci aiutano a comprendere il contesto nel cui ambito si muove Ergasilo col proprio discorso: si tratta da una parte della raccolta delle spoglie dopo la battaglia, quelle spoglie che testimoniano il valore dei combattenti³²⁵, dall'altra parte della amorevole 'raccolta' dei resti umani allo scopo di seppellirli, come già indicato dalle XII tavole secondo la testimonianza di Cicerone³²⁶ (il che non impedisce a Cecilio Stazio di scherzarci su parlando di un personaggio che può essere 'raccolto a pezzettini, osso per osso': cf. Caecil. *com.* 50 R³ *ossiculatim Parmenonem de via liceat legant*). Il verbo *lĕgo*, quindi, viene utilizzato in contesti eroici per indicare proprio la 'raccolta' di resti o di spoglie in conseguenza della morte. Nei *Captivi*,

³²³ FRAENKEL 1960, p. 52.

³²⁴ Cf. cap. 3.2, p. 121 ss.

³²⁵ Cf. KAMPTZ s.v. *lego*, *TLL* 7.2, c. 1123, l. 9 - c. 1134, l. 15, 1974, in particolare c. 1124, ll. 23-29: *spolia sim*.

³²⁶ Cf. Cic. *Leg.* 2. 60. Cf. KAMPTZ s.v. *lego*, *TLL* 7.2, c. 1123, l. 9 - c. 1134, l. 15, 1974, in particolare c. 1124, ll. 10-23: *mortuorum reliquias*.

di conseguenza, il composto *dentilegus* mantiene il tono del discorso su di un livello scherzosamente epico, in allineamento con i tratti di identificazione parodica di varie parti del corpo ‘offensive’ con macchine da guerra. Il nostro personaggio continua con la declamazione di minacce sempre più altisonanti, che strappano al *senex* commenti altrettanto altisonanti, a metà tra il serio e il faceto, tra la paura per l’insolita audacia del parassita e lo scherzo sulle cause alimentari di tale audacia.

Sempre in veste di *servus currens*, Ergasilo prosegue poi con il proprio proclama, parlando di allevatori di scrofe, di pescivendoli e di macellai, contro i quali vuole rivolgere la propria furia distruttiva. Tutto ruota intorno al cibo, in un uragano di violenza culinaria che sembra non finire mai (vv. 800-832); il parassita si concede solo un attimo di tregua per annunciare che sta arrivando una buona notizia (vv. 833-42), ma riprende immediatamente il gioco (vv. 843-53), quando ordina la preparazione di pietanze di ogni tipo. Quando finalmente si decide a spiegare qual è la notizia che renderà Egione felice e lui sazio per sempre (vv. 854-900), il *senex* si precipita al porto in cerca del figlio ritrovato, lasciando Ergasilo padrone del campo e ancora in preda alla sua furia, che adesso si riversa in una serie di minacce contro prosciutti, salsicce, lardo e altre leccornie rigorosamente suine (vv. 901-908). Infine il parassita si slancia in casa di Egione per mettere in atto le sue minacce, scomparendo per sempre agli occhi degli spettatori; subito dopo, però, esce uno schiavetto che racconta spaventato le sue imprese. L’intento del poeta è palesemente quello di amplificare fino al parossismo l’attività devastatrice del parassita che, come d’uso, non viene mostrata direttamente, ma è presentata sotto forma di racconto del fuoriscena (*Capt.* 909-921):

PUER Diespiter te dique, Ergasile, perdant et ventrem tuom,
 parasitosque omnis, et qui posthac cenam parasitis dabit. 910
 Clades calamitasque, intemperies modo in nostram advenit domum.
Quasi lupus essuriens metui ne in me faceret impetum.

Ubi voltus ****sur**ntis * * * * *** impetum³²⁷ 912^a

nimisque hercle **ego illum male formidabam, ita frendebat dentibus.**

Adveniens deturbavit totum cum carni carnarium:

arripuit gladium, praetruncavit tribu' tegoribus glandia; 915

aulas calicesque omnis confregit³²⁸, nisi quae modiales erant.

Coquom percontabatur possentne seriae ferverescere.

Cellas refregit omnis iintus reclusitque armarium.

Adservate istunc, sultis, servi. Ego ibo ut conveniam senem,

dicam ut sibi penum aliud [ad]ornet, siquidem sese uti volet; 920

nam | hic quidem | ut adornat aut iam nihil est aut iam nihil erit.

SCHIAVETTO: Giove e gli altri dei mandino in malora te, Ergasilo, e il tuo ventre,
e tutti i parassiti e chi d'ora in poi offrirà la cena ai parassiti!

La strage, la rovina, la bufera sono entrate poco fa in casa nostra.

Ho temuto che si lanciasse all'assalto contro di me come un lupo affamato:

(quando ho visto il suo volto da affamato ho temuto davvero il suo assalto)³²⁹.

Per Ercole, **mi ha fatto troppa paura, tanto arrotava i denti!**

All'arrivo ha messo tutta sottosopra la dispensa e la carne,

ha afferrato una spada, ha troncato le animelle da tre dorsi macellati,

ha fracassato tutte le pentole e tutti i vasi, tranne quelli grandi, da un moggio.

Continuava a chiedere al cuoco se le giare possono stare al fuoco.

Ha rotto all'interno tutte le dispense e ha aperto la credenza.

Servi, vi prego, sorvegliate costui! Io andrò a incontrare il vecchio,

gli dirò che si procuri le provviste altrove, se vuole averne un po';

infatti, da come si comporta questo qui, o è già sparito tutto o presto sparirà tutto!

Ritorna l'idea dell'animale affamato, questa volta il lupo (v. 912), che si lancia all'attacco, *impetus*, ripetuto in due versi successivi (vv. 912 e 912^a). In questo contesto spicca la descrizione del parassita che *frendebat dentibus*,

³²⁷ Il testo in questo punto è lacunoso perché ricavato soltanto da A: il secondo di questi versi è stato omissso in P evidentemente per aplografia dovuta a 'salto dallo stesso allo stesso'.

³²⁸ Alla fine della propria parabola, Ergasilo, che all'inizio della commedia ha dichiarato di essere abituato a lasciarsi rompere le pentole in testa (v. 89), arriva ad essere lui quello che fracassa le pentole durante il proprio turbinoso assalto alla cucina.

³²⁹ Questo verso gravemente lacunoso può essere tradotto soltanto approssimativamente.

digrignava i denti, ma con un caratteristico atteggiamento ('arrotava' i denti?). Il verbo *frendo* o *frendeo* è ben attestato in latino, ma non molto utilizzato da Plauto³³⁰. Sembra in generale un verbo piuttosto 'prosaico', usato fin da Catone per parlare della macinatura, soprattutto delle fave, ma anche di ceci, cicerchie e veccia (mai dei cereali), ma esteso anche come significato all'azione di 'macinare' con i denti producendo un suono caratteristico, uno 'stridore di denti' sintomo di dolore o di rabbia ("*de actione dentibus vel etiam ore, malis inter se atterendis sonitum vel doloris vel furoris edendi*", come spiega U. Leo nel *Thesaurus*³³¹). In questo significato (accostato a *dentibus*) il verbo, dopo Plauto, appare soltanto in autori tardi, ma *frendere* (*tout-court*, non accompagnato da *dentibus*) è anche attestato (sebbene non prima di Ovidio) per indicare il verso di alcuni animali, come il cinghiale o il merlo; in questi casi, però, si perde il riferimento esplicito ai denti ed il verbo viene usato da solo, come pure senza menzione dei denti lo troviamo utilizzato, in forma assoluta, a partire da Cicerone, con il significato di 'arrotare i denti', a cui si accosta talvolta quello traslato di 'parlare rabbiosamente'³³². Bettini, nel suo *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, spiega (fornendo vari esempi) che si tratta di un caso di "assimilazione delle voci animali ad azioni che implicano sì una qualche emissione sonora, ma il cui fulcro semantico appare spostato rispetto all'asse della sonorità. [...] la specificità dell'emissione sonora sembra passare in secondo piano; la designazione usata

³³⁰ Si ritrova, oltre a qui, in un passo del *Truculentus* (v. 601: l'espressione è ancora *dentibus frendit*) e in un ulteriore frammento (*frgm. XLIV MONDA: nec macaera audes dentes frendere?*), dove però il termine *dentes* è all'accusativo e non all'ablativo, come accade altrove in Plauto e usualmente anche in altri autori.

³³¹ Cf. U. LEO s.v. *frendo, frendeo*, *TLL* 6.1, c. 1286, l. 19 - c. 1288, l. 4, 1921 (in particolare c. 1287, ll. 13-14).

³³² Cf. ancora U. LEO s.v. *frendo, frendeo*, *TLL* 6.1, c. 1286, l. 19 - c. 1288, l. 4, 1921 (in particolare c. 1286, l. 19 - c. 1287, l. 80). Interessante a questo proposito un passo di Plinio il Vecchio in cui viene svelato un modo per individuare alcuni tipi di verderame adulterato (*Plin. nat.* 34.112): essi si riconoscono perché *dente deprehenduntur stridentia in frendendo* (sono riconosciuti perché stridono alla prova dei denti, quando vengono addentati). Può essere interessante notare che il suono viene indicato da *stridentia*: sembra che *frendo* indichi più l'azione che il suono derivante (cf. BETTINI 2008, pp. 82-84, che si sofferma sulle connotazioni bestiali del verbo *frendere*, legate, come altre 'voci' animali, più all'atteggiamento che al suono prodotto).

intende fornire più un'immagine del comportamento tipico dell'animale, che non una registrazione del suono. Un discorso analogo vale per i cinghiali che *frendunt*. Propriamente infatti questo verbo significa “macinare” e poi “digrignare i denti”. La *vox* tipica del cinghiale – l'equivalente del *grunnire* del porco – corrisponde perciò non alla trascrizione di una specifica emissione sonora ma, di nuovo, a quella di un comportamento³³³.”

Insomma, sembra proprio che Ergasilo si comporti come un lupo affamato, che ‘arrota’ i denti, digrignandoli per spaventare chi può ostacolarli l'accesso al cibo: ha finalmente realizzato il proprio sogno di mangiare a sazietà e non è più disposto a rinunciare!

Concludendo la nostra analisi del personaggio di Ergasilo attraverso tutta la commedia, dobbiamo davvero riconoscere che la caratterizzazione di questo parassita ruota continuamente intorno all'immagine dei denti, sovrapponendone varie funzioni chiave: mangiare – sorridere - ridere - aggredire (ma, si noti, sempre allo scopo di mangiare). Nei *Captivi*, quando entra in scena Ergasilo, c'è continua tensione e ambiguità fra voracità e aggressività, fra risata e ringhio o ghigno. Il parassita mangia con denti voraci ma paga anche facendo ridere con risate che sente come aggressive perché derisorie: sia quello che riceve che quello che offre coinvolge profondamente i denti, che diventano una sua fantasia ossessiva³³⁴.

3.4.2 I denti di Artotrogo e il parassita delle *Bacchides*

Un altro tipico parassita affamato che abbiamo già incontrato all'opera è l'Artotrogo del *Miles Gloriosus*, il quale nomina i propri denti soltanto in un caso,

³³³ Cf. BETTINI 2008, p. 82; cf. anche p. 18 e, per lo stesso verbo riferito ai merli, in alternativa allo *zinzicare*, p. 265 s.

³³⁴ Cf. v. 79 (*derisores*), vv. 481 e 484 (*rideo*), vv. 470, 477, 482 (*ridiculus*), v. 486 (*adrideo*); inoltre Ergasilo nomina i propri denti al v. 79 (dove parla di ‘vacanze per i denti’) e al v. 187 (*dentes calceati*), i denti altrui al v. 486 (*dentes restringere*) e al v. 798 (*dentilegos facere*). Viene infine descritto dal *puer* nell'atto di *frendere dentibus* (v. 913). Parallelamente, incontriamo immagini ‘canine’ (v. 85 s., rievocato al v. 184; v. 485 s.) che nella descrizione del *puer* si trasformano addirittura nell'identificazione parassita-lupo (v. 912).

all'inizio della commedia, ma con una battuta che lo caratterizza una volta per tutte, attraverso l'immagine dei suoi denti che per la fame rischiano iperbolicamente di 'mettere i denti' (*dentes dentiant*, v. 34). Abbiamo esaminato il passo *supra*, a proposito delle personificazioni dei denti³³⁵, ma ora dobbiamo ricordare che anche in questo caso la situazione è legata agli obblighi del parassita, che qui, data la tipologia dell'anfitrione, per accedere alla mensa non è costretto a fare il *ridiculus*, bensì a lanciarsi nell'adulazione più smaccata. In questo caso il 'pagamento' dei pasti è l'incondizionato appoggio che Artotrogo fornisce alle vanterie di Pìrgopolinice: sempre lavoro di parola, comunque, che come abbiamo visto è l'unica ricchezza dei parassiti. Anche se questo parassita non mostra l'ossessione per i denti di Ergasilò, ce li indica comunque come indissolubilmente legati al proprio mestiere, cosa abbastanza scontata, ma li descrive con una fantasia davvero creativa.

Rilevante ai fini della nostra indagine è anche la scena delle *Bacchides* in cui viene presentato un battibecco fra l'*adulescens Pistoclerus* e il *parasitus*, che in questa commedia non ha nome. Il *parasitus*, inviato a fare un'ambasciata a un rivale in amore del soldato che lo mantiene, teme che gli venga distrutto lo 'strumento di lavoro', individuato con una definizione assai fantasiosa (vv. 581-605):

PARASITUS Ecquis in aedibust?

Heus, ecquis hic est? Ecquis hoc aperit ostium ?

Ecquis exit? PISTOCLERUS Quid istuc? Quae istaec est pulsatio?

Quae te <male> mala crux agitat, qui ad istunc modum

alieno viris tuas extentes ostio?

585

Fores paene ecfregisti. Quid nunc vis tibi?

PA. Adulescens, salve. PI. Salve. Sed quem quaeritas?

PA. Bacchidem. PI. Utram ergo? PA. Nil scio nisi Bacchidem.

Paucis: me misit miles ad eam Cleomachus,

vel ut ducentos Philippos reddat aureos

590

vel ut hinc in Elatiam hodie eat secum semul.

³³⁵ Cf. *supra*, par. 3.2.3, p. 129 ss.

PI. Non it. † negato esse † ituram. Abi et renuntia.
 Alium illa amat, non illum. Duc te ab aedibus.
 PA. Nimis iracunde. PI. At scin quam iracundus siem?
 Ne tibi hercle hau longe est os ab infortunio, 595
 ita **dentifrangibula** haec meis manibus gestiunt.
 PA. Quom ego huius verba interpretor, mihi cautiost
 ne **nucifrangibula** excussit ex malis meis.
 Tuo ego istaec igitur dicam illi periculo.
 PI. Quid ais tu? PA. Ego istuc illi dicam. PI. Dic mihi, 600
 quis tu es? PA. Illius sum integumentum corporis.
 PI. Nequam esse oportet cui tu integumentum inprobu's.
 PA. Sufflatus ille huc veniet. PI. Dirruptum velim.
 PA. Numquid vis? PI. Abeas. Celeriter factost opus.
 PA. Vale, **dentifrangibule**. — PI. Et tu, integumentum, vale. 605

PARASSITA: C'è qualcuno in casa?

Ehi, c'è qualcuno qui? Qualcuno apre questa porta?
 Qualcuno esce? PISTOCLERO: Che modi sono? Che maniera di bussare è questa?
 Che cosa ti tormenta, che in questo modo
 sfoggi le tue energie alla porta di casa di un altro?
 Hai quasi sfondato i battenti. Che vuoi dunque?
 PA.: Salve, giovanotto! PI.: Salve! Ma chi vai cercando?
 PA.: Bacchide. PI.: Ma quale delle due? PA.: So soltanto che è Bacchide.
 In breve: mi ha mandato da lei il soldato Cleomaco,
 (per dirle che) o gli renda i duecento Filippi d'oro
 o se ne vada insieme con lui oggi da qui a Elatea.
 PI.: Non ci va. Si rifiuta di andarci. Vattene e riferisci.
 Lei ama un altro, non lui. Ora vattene da questa casa.
 PA.: Sei troppo arrabbiato! PI.: Ma lo sai quanto sono arrabbiato?
 Oggi, per Ercole, la tua faccia rischia lo sfacelo,
 tanto smaniano sulle mie mani questi **schiacciadenti**³³⁶!
 PA.: Se interpreto bene le parole di questo qui, devo stare attento
 che non mi faccia schizzar via dalle mascelle gli **schiaccianoci**!

³³⁶ La traduzione esatta sarebbe 'spaccadenti', ma ho cercato di rendere il gioco che mette *dentifrangibula* in parallelo con *nucifrangibula*, 'schiaccianoci'.

Gli riferirò le tue parole a tuo rischio e pericolo.

PI.: Che dici? PA.: Gli riferirò quel che hai detto. PI.: Dimmi, chi sei? PA.: Io sono lo **scudo** del suo corpo.

PI.: Dev'essere proprio un uomo da nulla, uno che ha uno **scudo** così scarso!

PA.: Lui verrà qui gonfio di rabbia! PI.: Vorrei che scoppiasse!

PA.: Vuoi altro? PI.: Che tu te ne vada, e in fretta!

PA.: Addio, **schiacciadenti**! PI.: Addio anche a te, **scudo**!

Il dialogo è serrato e vivacissimo, ma su tutto emerge il gioco di parole tra i neutri plurali *dentifrangibula* e *nucifrangibula*, letteralmente 'spaccadenti' e 'spaccanoci'. Si tratta ancora di *hapax* plautini³³⁷, che vale la pena di esaminare più a fondo.

Anzitutto, prima ancora di approfondire il significato dei termini (significato peraltro abbastanza evidente ma forse capace di riservarci qualche piccola sorpresa), vediamo come essi vengono utilizzati nel testo. La definizione *dentifrangibula* è chiaramente riferita ai pugni dell'*adulescens*, smaniosi di stamparsi sulla faccia dello scocciatore; si tratta quindi di una personificazione del tipo di quelle che abbiamo esaminato nel capitolo precedente: una parte del corpo che acquista vita autonoma, configurandosi come un 'aiutante' del suo proprietario, un aiutante dotato di volontà propria e capace di compiere mirabilia. Il termine viene riecheggiato alla fine del dialogo, quando i due si lasciano dopo uno scambio di battute che mirano a spaventare l'avversario: come due animali che si gonfiano per apparire più forti e spaventosi e così tentano di far fuggire il rivale senza bisogno di lottare, così anche i due si inventano immagini corporee iperboliche, per ottenere quello che alla fine ottengono, cioè di lasciarsi senza neppure essersi sfiorati. È così che, per contrapporsi agli spaventosi *dentifrangibula* del giovane, il parassita invoca la forza del soldato che lo

³³⁷ Per quanto riguarda *dentifrangibulus* come *hapax* assoluto, in quanto presente soltanto in questo passo di Plauto, sebbene vi ricorra due volte, cf. LOMMATZSCH s. v. *dentifrangibulus*, *TLL*, 5.1, c. 549, l. 17 - c. 549, l. 19, 2011. Cf. TRAINA 1999², p. 85, dove il termine *nucifrangibulum* risulta fra i termini catalogabili, secondo i criteri esposti dallo stesso Traina, quali *hapax* plautini. Cf. CRESSMAN 1915, p. 289, che indica entrambi i termini come ricorrenti unicamente in questo passo di Plauto.

mantiene, autoproclamandosi per di più suo *integumentum corporis* (v. 601), cioè ‘protezione del suo corpo’, forse la corazza, forse lo scudo, in ogni caso un oggetto capace di recare aiuto ad un soldato già di per sé valoroso³³⁸. Ognuno dei due scherza sulla minaccia dell’avversario per sminuirne l’effetto (il *parasitus* con un ulteriore gioco di parole sui propri *nucifrangibula*, Pistoclero invece sottolineando il misero aspetto di chi si presenta con tanta baldanza), ma queste minacce aleggiano comunque nell’aria fino alla fine della scena. In un simile contesto, l’addio finale tra i due serve chiaramente a ribadire le caratteristiche che, fungendo da deterrente, hanno impedito il conflitto: il parassita saluta chi avrebbe potuto spaccargli i denti e l’*adulescens* saluta chi è addirittura capace di proteggere un soldato.

Nella battuta finale del *parasitus*, il sostantivo *dentifrangibulum*, prima riferito ai pugni di Pistoclero, si trasforma in un *dentifrangibulus* che definisce *in toto* Pistoclero stesso: un’ardita sineddoche che viola la tendenza della lingua latina a formare con il suffisso *-bul-* soltanto nomi femminili uscenti in *-bula* o neutri uscenti in *-bulum*. Infatti non si incontrano altri aggettivi in *-bulus*, come questo che dà vita all’epiteto *dentifrangibule*. Il suffisso *-bulum* di *dentifrangibulum* rimanda a uno strumento³³⁹, in parallelo con il nome *integumentum*, che può essere accostato ad altri sostantivi deverbali indicanti anch’essi strumenti e uscenti in *-mentum*. Concentriamoci sulla situazione comica: nel momento in cui il *parasitus* diventa con il proprio corpo *integumentum* (strumento di protezione), l’*adulescens*, il quale precedentemente ha parlato dei *dentifrangibula* che intende utilizzare, viene con essi identificato e diventa lui stesso *dentifrangibulum* (strumento di rottura dei denti). Al momento di salutarsi, quindi, i due si ‘reificano’ reciprocamente (con un procedimento di trasformazione esattamente opposto e speculare a quello della

³³⁸ Cf. BARSBY 1986 *ad loc.*, che sottolinea la “comic pretentiousness” del termine *integumentum* in questo contesto.

³³⁹ Cf. CRESSMAN 1915, pp. 288-89, che accosta *dentifrangibulum* a *infundibulum*, *patibulum*, *rutabulum*, *tintinnabulum*, *pabulum*, *venabulum*, *exorabulum*, *vocabulum*. Per i pochi nomi in *-bula* (*subula*, *fibula*, *mandibula*, *tribula*, *fabula*), cf. BETTINI 2009, p. 37 s., dove viene evidenziato che ognuno di questi nomi indica uno strumento dotato della capacità di “agire in profondità sulla materia”.

personificazione³⁴⁰): Pistoclero diventa ‘lo spaccadenti’ e il parassita anonimo assume il nome di ‘corazza’. Ecco, grossomodo, come dal *dentifrangibula* riferito ai pugni arriviamo al vocativo maschile *dentifrangibule*, riferito al ‘portatore’ di quei pugni e che con quei pugni viene addirittura identificato.

In ogni caso, quello che qui ci interessa è la creatività linguistica applicata ad una parte del corpo, i denti, e ad una situazione, quella dello scontro, in cui però uno dei due avversari è un parassita. A questo punto scatta il gioco su quanto sia pericoloso per un parassita perdere i denti, i banali pugni cedono il posto al surreale *dentifrangibulum* (‘strumento per rompere i denti’) e sui denti-strumenti del mestiere anche il parassita scherza, definendoli ‘schiaccianoci’, *nucifrangibula*. Plauto, insomma, spinge il gioco di parole fino ad arrivare alla ‘reificazione’ finale dei due personaggi. La scena inquadra un *parasitus* senza nome destinato a interpretare, in tutta la commedia, soltanto questo cameo, per poi sparire, ma la vivacità del dialogo e delle invenzioni linguistiche non può passare inosservata per la creatività che, ancora una volta, si appella esclusivamente alla fantasia degli spettatori allo scopo di costruire un ‘corpo comico’ dalle caratteristiche surreali³⁴¹.

In conclusione: analizzando i passi che presentano i denti come ‘arnesi di lavoro’ di una categoria ben precisa, quella del *parasitus*, abbiamo rilevato che, sul *topos* del parassita che rosicchia il cibo altrui, Plauto innesta una serie di

³⁴⁰ Nei testi plautini, esattamente come le cose inanimate possono essere personificate, i personaggi possono essere ‘reificati’: è l’altro capolinea del percorso della trasformazione, concetto chiaramente codificato da FRAENKEL 1960, pp. 21-54 sulla trasformazione e l’identificazione e 95-104 sulla personificazione. In particolare, a proposito del cambiamento di nome, cf. p. 26 s.: “Il concetto su cui si gioca in tutti questi passi, cioè che un uomo o una cosa si trasformino in un altro oggetto o in un’altra persona, assumendone le funzioni o subendone la sorte, si trova non di rado unito ad un altro. [...] L’idea su cui tale concetto si fonda è questa: “ogni cosa è quel che il suo nome dice, e viceversa”. Perciò, se uno perde le qualità finora possedute, oppure ne acquista di nuove, deve cambiare anche il nome.”.

³⁴¹ Qui ci troviamo nella situazione opposta rispetto a quella dei *Captivi*, dove Ergasilo, come abbiamo visto, impazza per tutto il corso della commedia. Dal confronto tra i due ‘estremi’ risulta interessante notare come l’apparizione di un parassita riesca in ogni caso a far impennare il picco di riferimenti corporei.

fantasiose deformazioni corporee che si configurano come ‘variazioni sul tema’, suggerendo che nelle situazioni stereotipate il nostro autore gioca tutte le sue carte per evitare la noia e stimolare la fantasia dello spettatore³⁴².

Il corpo del parassita subisce quindi una **deformazione** parodica, visibile soltanto con gli occhi della fantasia ma ben marcata, tanto che forse si dovrebbe aggiungere alle categorie plautine individuate da Fraenkel anche quella, appunto, della **deformazione**, o almeno individuarla come ‘sottocategoria’ della trasformazione.

³⁴² Riporto soltanto per completezza un frammento (frg. *Baccaria I MONDA*) citato da Macrobio; esso è scarsamente utile per aggiungere elementi alla mia argomentazione, ma comunque vi torna il riferimento ai denti di un parassita plautino (Macr. 3.16.1-2): *Nec acipenser (...) illius saeculi delicias evasit, et (...) accipite ut meminerit eius Plautus in fabula quae inscribitur Baccharia ex persona parasiti: Quis est mortalis tanta / fortuna adfectus umquam / quanta nunc ego sum, cuius haec ventri portatur pompa? / Vel nunc, qui mi in mari acipenser latuit antehac, cuius ego / latus in latebras reddam meis dentibus et manibus.* (Lo storione ... non sfuggì certo ai raffinati piaceri di quell’età. ... ecco come ne fa menzione Plauto nella commedia *Baccaria*, facendo parlare un parassita: qual mortale fu mai tanto fortunato / come ora io, al cui ventre è servita questa magnificenza? / Ecco lo storione, che finora mi si nascose nel mare, / i cui filetti io nasconderò con i miei denti e le mie mani (il testo e la traduzione di Macrobio sono tratti da MARINONE 1977²; il testo del frammento è ricavato da MONDA 2004). In base al metro, ARAGOSTI 2009, p. 104, ritiene che il passo facesse parte del *canticum* di un *parasitus edax* davanti a una tavola riccamente imbandita e lo paragona al monologo di Ergasilo (v. 825 ss.), in cui il parassita dei *Captivi* manifesta intenti distruttivi nei confronti di vari cibi (cf. *supra*, par. 3.4.1, p. 173 ss.), proprio come questo fa nei confronti dell’*acipenser*.

3.5 Denti come armi: rappresentazione di situazioni-tipo

3.5.1 Il prurito dei denti

All'inizio dell'*Amphitruo*, subito dopo aver recitato il prologo, Mercurio vede il servo Sosia che, provenendo dal porto, si avvicina verso la casa del suo padrone Anfitrione per recare alla padrona la buona novella del loro ritorno dalla guerra; il dio allora, inizialmente non visto, origlia il baldanzoso monologo di ingresso di Sosia, punteggiandolo di commenti sarcastici che sembrano voler portare avanti quel dialogo con il pubblico iniziato nel prologo; quando lo schiavo, avvicinandosi, finalmente vede l'estraneo davanti alla porta della propria casa, la sua reazione immediata è di grande paura, al punto che Mercurio commenta di non aver mai visto nessuno tanto *meticulosus*, ovvero pieno di *metus* (v. 293). Prima che i due arrivino ad intrecciare un vero e proprio dialogo, il progressivo avvicinamento di Sosia alla casa offre l'occasione per una serie di gustosi 'a parte', in cui Mercurio continua a strizzare l'occhio al pubblico, mentre Sosia parla ancora tra sé e sé, rivolgendo però l'attenzione all'intruso (*Amph.* 292-312):

SOSIA Sed quis hic est homo quem ante aedis video hoc noctis? Non placet.

MERCURIUS Nullust hoc metuculosus aequae. SO. Mi in mentem venit,
illic homo <hodie> hoc denuo volt pallium detexere³⁴³.

ME. Timet homo: deludam ego illum. SO. **Perii, dentes pruriunt;** 295

certe aduenientem hic **me hospitio pugneo accepturus est.**

Credo misericors est: nunc propterea quod me meus erus

fecit ut vigilarem, **hic pugnis faciet hodie ut dormiam.**

Oppido interii. Opsecro hercle, quantus et quam validus est!³⁴⁴

³⁴³ Si entra subito nel campo delle percosse: qui si allude alle battiture del telaio. Non vi sono *loci paralleli* ma il significato è chiaro. Per un approfondimento sul termine *detexere*, cf. ONIGA 1991, p. 200 e CHRISTENSON 2000, p. 199.

³⁴⁴ La battuta risulta comica per il fatto che Mercurio, avendo assunto le sembianze di Sosia, è assolutamente identico a lui. ONIGA 1991, p. 201, crede alla 'reale' prestanta fisica del dio

ME. Clare advorsum fabulabor, auscultet hic quae loquar; 300
igitur magi' modum maiorem in sese concipiet metum.

Agite, pugni, iam diu est quod ventri victum non datis:

iam pridem videtur factum heri quod homines quattuor
in soporem conlocastis nudos. SO. Formido male
ne ego hic nomen meum commutem et Quintus fiam e Sosia; 305
quattuor viros sopori se dedisse hic autumat:

metuo ne numerum augeam illum. ME. Em nunciam ergo: sic volo.

SO. Cingitur: certe expedit se. ME. Non feret quin vapulet.

SO. Quis homo? ME. Quisquis homo huc profecto venerit, **pugnos edet.**

SO. Apage, **non placet me hoc noctis esse: cenavi modo;** 310
proin tu istam cenam largire, si sapis, essurientibus.

ME. Hau malum huic est **pondus pugno.** SO. **Perii, pugnos ponderat.**

SOSIA: Ma chi è quest'uomo che vedo davanti a casa a quest'ora della notte?

MERCURIO: Nessuno è fafone come questo qui! SO.: Ho afferrato il concetto:
quello lì oggi mi vuole ritessere da capo il mantello!

ME: Il tipo è spaventato: lo prenderò in giro. SO.: **Sono finito, mi prudono i denti;**
di sicuro questo qui **vuole accogliere il mio arrivo con un benvenuto di pugni...**

Penso che abbia pietà di me: ora, visto che il mio padrone
mi ha fatto stare sveglio, questo qui oggi **con i pugni farà in modo che io dorma.**
Sono completamente spacciato. In nome del cielo, per Ercole, quanto è grosso e
forte!

ME.: Parlerò verso di lui ad alta voce, in modo che questo qui ascolti quello che dico;
così la sua paura aumenterà ancora di più.

Suvvia, pugni, è già da un pezzo che non date cibo al mio ventre!

Mi sembra un'eternità da quando ieri ben quattro uomini
avete spogliato e messo a dormire! SO.: Ho una paura terribile
che io cambi il mio nome e da Sosia diventi Quinto!

Questo qui sostiene di aver messo a nanna quattro uomini:

ho paura di andare ad aumentare quel numero. ME.: Ecco, adesso, voglio così!

SO.: Si tira su le vesti: di sicuro si prepara. ME.: Non se la caverà senza prenderle!

SO.: Chi? ME.: Chiunque verrà qui, di sicuro **assaggerà dei pugni!**

sulla scena, mentre CHRISTENSON 2000 interpreta comicamente la paura di Sosia rispetto al proprio esatto duplicato, che lo schiavo vede ingigantito a causa della propria viltà.

SO.: Aria! **Non mi piace mangiare a quest'ora di notte: ho appena cenato!**

Quindi, se hai sale in zucca³⁴⁵, offri questa cena a chi ha fame.

ME.: Non è niente male la forza di **questo pugno!** SO.: **Sono finito, soppesa i pugni!**

La caratteristica che ci interessa di più in questo ‘dialogo a distanza’, se così possiamo definirlo (in realtà i due personaggi non discutono tra loro, ma rivolgono tutte le battute al pubblico, con la complicazione delle apostrofi che Mercurio indirizza ai propri pugni), è il continuo riferimento al cibo: al v. 302, il dio declama *Agite, pugni, iam diu est quod ventri victum non datis* (Suvvia, pugni, è già da un pezzo che non date cibo al mio ventre!³⁴⁶); al v. 309, minaccia che colui che sta arrivando *pugnos edet* (assaggerà dei pugni, o, più letteralmente, mangerà dei pugni); Sosia allora ribatte, ai vv. 310 s., che è tardi per mangiare, che ha già mangiato e che questo tipo di cena va dato a chi ha fame, se si ha buon senso (lo schiavo, continuando forse a reggere il gioco sulla metafora alimentare, usa l'allusivo *si sapis*). Tutto il passo è quindi basato sulla forza dei pugni di Mercurio, su cui si intrecciano due metafore corporee: quella del ‘mettere a dormire’ gli avversari (che a sua volta genera il gustoso intermezzo sul cambiamento di nome di Sosia in Quinto, dopo quattro che sono già stati ‘stesi’) e quella del ‘mangiare i pugni’, pasto che Sosia eviterebbe volentieri, ma che i suoi poveri denti gli preannunciano con un prurito di avvertimento da lui riconosciuto al volo: *perii, dentes pruriunt*, si lamenta non appena scorge Mercurio (v. 302).

L'espressione *dentes pruriunt* ricorre in un altro passo plautino, anche se leggermente più elaborata: *malae aut dentes pruriunt* (‘prudono le mascelle o i denti’). Ci troviamo nei pressi della conclusione del *Poenulus*, subito dopo una tipica scena di agnizione, complicata però dall'origine cartaginese della famiglia, per cui il *senex* Annone compare vestito in modo esotico. Si è appena scoperto che le due sorelle Anterastili e Adelfasio sono sue figlie e che l'*adulescens*

³⁴⁵ Ho reso con “se hai sale in zucca” l'espressione “*si sapis*” per conservare l'ambiguità, creata dal contesto ‘alimentare’ del passo, fra *sapio* inteso come ‘aver sapore’ e come ‘aver buon senso’ (cf. CHRISTENSON 2000, p. 202).

³⁴⁶ Si tratta di una di quelle espressioni che ricordano l'apologo di Menenio Agrippa e la ‘collaborazione’ delle varie membra all'interno dell'organismo, come abbiamo accennato in un precedente capitolo (cf. *supra*, p. 138 ss.).

Agorastocle è loro cugino, quando piomba il soldato Antamenide, amante di Anterastili, che investe il vecchio con una scarica di impropri 'xenofobi', perché sta abbracciando la sua bella. Il giovane cartaginese, allora, prima di avere il tempo di spiegare come stanno le cose, si lancia nella difesa dello zio, aggredendo il soldato con queste parole (*Poen.* 1315-16):

Num tibi. adulescens, **malae aut dentes pruriunt**,
qui huic es molestus, an malam rem quaeritas?

Ehi, giovanotto, ti prudono forse le mascelle o i denti,
che infastidisci quest'uomo, o vai in cerca di guai?

Il senso proprio di *prurio* è quello del prurito in generale, e come tale lo troviamo spesso nei testi medici³⁴⁷. Plauto, nei sei passi in cui lo utilizza, lo investe però di un significato metaforico, sempre legato a qualche aspettativa e in un contesto marcatamente emotivo.

Il senso prevalente (quattro passi su sei) è quello di una scherzosa 'premonizione' del dolore:

- in due passi (*Mil.* 397³⁴⁸ e *Persa* 32³⁴⁹) riferita al dorso, se si tratta di un servo che teme la punizione del padrone, rappresentato dal *senex* (un tipo di situazione che potremmo definire 'realistica', sempre tenendo presente, comunque, che nella *palliata* non c'è niente di realistico nel senso in cui lo intendiamo al giorno d'oggi);

- in due passi (quelli che abbiamo appena letto) riferita al volto, e in particolare ai denti, se si tratta di personaggi che intrattengono un rapporto diverso, meno 'canonizzato' di quello fra servo e padrone, ma adatto a prefigurare

³⁴⁷ Cf. per es.: Cels. 2.7.8; 5.28.11; 5.28.16; Oribas. *syn.* 7.12.2; Scribonio Largo 193. Cf. anche Iuv. 6. 578 *si prurit frictus ocelli angulus, ... collyria poscit.*

³⁴⁸ Lo schiavo Sceledro esclama: *Timeo quid rerum gesserim; ita dorsus totus prurit*, 'Temo di averne combinata una grossa; già tutta quanta la schiena mi prude'.

³⁴⁹ Lo schiavo Sagaristione allo schiavo Tossilo, che gli ha proposto di spassarsela e darsi alla bella vita mentre il padrone è assente: *Vah! Iam scapulae pruriunt, quia te istaec audivi loqui*, 'Ahi! Mi prudono già le scapole per averti sentito dire queste cose.'

Un caso ancora diverso è quello del finale dello *Stichus*, dove i due servi Stico e Sagarino sono presi da un analogo ‘prurito’ di ballare con l’*ancilla* Stefano e Sagarino esclama (v. 756):

Numquam edepol med istoc vinctes quin ego ibidem pruriam.

Non mi batterai mai in questo campo, anch’io ho il prurito nello stesso posto!

Sul prurito si gioca ancora, poco oltre, quando Sagarino invita il flautista a suonare un’aria *cinaedica*, lasciva (v. 760),

ubi **perpruriscamus** usque ex unguiculis (v.761)

con cui sentiamo un bel prurito a partire dalla punta delle unghie.

Siamo quindi arrivati ad un ‘prurito’ che invade la sfera sessuale e che in poesia resterà il significato prevalente del verbo, da Catullo a Marziale a Giovenale ed oltre³⁵².

Il prurito, dunque, nei testi plautini annuncia sempre qualcosa di molto spiacevole o molto piacevole, che sta per accadere all’individuo e che la parte del corpo interessata comunica al personaggio stesso, il quale riferisce ad alta voce questo messaggio, commentandolo variamente a seconda del contesto (in ogni caso, anche quando si tratta di allusioni sessuali, è qualcosa che ‘ci si aspetta’, una premonizione concentrata sulla parte del corpo interessata)³⁵³.

Tornando all’espressione da cui siamo partiti, in *dentes pruriunt* si incrociano quindi due concetti: da una parte quello dei denti intesi come luogo su cui si concentra e scarica l’aggressività dell’avversario (amplificata nell’*Amphitruo* dalle metafore alimentari sulla forzata ‘cena’), dall’altra quello del prurito come scherzosa premonizione (in questo caso, di dolore).

³⁵² Cf. GROSSARDT s.v. *prurio*, *TLL*, 10.2, c. 2391, l. 24 – c. 2392, l. 56, 2006 (in particolare c. 2392, ll. 20-50).

³⁵³ Cf. OTTO 1890 p. 121, s.v. *dorsus*; TOSI 1991, p. 328, nr. 690: a proposito dei pruriti ‘divinatori’, viene citato soltanto Plauto, per poi compiere un enorme balzo fino alle lingue moderne. Tosi cita a questo proposito l’arte ‘palmica’, di cui abbiamo già trattato a proposito dell’espressione *supercilium salit* in *Pseud.* 107 (cf. *supra*, par. 2.1.2., p. 37 ss.).

quam ob rem amabo, mea voluptas, sine te hoc exorarier.

perciò, ti prego, mia delizia, permettimi di supplicarti in questo modo!

Per la seconda volta, Agorastocle si infuria e a questo punto comincia a colpire il servitore, accompagnando ogni colpo con un'esclamazione riferita alle sue richieste, ma non prima di aver dichiarato che gli vuole 'cavare gli occhi e i denti' (vv. 381-84):

AG. Non ego homo trioboli sum, nisi ego illi **mastigiae
exturbo oculos atque dentes**. Em voluptatem tibi!

Em mel, em cor, em labellum, em salutem, em savium!

MI. Impias, ere, te: oratorem verberas. AG. Iam istoc magis:
etiam ocellum addam et labellum, linguam.

AG.: Sono meno di un uomo da tre soldi, se a quell'arnese da frusta
non **strappo gli occhi e i denti**. Eccoti la delizia!

Eccoti il miele, eccoti il cuore, eccoti il labbruzzo, eccoti la salute, eccoti il bacio!

MI: Padrone, ti macchi di empietà: picchi un ambasciatore! AG.: Ancora meglio:
aggiungerò anche la pupilla, il labbruzzo e la lingua.

La scena si sviluppa poi con un gustoso gioco di deittici, quando il padroncino spiega che tutti i *meus* e *mea* dello schiavo avrebbero dovuto essere degli *huius*; al che, Milfione cerca di rimediare con una geniale 'riscrittura' della propria orazione, in cui alterna entrambi i tipi di deittico (vv. 392-99):

Opsecro hercle te, voluptas huius atque odium meum,
huius amica mammeata, mea inimica et malevola,
oculus huius, lippitudo mea, mel huius, fel meum,
ut tu huic irata ne sis aut, si id fieri non potest,
capias restim ac te suspendas cum ero et vostra familia.
Nam mihi iam video propter te victitandum sorbilo,
itaque iam **quasi ostreatum tergum ulceribus gestito**
propter amorem vostrum.

395

Per Ercole, ti scongiuro, delizia sua e antipatia mia,

sua amica popputa e mia nemica linguacciuta³⁵⁴,
sua pupilla e mia cispa negli occhi, suo miele e mio fiele,
di non essere adirata con lui o, se ciò non può essere,
di prendere una fune e di impiccarti col tuo padrone e tutti quelli di casa.
Infatti io vedo che a causa tua devo vivacchiare a goccia a goccia,
e così ormai **mi porto in giro una schiena che per le piaghe è striata come le
ostriche**
a causa del vostro amore.

Ciò che ai fini della presente ricerca è più interessante notare, in tutta la scena, sono i riferimenti alle punizioni canoniche: quella per così dire ‘realistica’ che allude alla schiena del servo (v. 398, già prefigurata dal *mastigia* del v. 381) e quella ‘iperbolica’, promessa ma ovviamente non attuata, dell’estrazione di occhi e denti (v. 381 s.). Qui alle minacce da cui siamo partiti si aggiungono anche quelle relative agli occhi, che in questo caso possono servire sia per rafforzare la spaventosità della prospettiva, sia per alludere al fatto che il servo è troppo impiccione.

Lo strappare gli occhi è infatti presentato in altre commedie plautine come punizione ‘per contrappasso’ per i curiosi e i ficcanaso: per esempio, nell’*Aulularia*, l’avaro Euclione promette terribili punizioni ‘oculari’ alla serva Stafila che secondo lui lo sta spiando (*Aul.* 53 s. e 188 s.³⁵⁵); nel *Miles Gloriosus*, il servo Palestrione e la bella Filocomasio minacciano a più riprese il servo Sceledro, che ha visto ciò che non avrebbe dovuto vedere, cioè Filocomasio che di

³⁵⁴ Nella traduzione ho cercato di conservare la contrapposizione non solo dei termini *amica-inimica*, ma anche di *mammeata-malevola*, che si basa su evidenti assonanze da me rese con l’omoteleuto popputa-linguacciuta (il *malevolus* è infatti spesso inteso come ‘malalingua’).

³⁵⁵ Cf. *Aul.* 53 s.: *Oculos hercle ego istos, inproba, ecfodiam tibi, / ne me opservare possis quid rerum geram.* (Per Ercole, quegli occhi, maledetta, io te li caverò, / perché tu non mi possa osservare, qualunque cosa io faccia.); *Aul.* 188 s.: *Anus hercle huic indicium fecit de auro, perspicue palam est, / Quoi ego iam linguam praecidam atque oculos ecfodiam domi* (La vecchia, per Ercole, gli ha spifferato dell’oro, è troppo evidente! / Io le taglierò la lingua e le caverò gli occhi, appena in casa!). Cf. CHERUBINI 2008 e in particolare pp. 158-66, sugli *emissicii oculi* della serva Stafila. Sorvoliamo per ovvi motivi di brevità su tutte le numerose implicazioni legate alla simbologia dell’occhio, per cui basti rimandare a DEONNA 1965.

nascosto scambiava baci con l'amante Pleusicle (*Mil.* 315 e 374³⁵⁶); nel *Trinummus*, quando lo schiavo Stasimo si dimostra troppo impiccione, inserendosi nella discussione tra l'*adulescens* Lesbonico e il *senex* Filtone, il giovane rimbrotta aspramente il proprio servo (*Trin.* 463³⁵⁷). Altrove, però, analoghe espressioni servono semplicemente come minaccia particolarmente cruenta³⁵⁸, ma ci sono anche dei casi in cui l'occhio cavato diventa la posta di una scommessa che un personaggio mette sul piatto, per testimoniare quanto è sicuro della propria vittoria: così il padrone Simone chiede a Pseudolo di cavargli un occhio se mai gli consegnerà il denaro che il servo vuole conquistare (*Pseud.* 510³⁵⁹) e il parassita *Peniculus* chiede a Menecmo I di fare altrettanto se parlerà senza il suo permesso (*Men.* 156 s.³⁶⁰).

³⁵⁶ *Mil.* 315: *Iuben tibi oculos ecfodiri, quibus id quod nusquam hic vides?* (Perché non ti fai cavare gli occhi, con i quali vedi ciò che qui non è da nessuna parte?); *Mil.* 374: *Non possunt mihi minaciis tuis hisce oculi ecfodiri.* (Questi occhi non possono essermi cavati dalle tue minacce!).

³⁵⁷ *ST.* *Verum hercle hic dicit.* *LE.* *Oculum ego ecfodiam tibi, / si verbum addideris.* (*ST.*: Per Ercole, questo qui dice la verità! *LE.*: Io ti caverò un occhio, / se aggiungi una sola parola!).

³⁵⁸ Nella scena finale del *Persa*, in cui il lenone Dordalo viene sbeffeggiato per essere stato sconfitto, si scontra con il *puer Paegnum* (*Persa* 793 s.): *DO.* *Ne sis me uno digito attigeris, ne te ad terram, scelus, adfligam.* / *PAE.* *At tibi ego hoc continuo cyatho oculum excutiam tuom.* (*DO.*: Non cercare di toccarmi neppure con un dito, se non vuoi che ti sbatta a terra, furfante! / *PAE.*: E io ti farò subito schizzar via un occhio con la coppa!). Cf. anche *Capt.* 464 s.: *Nam hercle ego huic die, si liceat, oculos ecfodiam lubens, / ita malignitate oneravit omnis mortalis mihi* (Infatti, per Ercole, a questo giorno, se potessi, gli caverei volentieri gli occhi, / tanto ha reso avari nei miei confronti tutti gli uomini!).

³⁵⁹ *SI.* *Excludito mi hercle oculum, si dederò.* *PS.* *Dabis.* (*SIMONE*: Per Ercole, cavami un occhio, se te lo darò! *PS.*: Me lo darai!).

³⁶⁰ *MEN.* *Te morare mihi quom obloquere.* *PE.* *Oculum ecfodito per solum / mihi, Menaechme, si ullum verbum faxo nisi quod iusseris.* (*MENECMO I*: Quando mi interrompi, ostacoli te stesso! *PE.*: Cavami un occhio dalla radice (lett.: attraverso il terreno), / Menecmo, se dirò una parola che tu non mi abbia comandato di dire.). *GRATWICK* 1993, p. 153 s., ritiene però che il verso 156 sia corrotto e che l'espressione *per solum* non abbia un senso compiuto (neppure scherzoso) in questo contesto, perché il prefisso *ex-* di *ecfodio* mal si accorderebbe con il successivo *per* premesso a *solum*.

Il verbo ‘canonico’ per esprimere il fatto di cavare gli occhi in Plauto, come risulta dai passi appena citati, è *ecfodio*, utilizzato addirittura in senso assoluto nel *Curculio* quando il banchiere Licone chiede all’eroe eponimo della commedia per quale motivo sia diventato *unoculus*³⁶¹. *Ecfodio/effodio* in Latino indica l’atto dello scavare per estrarre qualcosa, tanto che è utilizzato soprattutto per ciò che viene estratto dal terreno, per esprimere il lavoro dei minatori e per gli agricoltori intenti a sradicare le piante, ma per estensione viene abbinato abitualmente agli occhi (in espressioni che indicano appunto la volontà di cavarli), raramente ad altre parti del corpo³⁶². Talvolta in Plauto troviamo però la stessa azione espressa, come abbiamo visto nei passi citati sopra, con *excutio*³⁶³ (che indica l’atto del rimuovere qualcosa dalla sua propria sede colpendola con qualcosa³⁶⁴) o *excludo*³⁶⁵ (letteralmente ‘lascio fuori o tiro fuori’³⁶⁶), mentre nel passo del *Poenulus* da cui siamo partiti per questa carrellata sulle minacce relative agli occhi (e dove, ricordiamolo, il giovane Agorastocle medita di cavare al servo Mifione *oculos atque dentes*) viene utilizzato il verbo *exturbo*, che propriamente significa ‘tirar fuori con forza’³⁶⁷ e quindi si insiste non tanto sullo ‘scavare’ implicito in *ecfodio*, quanto sulla violenza necessaria per tutta l’operazione: una

³⁶¹ *Curc.* 392-98: LYCO *Unocule, salve. CURCULIO Quaesio, deridesne me? / LY. De Coclitum prosapia te esse arbitror, / nam i sunt unoculi. CU. Catapulta hoc ictum est mihi / apud Sicyonem. LY. Nam quid id refert mea, / an aula quassa cum cinere ecfossus siet? / CU. Superstitiosus hicquidem est, vera praedicat; / nam | illaec catapultae ad me crebro commeant. (LICONE: Salve, monocolo! CURCULIO: Di grazia, ti prendi gioco di me? / LI.: Immagino che tu sia della schiatta dei Cocliti, / infatti loro sono monocoli. CU.: Questo è un colpo di catapulta che mi è arrivato / presso Sicione. LI.: E a me che me ne importa, / se magari sei stato orbatto da una pentola fracassata con la sua cenere? / CU.: Questo qui è proprio un indovino, azzecca la verità! / Infatti quel genere di catapulte mi arrivano addosso spesso.).*

³⁶² Per tutti gli usi del verbo, cf. BRANDT s. v. *effodio*, *TLL* 5.2, c. 195, l. 34 - c. 197, l. 80, 1932.

³⁶³ *Persa* 793 s.

³⁶⁴ Cf. REHM s.v. *excutio*, *TLL* 5.2, c. 1308, l. 56 – c. 1314, l. 34, 1939.

³⁶⁵ *Pseud.* 510.

³⁶⁶ Cf. REHM s.v. *excludo*, *TLL* 5.2, c. 1268, l. 6 - c. 1273, l. 17, 1937.

³⁶⁷ Cf. DÍAZ Y DÍAZ s.v. *exturbo*, *TLL* 5.2, c. 2092, l. 28 - c. 2093, l. 65, 1953.

vera e propria ‘estrazione’ dentaria, rinforzata da quella oculare, a cui si estende il significato del verbo.

Il binomio occhi-denti ritorna in un caso in cui viene raccontato un movimentato ‘fuoriscena’³⁶⁸: si tratta di un passo della *Rudens*. Dopo il naufragio iniziale, le due ragazze schiavizzate dal lenone, in cerca della tanto sospirata libertà, trovano rifugio presso il tempio di Venere; quando il lenone cerca di recuperarle, strappandole alla protezione della sacerdotessa, entra in gioco il servo Tracalione che denuncia l’empietà del losco individuo e spinge il *senex* Demone a farlo punire (vv. 658-62):

TRACHALIO Age nunciam,

iube oculos elidere³⁶⁹, **itidem ut sepiis faciunt coqui.**

DAEMONES Proripite hominem pedibus huc itidem quasi occisam suem. — 660

TR. Audio tumultum. **Opinor, leno pugnīs pectitur.**

Nimi' velim inprobissumo homini **malas edentaverint.**

TRACALIONE: Su, presto,

ordina di cavargli gli occhi, proprio come i cuochi fanno alle seppie!

DEMONE: Trascinate qua fuori l’uomo per i piedi come una scrofa macellata!

TR.: Sento il baccano: **penso che il lenone venga pettinato**³⁷⁰ **a suon di pugni.**

Vorrei proprio che a quell’uomo pessimo **facessero schizzar via i denti dalle
mascelle!**

³⁶⁸ Per il concetto di ‘fuoriscena’ a proposito dei testi plautini, cf. DEL CORNO 2002, ed in particolare p. 129 su questo passo della *Rudens*.

³⁶⁹ Qui per esprimere il concetto di estrazione degli occhi viene usato il verbo *elidere*, in cui prevale l’idea di rimozione (‘scartare’): cf. RUBENBAUER s.v. *ēlido*, *TLL* 5.2, c. 370, l. 38 - c. 375, l. 44, 1933. Il contesto della *Rudens* è marino, pieno di pescatori, quindi la battuta sugli occhi pare connotata in termini di pulizia del pesce, di eviscerazione.

³⁷⁰ Si allude probabilmente alla preparazione delle fibre tessili prima della filatura (cf. HODGES s.v. *pecto*, *TLL* 10.1, c. 906, ll. 49-63, 1991). L’espressione allitterante ricorre in altri due passi plautini: *Men.* 1017 *pecte pugnīs (servos)* e *Poen.* 358 *oratore[m] hunc pugnīs pectas*.

Ritorna il contesto ‘culinario’ che avevamo già incontrato nell’*Amphitruo*, qui focalizzato più sulla preparazione del pasto che sulla sua consumazione: il lenone deve essere privato degli occhi come fanno i cuochi con le seppie (v. 659) e trascinato fuori per i piedi come una scrofa appena macellata (v. 660). Ciò che più ci interessa è comunque la persistenza dell’abbinamento ‘cavare occhi’ e ‘cavare denti’, che ricorre come una delle punizioni più terribili che si possano immaginare³⁷¹.

In questa scena incontriamo anche un termine che costituisce un *hapax* in tutto il *corpus* plautino, il verbo *edentare* (v. 662), che indica chiaramente l’atto di far cadere i denti a forza di pugni ed è parallelo al verbo *exocularare* del v. 731, anch’esso presente in Plauto soltanto in questa scena³⁷². Il termine è molto raro: si incontra nuovamente soltanto in un passo di Macrobio a proposito degli *scommata*, quando vengono presentati quelli più blandi, che ‘feriscono’ meno, come i morsi di una *edentata belua*: anche in questo caso sembra l’immagine di denti ‘cavati’ *ad hoc*, per impedire che l’animale feroce possa ferire a morte (si allude forse ad animali da spettacolo?)³⁷³. Abbiamo già esaminato, in un precedente capitolo³⁷⁴, un altro termine che appartiene alla stessa area semantica, quella della perdita dei denti, ma che ha caratteristiche molto diverse: l’aggettivo *edentulus*, che in Plauto compare sempre in abbinamento all’età avanzata e non a

³⁷¹ L’idea di cavare gli occhi al lenone ricorre poco dopo altre due volte, configurandosi con le caratteristiche del ‘tormentone’: cf. *Rud.* 731 (agli aguzzini): ... *ni ei caput exoculassitis*... (... se non gli caverete gli occhi dalla testa...); *Rud.* 759: *Quid illas spectas? Quas si attigeris, oculos eripiam tibi* (Cosa le guardi? Se le tocchi, ti strapperò gli occhi!). Qui il verbo utilizzato è *eripio*, in cui prevale la nozione di ‘portar via’: cf. BRANDT s.v. *eripio*, *TLL* 5.2, c. 788, l. 60 - c. 795, l. 65, 1935.

³⁷² Anche qui si tratta di un verbo molto raro, che oltre a questo passo è presente soltanto in *Apul. met.* 7. 2 (*caecam et prorsus exoculatam esse Fortunam*) e 8. 13 (*eumque prorsus exoculatum relinquens*). Cf. REHM s.v. *exoculo*, *TLL* 5.2, c. 1541, ll. 17 - 20, 1941.

³⁷³ *Macr. Sat.* 7, 3, 10: *scommata minus aspera, quasi edentatae beluae morsus* (sarcasmi meno aspri, come i morsi di una bestia sdentata). Testo e traduzione sono tratti da MARINONE 1977². Il termine ricorre altrove soltanto in alcune glosse, per cui cf. KNAPP-MEYER sv. *edento*, *TLL* 5.2, c. 63, ll. 13-19, 1931.

³⁷⁴ Cf. *supra*, par. 3.3.3, p. 160 ss.

situazioni traumatiche. Come avevamo già anticipato, ben diversa risulta la situazione del losco lenone che corre il rischio di essere *edentatus* a suon di pugni.

3.5.3 La forza dei denti

I passi che presentano personaggi decisi a infierire sui denti di un avversario ricorrono quindi in Plauto con una certa frequenza, senza però che sulla situazione vengano costruiti scherzi particolarmente elaborati. Si tratta in generale di espressioni piuttosto stereotipate, che sembrano alludere a modi di dire radicati nella cultura del tempo.

I giochi di parole, nel campo dell'aggressività concentrata sui denti, sono riservati soltanto ai passi che abbiamo già visto nel precedente capitolo, quelli in cui la situazione gravita nell'area di attrazione di alcuni parassiti, area che abbiamo riscontrato come particolarmente creativa: ricordiamo il *parasitus* delle *Bacchides* che gioca sui *dentifrangibula* dell'avversario e sui propri *nucifrangibula* (*Bacch.* 581-605) ed Ergasilo che nei *Captivi* vuole *dentilegos facere* tutti quelli che si frappongono fra lui e il cibo (*Capt.* 798).

Ciò che invece accomuna tutte le situazioni plautine che abbiamo visto finora, sia quelle più stereotipate che quelle più elaborate, è la necessità di rompere, cavare, neutralizzare i denti dell'avversario. Perché si infierisce sui denti? Perché, sembrerebbe, sono 'armi' da spuntare prima che, a loro volta, abbiano l'occasione di ferire.

Conosciamo da altri autori latini un'espressione che può confermarci tale supposizione. Tosi, nel suo *Dizionario delle sentenze latine e greche*, riporta il detto *venies sub dentem* ('verrai sotto il dente'), corredandolo della seguente spiegazione:

È questa un'espressione popolare simile alla nostra "Verrai a tiro!": la fonte è Petronio (58.6), ma la si ritrova anche in Laberio, citato da Gellio (28 R.³)³⁷⁵, e in Svetonio (*Vita di Tiberio*, 21.2). Augusto ammalato, dopo un lungo colloquio col

³⁷⁵ Laber., frgm. 28 Ribbeck: *itaque leni pruna coctus / simul sub dentes mulieris veni, bis ter memordit.*

futuro imperatore Tiberio, compiangere il popolo romano, destinato a stare *sub tam lentis maxillis* “sotto mascelle tanto lente” (che dunque stritolano inesorabilmente e con crudele lentezza). Corrisponde al nostro “Cadere sotto le grinfie”, che ha paralleli in tutte le lingue europee (ma non ho potuto reperire un’immagine del tutto uguale a quella latina)³⁷⁶.

L’ultima affermazione di Tosi è particolarmente interessante, in quanto implicitamente ci conferma quanto fosse peculiare della cultura paremiografica romana sottolineare il particolare ferino dei denti come strumento di aggressione fatale.

Un altro autore che ci attesta l’uso di questa immagine (e che si situa cronologicamente più vicino a Plauto rispetto a quelli citati da Tosi per l’ambito dei proverbi) è Lucrezio, che, in un passo particolarmente interessante ai nostri fini, ci presenta l’uomo ‘sotto i denti’ della morte (Lucr. 1. 851 s.):

Nam quid in oppressu valido durabit eorum,
ut mortem effugiat, leti **sub dentibus** ipsis?³⁷⁷

Quale di essi resisterà nella morsa possente
sì da fuggire allo scempio, tra **i denti stessi** della morte?³⁷⁸

Lo stesso Lucrezio, inoltre, quando racconta l’evoluzione del genere umano, presenta i denti come primitiva arma, accostandoli però alle mani e alle unghie, che rimandano comunque ad un’aggressione ferina, contrapposta alla successiva invenzione delle armi di bronzo e di ferro (Lucr. 5. 1283 ss.):

Arma antiqua manus ungues **dentesque** fuerunt
et lapides et item silvarum fragmina rami,
et flamma atque ignes, postquam sunt cognita primum.
Posterius ferri vis est aerisque reperta.

³⁷⁶ TOSI 1991, p. 531; cf. anche OTTO 1890, p. 107.

³⁷⁷ Qui e in seguito, il testo di Lucrezio è quello stabilito da BAILEY 1947.

³⁷⁸ Qui e in seguito, la traduzione di Lucrezio è di Raccanelli in SCHIESARO 2003.

Armi antiche erano mani unghie **denti**
e pietre e anche rami, spuntoni di boschi,
e fiamme e fuoco, non appena divennero noti.
Poi si scoprì la forza del ferro e del bronzo.

Forse tali espressioni e modi di dire possono anche aiutarci a capire un po' meglio l'area semantica all'interno della quale si sviluppa una delle descrizioni più fulminee di Plauto. A proposito di funzioni offensive dei denti, sorta di armi primitive, un esempio plautino può infatti essere individuato nel *miles* dello *Pseudolus*, ritratto come *dentatus*. Lo schiavo Scimmia, aiutante di Pseudolo, sta trascinando fuori dalla casa del lenone la ragazza amata dal padroncino di Pseudolo, per consegnarla proprio al giovane, ma lei piange a dirotto perché crede ancora di essere stata venduta ad un soldato macedone che aveva precedentemente stretto accordi con il lenone. Scimmia allora la rincuora dicendole (*Pseud.* 1038-43):

Ne plora, nescis ut res sit, Phoenicium,
verum hau multo post faxo scibis accubans.
Non ego te ad illum duco dentatum virum
Macedoniensem, qui te nunc flentem facit:
quoiam esse te vis maxume, ad eum ducere:
Calidorum hau multo post faxo amplexabere.

1040

Non piangere, Fenicio, non sai come stanno le cose!
Ma fra non molto farò che tu lo sappia, quando sarai sdraiata a tavola.
Non ti sto portando da quell'omaccione dentuto
che viene dalla Macedonia, quello che ora ti fa piangere!
Quello a cui desideri ardentemente appartenere, a lui ti conduco:
fra non molto farò in modo che tu abbracci proprio Calidoro!

È da notare che il *miles* non entra mai in scena in tutta la commedia, quindi il suo aspetto fisico poggia unicamente sulla fantasia degli spettatori. Il particolare corporeo del *vir dentatus* allude ad un aspetto ripugnante, visto che la bella

Fenicio piange disperatamente all'idea di essere stata venduta a lui? A ben guardare, la situazione appare un po' più complessa e coinvolge implicazioni di ordine compositivo: la scena rischia infatti di virare al patetico proprio per il pianto della ragazza, che crede di essere strappata per sempre al suo innamorato; ed è per questo motivo che Scimmia pensa bene di riassetarla sull'asse comico con la sua battuta descrittiva. Perché un *dentatus vir* debba far ridere non è a prima vista del tutto chiaro, ma potremmo a buon diritto pensare ad una parodia del soldato valoroso. Willcock nel suo commento allo *Pseudolus* traduce 'man-eating' ('mangia-uomini, cannibale')³⁷⁹, Ernout 'ogre à grandes dents' ('orco dai grandi denti')³⁸⁰, Nixon 'sabre-toothed' ('con i denti a sciabola')³⁸¹, De Melo "saber-toothed" (stesso significato)³⁸², Scandola 'zannuto'³⁸³, Paratore 'l'orco con le zanne'³⁸⁴: tutti insomma insistono sull'implicita connotazione di aggressività, colorendola chi più chi meno con tocchi grotteschi e/o fiabeschi.

L'essere *dentatus*, insomma, sembra configurarsi in un contesto di questo tipo come rappresentazione corporea di una rozza aggressività (come non pensare al *Lanuvinus ater atque dentatus* del Carme 39 di Catullo?³⁸⁵). *Dentatae* in vari autori sono definite le *beluae*³⁸⁶; *dentatus* era chiamato anche chi, per un caso che veniva sentito come ominoso, nasceva non 'inerme' come tutti gli altri bambini 'normali', ma dotato già di qualche dentino, particolare che - se questo nostro ragionamento è valido - poteva essere considerato come segno di aggressività dell'individuo: certo il Manio Curio Dentato descritto da Plinio il Vecchio è raffigurato come eccezionalmente prode, insieme ad un altro eroe, parimenti nato

³⁷⁹ Cf. WILLCOCK 1987, p. 130.

³⁸⁰ Cf. ERNOUT 1932-61.

³⁸¹ Cf. NIXON 1916-38.

³⁸² Cf. DE MELO 2011-13.

³⁸³ Cf. QUESTA 1983.

³⁸⁴ Cf. PARATORE 1978.

³⁸⁵ Cf. Catull. 39.12. Sembra proprio che in quest'ultimo caso ci troviamo davanti la rappresentazione del campagnolo di Lanuvio abbronzato per il lavoro agricolo e assai rustico, che il poeta vuole contrapporre al *Celtiber Egnatius*, elegante ma poco ortodosso nella sostanza che utilizza per ottenere denti splendidi: sicuramente il lanuvino viene definito *dentatus* perché la sua dentatura spicca sul volto *ater*, abbronzato.

³⁸⁶ cf. LOMMATZSCH s.v. *dentatus*, TLL 5.1, c. 548, ll. 24 - 58, 1911.

*dentatus*³⁸⁷. Ma è interessante anche il seguito della trattazione (Plin. *nat.* 7.68-69):

In feminis ea res inauspicati fuit exempli regum temporibus. [69] Cum ita nata esset Valeria, exitio civitati in quam delata esset futuram responso haruspicum vaticinante, Suessam Pometiam illa tempestate florentissimam deportata est, veridico exitu consecuto.

Nelle donne questo fenomeno fu di segno di malaugurio ai tempi dei re. Valeria, visto che era nata così, secondo il responso vaticinante degli aruspici sarebbe stata la causa della rovina per la città in cui fosse stata portata; fu relegata a Suessa Pomezia, in quel periodo fiorentissima, e di conseguenza ne derivò un risultato che dimostrò la veridicità della profezia³⁸⁸.

La donna che nasceva *dentata*, dunque, era ritenuta una disgrazia addirittura per tutta la comunità a cui apparteneva. Come non pensare al timore suscitato da un individuo di sesso femminile ‘aggressivo’ e quindi ingestibile e, di conseguenza, al rischio di sovvertimento che una tale caratteristica poteva

³⁸⁷ Cf. Plin. *nat.* 7.68: *Ceterum editis primores septimo mense gigni dentes priusque in supera fere parte, haud dubium est, septimo eosdem decidere anno aliosque suffici, quosdam et cum dentibus nasci, sicut M'. Curium, qui ob id Dentatus cognominatus est, et Cn. Papirium Carbonem, praeclaros viros.* (È fuori di dubbio che ai bambini i denti cominciano a spuntare nel settimo mese; prima, di solito, nella mascella superiore; nel settimo anno cadono, e sono sostituiti da altri. Alcuni **nascono già coi denti**, come Manio Curio, che ebbe perciò il cognome di Dentato, e come Gneo Papirio Carbone, entrambi uomini illustri.). Testo e traduzione di Plinio sono tratti da CONTE-BARCHIESI-RANUCCI 1983.

³⁸⁸ Suessa Pomezia, città dalla non chiara ubicazione (forse pontina), era in potere dei Volsci quando fu conquistata dai Romani, ma in seguito si consegnò agli Aurunci; nel 502 a.C. fu nuovamente presa dai Romani, che la distrussero e ridussero gli abitanti in schiavitù. Si hanno nuovamente notizie della città nel 495 a.C., quando appare in mano ai Volsci: Dionigi di Alicarnasso racconta che era molto vasta e popolosissima. Anche questa volta, però, i Romani la riconquistarono, distruggendola nuovamente. Da quel momento non se ne ha più notizia (Cf. Liv. 2.16.17, Dionys. *Ant. rom.* 6.29, Liv. 2.26). Il triste destino della città di Suessa Pomezia confermava dunque, nella mentalità romana, il segno di malaugurio costituito dalla nascita di una bambina *dentata*.

generare in una società patriarcale quale era quella romana, in cui il controllo delle donne era ritenuto essenziale?

Per converso, in Plauto la *lena*, che appartiene ad un altro universo, può *bonis dentibus esse*, come risulta da un passo del *Truculentus* in cui l'*ancilla* Astafio, caratterizzata un po' come cortigiana e un po' come mezzana della propria padrona Fronesio, intrattiene un lungo dialogo con Diniarco, l'*adulescens* che, dopo essersi rovinato proprio per Fronesio, ora viene tenuto in disparte per l'arrivo di nuovi amanti da spolpare. La *meretrix* vuole comunque mantenere buoni rapporti con lui perché può sempre rivelarsi utile (come in effetti accadrà nel prosieguo della commedia), quindi l'*ancilla*, dopo essersi intrattenuta con lui, lo invita in casa. Quando il giovanotto entra, Astafio, rimasta sola, può finalmente esprimere i propri pensieri senza alcuna remora. Dopo aver ricordato che così vanno le cose e aver celebrato le alterne vicende degli esseri umani, grazie a cui ora le due donne se la passano bene, l'*ancilla* declama il 'catechismo' della brava *lena*, della brava *meretrix* e del bravo *amator* (*Truc.* 223-33):

Piaculumst miserere nos hominum rei male gerentum.

Bonis esse oportet **dentibus** lenam probam, ad-

-ridere ut quisquis veniat blandeque adloqui, 225

male corde consultare, bene lingua loqui.

Meretricem similem sentis esse condecet,

quemquem hominem attigerit, profecto ei aut malum aut damnum dari.

Numquam amatoris meretricem oportet caussam noscere,

quin, ubi nil det, pro infrequente eum mittat militia domum. 230

Neque umquam erit probu' quisquam amator nisi qui rei inimicust suae.

Dum habeat, tum amet; ubi nil habeat, alium quaestum coepiat.

Aequo animo, ipse si nil habeat, aliis qui habent det locum.

Sarebbe un sacrilegio se noi ci impietosissimo degli uomini che amministrano male
il proprio patrimonio!

Bisogna che la brava mezzana abbia buoni denti,

sorrída a chiunque arrivi e gli parli dolcemente,

covi nel cuore cattivi propositi ma dica con la lingua buone parole.

La meretrice, invece, conviene che sia simile a un rovo,

qualunque uomo tocchi, gli provochi un dolore o un danno sicuri.
Bisogna che la meretrice non sposi mai la causa dell'innamorato,
e che, quando lui non dona niente, lo congedi dal servizio e lo mandi a casa come
un disertore.

E un innamorato non sarà mai bravo se non è nemico del proprio patrimonio.
Finché ne ha, allora ami; quando non ha più niente, si cerchi un'altra occupazione.
Di buon grado, se lui non ha più niente, faccia luogo agli altri che ne hanno.

L'espressione *bonis dentibus esse* appare in questo contesto volutamente evocativa (*esse* = essere, ma come non pensare all'omofono *esse*/mangiare?), in una commedia in cui le meretrici vengono equiparate ai lupi che divorano le monete-pecore³⁸⁹.

A questo punto, non sembra opera di sovrainterpretazione l'ipotesi che nella cultura romana i denti potessero essere ritenuti 'armi improprie', residuo di un'ascendenza ferina ma ancora pericolose, configurandosi come metaforiche 'zanne' in molte situazioni caratterizzate da un contrasto particolarmente acceso.³⁹⁰ Sembra trattarsi di una concezione talmente radicata da non necessitare da parte di Plauto di particolari spiegazioni o insistenze a vantaggio del proprio pubblico, che evidentemente coglieva al volo il riferimento.

³⁸⁹ Cf. v. 657, in cui l'*adulescens rusticus Strabax*, raccontando che, dopo aver venduto un gregge di pecore del padre, ha cominciato a spendere il ricavato dalla *meretrix*, commenta: *oves illius hau longe apsunt a lupis*. Cf. anche ENK 1953, vol. 2, p. 152, in cui, a proposito proprio del v. 657, viene chiarito che le pecore rappresentano il denaro e i lupi le cortigiane e si suggerisce un confronto con *Epid.* 403 (*divortunt mores virgini longe ac lupae*), spiegando: *lupae* = *meretrici*. I commenti di ENK 1953, di KRUSE 1974 e di HOFFMAN 2001 non ci vengono purtroppo in aiuto sull'ipotesi di un gioco allusivo basato sulla omofonia di *esse*-essere ed *esse*-mangiare, che invece (calato in una performance per noi difficile da ricostruire) potrebbe forse rendere giustizia ad un passo generalmente ritenuto un po' fiacco e ripetitivo. Neppure FONTAINE 2009 ipotizza questa possibilità.

³⁹⁰ Sorvoliamo su tutta l'attigua area semantica dell'aggressività 'mascherata' costituita dalla maldicenza, anch'essa caratterizzata nella cultura romana dalla presenza dei denti e dell'azione di 'mordere', per cui cf. OTTO 1890, p. 107, nr. 507 e TOSI 1991, p. 28, nr. 62 (quest'ultimo a proposito di *canina facundia*).

3.5.4 Denti che risuonano

I denti, in Plauto, hanno anche una voce, che può essere modulata in più tonalità: infatti un personaggio può *frendere dentibus* oppure *crepitare dentibus*. L'analisi di questi suoni e delle situazioni in cui si presentano può aiutarci ad aggiungere un ultimo tassello al mosaico di significati che abbiamo cercato di descrivere fino ad ora.

Abbiamo già incontrato, in un passo dei *Captivi* analizzato nel precedente capitolo³⁹¹, il parassita Ergasilo che, pregustando un abbondante pasto, diventa feroce e attacca la cucina: il *puer* spaventato, precipitandosi fuori di casa, racconta la sua aggressione con toni epici (vv. 909-921). In particolare, c'è un atteggiamento di Ergasilo che terrorizza lo schiavetto (v. 913):

nimisq[ue] hercle ego illum male formidabam, ita frendebat dentibus
Per Ercole, mi ha fatto troppa paura, tanto arrotava i denti!

Ricordiamo che, come abbiamo già visto *supra*³⁹² l'espressione *frendebat dentibus* significa letteralmente 'macinava con i denti' e che il verbo *frendo* veniva usato, in forma assoluta, anche per indicare il verso di alcuni animali, in particolare il cinghiale, che prima dell'attacco *frendit*, arrota le zanne. Bettini inoltre ricorda come *frendere*, pur muovendo dalla sfera uditiva (designa infatti l'emissione sonora legata al 'digrignare i denti'), si estende a indicare più in generale un'immagine del comportamento tipico dell'animale che arrota le zanne prima di assalire³⁹³.

Anche nel caso dell'epico attacco alle scorte di cucina da parte dell'affamato parassita Ergasilo sembrano appunto sommarsi questi diversi elementi: l'evocazione delle sonorità del suo digrignamento, l'aggressività animalesca del suo rituale comportamento di preparazione all'assalto.

³⁹¹ Cf. par. 3.4.1, p. 171 ss.

³⁹² Cf. p. 186 ss.

³⁹³ Cf. BETTINI 2008, p. 82.

Ovviamente, come si ricorderà, il contesto della scena di attacco alla dispensa tende ad attivare effetti di parodia epica che inquadrano comicamente l'atteggiamento feroce di Ergasilo.

Diverso, forse, è il caso dell'altro passo plautino in cui ricorre l'espressione *dentibus frendere*. Si tratta della scena del *Truculentus* in cui il cuoco Ciamo, servo di uno degli amanti della cortigiana Fronesio, descrive alla donna gli atteggiamenti del *miles*, altro amante che lei tiene momentaneamente alla porta e che appare furibondo per la gelosia (*Truc.* 593-603):

CYAMUS Sed quisnam illic homost, qui **ipsus se comest**, tristis oculis malis?

Animo hercle homost suo miser,

quisquis est. PHRONESIUM Dignust mecastor. Nequam est. Non nosti, opsecro, militem, hic apud me <qui> erat? Huius pater pueri illic est.

† Usque adecta culem iussit alii mansi auscultavi observabi †

† quem per nam novi hominem nihil †

CY. Illicinest? PH. Illic est. CY. Me intuetur gemens;

traxit ex intimo ventre suspirium.

600

Hoc vide, **dentibus frendit**, icit femur:

num opsecro nam hariolust, qui ipsus se verberat?

STRATOPHANES Nunc ego meos animos violentos meamque iram ex pectore iam promam³⁹⁴.

CIAMO: Ma chi è mai quell'uomo che divora se stesso, di malumore, con gli occhi cattivi?

Per Ercole, il tipo è disperato nel profondo dell'animo,

chiunque sia! FRONESIO: Se lo merita! È un buono a nulla. Ma scusa, non conosci il soldato, quello che stava qui con me? Quello lì è il padre di questo bambino...

CI.: È quello là? FR.: È proprio lui. CI.: Mi guarda gemendo;

ha tirato fuori un sospiro dal fondo della pancia.

Ma guardalo! Arrota i denti, si batte la coscia:

ti prego, non sarà mica un indovino, che si picchia da sé?

STRATOFANE: Ora farò finalmente esplodere dal mio petto i miei violenti sentimenti e la mia ira!

³⁹⁴ Testo e colometria sono quelli proposti da QUESTA 1995, p. 428 s.

Il dialogo si dipana in seguito, fra recriminazioni e tragicomiche battute, sul filo di un un duello in cui ognuno dei due contendenti vuole fare a pezzettini l'altro: il cuoco Ciamo reclama il proprio valore in cucina, contrapponendolo al valore in battaglia del soldato Stratofane (v. 615: *si tu legioni bellator clues, at ego culinae clueo*, 'se tu nella legione sei famoso come combattente, anch'io sono famoso in cucina').

Se questa situazione è accostabile, per l'ambiente culinario, a quella descritta dal *puer* dei *Captivi*, le differenze sono però macroscopiche, a partire dal fatto che l'animalesco fragor di denti è emesso non da un furibondo parassita all'attacco della dispensa, ma da un frustrato *miles* che sfoga la propria rabbia impotente 'rodendosi' (*ipsus se comest*) in una sorta di auto-cannibalismo. Come osserva il suo avversario Ciamo, Stratofane nella sua ira rivolge la propria aggressività contro se stesso anche colpendosi la coscia (*icit femur*).

Dal punto di vista del rivale divertio, con questo gesto il *miles* mostra forse doti di indovino perché esprime un'autoprofezia (è destino che sia bastonato) e contestualmente ne anticipa lui stesso l'adempimento, percuotendosi da solo prima ancora che lo scontro col competitore abbia inizio³⁹⁵.

L'azione del *miles*, come si vede, viene qui descritta da un testimone come nel caso della scena di Ergasilo nei *Captivi*: se però le imprese del famelico parassita nella dispensa erano riportate come un 'fuoriscena', nel *Truculentus* invece la descrizione del soldato serve a indicare i precisi movimenti che il personaggio sta compiendo sotto gli occhi degli spettatori. Hofmann, nel suo commento, ipotizza che questo *canticum* in metri lirici accompagni una danza grottesca compiuta da parte del soldato³⁹⁶, il che spiegherebbe il contrappunto di commenti sui suoi atteggiamenti, tutti alquanto stereotipati, da parte degli altri due personaggi. Può essere interessante notare, inoltre, che ogni azione di Stratofane manifesta un aspetto sonoro: il soldato geme (v. 599), sospira (v. 600), *dentibus frendit* e *icit femur* (v. 601).

³⁹⁵ ENK 1953, KRUSE 1984 e HOFMANN 2001 ritengono invece che vi sia un'allusione a sacerdoti fanatici di culti che prevedevano autoflagellazioni.

³⁹⁶ HOFMANN 2001, p. 87.

Si noterà che questo espediente, per cui i personaggi in scena descrivono e commentano *a parte* i gesti di un altro proprio durante la sua *performance* di fronte al pubblico, è un elemento non isolato in Plauto. Una famosa scena di questo tipo è nel passo del *Miles* in cui il vecchio Periplectomeno osserva e descrive minuziosamente le pose assunte dallo schiavo Palestione mentre architetta l'inganno (*Mil.* 200-218): come osserva Monda, la sovrapposizione del commento dell'uno alla *performance* dell'altro ha l'effetto di caricare in modo parodico la tipologia del *servus meditans* in commedia³⁹⁷.

Ciò che più interessa il filo della nostra trattazione, comunque, è la presenza in due passi plautini³⁹⁸ di un'espressione, *dentibus frendere*, che allude a personaggi pronti all'attacco: l'aggressività torna ad essere rappresentata tramite il campo semantico che ruota attorno ad un ben preciso dato corporeo.

L'ultimo passo che è nostro compito esaminare presenta un diverso rumore dei denti, che, invece di *frendere*, *crepitant*. Si tratta del momento della *Rudens* in cui il *senex Charmides* e il lenone *Labrax* riemergono dal mare dopo il naufragio, fradici e intirizziti, incolpandosi a vicenda per la propria mala sorte (*Rud* 525-48):

CHARMIDES Equidem me ad velitationem exerceo,	525
nam omnia corusca prae tremore fabulor.	
LABRAX Edepol, Neptune, es balineator frigidus:	
cum vestimentis postquam aps te abii, algeo.	
CH. Ne thermopolium quidem ullum instruit,	
ita salsam praehibet potionem et frigidam.	530
LA. Ut fortunati sunt fabri ferrarii	
qui apud carbones adsident! Semper calent.	

³⁹⁷ *Mil.* 195-218, per cui cf. MONDA 2014 e l'ampia bibliografia riportata all'inizio dell'articolo. Lo stesso articolo evidenzia un parallelismo fra i due passi, ma sottolinea anche la particolare lunghezza e centralità della scena del *Miles* rispetto a quella del *Truculentus* (p. 74).

³⁹⁸ Se si tralascia il frgm. XLIV MONDA (*nec macaera audes dentes frendere?*), su cui ci siamo già soffermati *supra*, par. 3.4.1, n. 330, p. 189.

CH. Utinam fortuna nunc anetina | uterer,
 ut quom existiissem | ex aqua, arerem tamen.

LA. **Quid si aliquo ad ludos me pro manduco locem?** 535

CH. Quapropter? LA. Quia pol **clare crepito dentibus.**

CH. Iure optumo me † lavisse † arbitror.

LA. Qui? CH. Quia | auderem tecum in navem ascendere,
 qui a fundamento mi usque movisti mare.

LA. Tibi auscultavi, tu promittebas mihi 540
 illi esse quaestum maxumum meretricibus,
 ibi me conruere posse aiebas ditias.

CH. **Iam postulabas te, inpurata belua,
 totam Siciliam devoraturum insulam?**

LA. Quaenam ballaena meum voravit vidulum, 545
 aurum atque argentum ubi omne compactum fuit?

CH. Eadem illa, credo, quae meum marsuppium,
 quod plenum argenti fuit in sacciperio.

CARMIDE: Quanto a me, mi pare di esercitarmi nella tattica dei vèliti³⁹⁹,
infatti dico tutto a scatti per il tremito.

LABRACE: O Nettuno, per Polluce, tu sei un bagnino ‘agghiacciante’:
 dopo che me ne sono andato via da te con tutti i vestiti, sto gelando!

CA.: E non ha neppure aperto una taverna con bevande calde:

³⁹⁹ Il termine *velitatio*, riferito di solito ad una tattica militare, si trova anche utilizzato nel caso di un tipo di schermaglia verbale a ‘botta e risposta’ definita, appunto, *verbis velitatio*: cf. FERRI 2014, p. 770: “*Asinaria* 307–308: *verbis velitationem feri compendi volo: / quid istuc est negoti?* «let us make an end to all this cut-and-thrust-what’s the matter?» and Turpilius 145 R.3: *comperce verbis velitare: ad rem redi* «stop this guerrilla of words-come to the point», not only because of the metaphorical use of *velitare*, literally «to attack with the light-armed infantry», but also because the expression is used in both passages to end a comic exchange and move on with the action (*quid istuc . . . negoti? / ad rem redi*)”. Cf. anche PETRIDES 2014, p. 430: “Plautus «transfers to the written medium» elements of extemporaneity in language and style, such as conducting the dialogue in accordance with the catchword technique of *par pari respondere* (taking a cue from the previous speaker’s words without really answering him with any logical consistency: see, e.g., *Asinaria* 591–597) or the *verbivelitatio* (an indulgent duel of exchanging insults)”.

ci offre bevande salate e ghiacciate!

LA.: Come sono fortunati i fabbri ferrai

che se ne stanno seduti presso i carboni ardenti! Stanno sempre al calduccio.

CA.: Magari potessi avere la sorte dell'anatra,

in modo da restare asciutto anche quando esco dall'acqua!

LA.: **Che ne diresti se mi offrissi per una parte da 'mangione' in uno spettacolo?**

CA.: Perché? LA.: Perché, per Polluce, **batto sonoramente i denti!**

CA.: Io ritengo di essermi lavato per una buona ragione!

LA.: Quale? CA.: Perché ho avuto il coraggio di salire su di una nave con te, che mi hai rivoltato il mare fin dalle fondamenta.

LA.: Ti ho ascoltato, tu mi promettevi

che là c'erano guadagni enormi con le prostitute,

dicevi che là avrei potuto accumulare ricchezze!

CA.: **Già tu pretendevi, belva immonda,**

di divorarti tutta l'isola della Sicilia?

LA.: Quale balena si è **divorata** il mio bauletto,

dove era stato raccolto tutto il mio oro e il mio argento?

CA.: Quella stessa, penso, che (**ha divorato**) il mio borsellino,

che era nella borsa, pieno di denaro!

La *gag* è tutta giocata sui due naufraghi che, appena usciti dal mare, battono i denti per il freddo a causa dell'involontario bagno ghiacciato: anche se l'attribuzione delle battute non è sicura⁴⁰⁰, le allusioni alla parlata a scatti per il tremito (v. 526) e al battito rumoroso dei denti (v. 536) sono eloquenti. Uno dei due chiede (v. 535): *quid si aliquo ad ludos me pro manduco locem?* (che ne diresti se mi offrissi per una parte da 'mangione' in uno spettacolo?). Lindsay ha scelto di lasciare *manduco* con l'iniziale minuscola⁴⁰¹, ma la successiva precisazione *quia pol clare crepito dentibus* rimanda ad una consuetudine scenica

⁴⁰⁰ Lo stesso Lindsay in apparato ipotizza la possibilità di attribuzioni diverse da quelle che ha deciso nel testo.

⁴⁰¹ Anche gli altri editori lasciano la minuscola, traducendo variamente: ERNOUT 1932-61 con *croquemitaine* ("spauracchio"), NIXON 1916-38 con *wild man* ("selvaggio") e DE MELO 2011-13 con *muncher* ("divoratore"), spiegando in nota che era un tipo della farsa atellana caratterizzato da *champing jaws*.

ben precisa, ad un personaggio che il pubblico è abituato a sentir battere i denti: la definizione *manducus* rimanda al tipo del mangione dell'Atellana. Inoltre l'idea del mangiare viene rinforzata successivamente dall'accusa iperbolica di voler *vorare*, divorare, come una belva tutta la Sicilia (v. 543 s.), e dall'immagine della balena che ha inghiottito i beni di Labrace e di Carmide (ancora il verbo *voro* al v. 545 e, sottinteso, al v. 547). La figura del *manduco* sembra evocare alla fantasia del poeta l'immagine di una voracità ferina, che forse giustifica l'interpretazione di Ernout, il quale traduce il termine con *croquemitaine* (spauracchio).

Benché non sia possibile qui addentrarsi nella complessa discussione sul personaggio di Manduco nell'Atellana⁴⁰², pare rilevante osservare ai fini del nostro lavoro che anche in questo caso, come nei vari passi incentrati sulla figura del parassita, troviamo un ulteriore accostamento fra la voracità e l'aggressività, accostamento ancora una volta mediato emotivamente dall'immagine dei denti. Denti che battono sonoramente (ma anche sinistramente) tra di loro, come è lampante dal passo plautino e come spiegava anche Festo, proprio a proposito dei versi 535 s. della *Rudens* (Paul. ex *Fest.* p. 128 Müll. = p. 115 L: *Manduci effigies*

⁴⁰² Cf. in particolare MARSHALL 2006, p. 144, che parte da questo passo per definire le caratteristiche della maschera di Labrace, ignorando gli aspetti più evocativi che descrittivi delle battute di questo passo. Più finemente, PETRONE 2009d riconosce che "l'effimero parallelo esclude ogni situazione strutturale. Nel momento in cui Plauto stesso annoda un nesso analogico tra un suo personaggio e una maschera dell'Atellana si vede la precarietà e l'estemporaneità di un accostamento che va bene nell'*hic et nunc* di quel passaggio della *Rudens* ma difficilmente sarebbe possibile un'altra volta." (p. 134 s.). Sul genere Atellana, cf. la miscellanea RAFFAELLI-TONTINI 2013b e in particolare, sul personaggio di Manduco, MONDA 2013, ivi compreso. Per i rapporti in generale fra Plauto e la cosiddetta 'Atellana preletteraria', basata sull'improvvisazione, cf. PETRIDES 2014 (in particolare, per una bibliografia sulla questione, p. 440 s.). Per approfondire lo sfuggente concetto di 'improvvisazione', si possono confrontare le opinioni assai divergenti espresse da BARCHIESI 1981 (che ha aperto la strada relativamente al concetto di 'metateatro antico'), da LEFÈVRE-STÄRK-VOGT-SPIRA 1991 e BENZ-STÄRK-VOGT-SPIRA 1995 (entrambi testi prodotti dalla cosiddetta 'Scuola di Friburgo, che privilegia la visione di un Plauto fortemente influenzato dalle forme teatrali italiche di improvvisazione, quali mimo e Atellana) e da MARSHALL 2006 (che invita ad una prudente cautela nell'utilizzo del concetto di improvvisazione per un teatro basato comunque su 'copioni' scritti e finemente elaborati). Per approfondimenti sul concetto di metateatro e improvvisazione, nonché sulla vasta produzione della 'Scuola di Friburgo', cf. ancora la discussione e l'ampia bibliografia offerta da PETRIDES 2014.

in pompa antiquorum inter ceteras ridiculas formidolosasque ire solebat magnis malis ac late dehiscens et ingentem sonitum dentibus faciens)⁴⁰³.

In conclusione, in questo capitolo abbiamo esaminato tutta una serie di passi in cui i denti vengono presentati come luogo del corpo equivalente ad una primitiva ‘arma’, da utilizzare per combattere o da neutralizzare nel corpo di un contendente prima che quest’ultimo abbia modo di farne uso: abbiamo visto prima i casi in cui alcuni personaggi plautini parlano di ‘prurito’ come scherzosa premonizione di una scarica di pugni che concentra sulla dentatura l’aggressività dell’avversario; siamo poi passati a esaminare altri passi in cui un personaggio esprime l’intenzione ostile di cavare i denti ad un altro (anche se talvolta questo desiderio si concentra pure sugli occhi, quando il malcapitato è considerato un impiccione); quindi abbiamo analizzato varie espressioni e modi di dire che alludono direttamente alla forza dei denti, sentiti come armi improprie; infine abbiamo raccolto le informazioni che Plauto ci fornisce a proposito dei suoni minacciosi che possono essere prodotti dall’azione di ‘arrotare’ i denti (*dentibus frendere*) oppure da quella di batterli tra di loro (*dentibus crepitare*). Il quadro generale che risulta da questa serie di analisi in apparenza distanti l’una dall’altra

⁴⁰³ L’espressione *crepitare dentibus* che incontriamo nella *Rudens* sembra stereotipata, visto che si ritrova, ancora riferita agli effetti del freddo, in Lucr. 5. 746 s.: *Tandem bruma nives affert pigrumque rigorem / reddit; hiemps sequitur crepitans hanc dentibus algu*. (Infine la bruma porta neve e ridona pigro gelo; / e la segue l’inverno, battendo i denti dal freddo.). Manilio la altera leggermente in *crepitant dentes*, ma soprattutto la utilizza in un contesto completamente diverso, quello di una battaglia con un mostro che morde a vuoto, con grande fracasso di denti. Cf. Manil. 5. 601 s.: *Nec cedit tamen illa viro, sed saevit in auras / morsibus, et vani crepitant sine vulnere dentes* (Pur esso non s’arrende all’eroe, ma smania mordendo / l’aria, e a vuoto sbattono i denti senza potere offendere). Testo e traduzione sono tratti da FERABOLI-FLORES 2001. In Plauto il verbo si ritrova soltanto in un altro passo, in cui tra *crepo* e il frequentativo *crepito* si stabilisce quasi una relazione di identità, ma per indicare ben altro tipo di suono. Si tratta di un momento della visita del medico al finto pazzo Menecmo I (*Men.* 925 s.): *MEDICUS Dic mihi hoc: enumquam intestina tibi crepant, quod sentias? / MENAECHMUS I Ubi satur sum, nulla crepitant; quando essurio, tum crepant.* (MEDICO: Dimmi questo: gli intestini non ti risuonano mai, per quanto ti accorgi? / MENECHMO I: Quando sono sazio, non brontolano mai; quando ho fame, allora risuonano.).

è curiosamente coerente, perché rimanda ogni volta a situazioni emblematiche nel campo dell'aggressività.

Può essere interessante notare, infine, che *crepito* è il frequentativo di *crepo*, un verbo che, come il derivato *concrepo*, è spesso riferito convenzionalmente al suono che fanno le porte aprendosi, quando girano sui cardini⁴⁰⁴; questa analogia linguistica fra la sonorità dei denti che battono e delle porte che si aprono e si chiudono è molto interessante e comincia a prefigurare un parallelismo fra bocca e porta che si rivelerà ricco di spunti per l'interpretazione dell'ultimo passo plautino in cui vengono nominati i denti, passo che esamineremo nel prossimo capitolo.

3.6 Denti di ferro: il 'corpo comico' della casa

3.6.1 *Ostium-os*

Nei testi plautini, il motivo della porta come 'bocca della casa' è abbastanza comune; per analizzarlo, possiamo partire da una scena dello *Pseudolus* in cui il tema viene presentato in modo molto vivace, perché la porta viene descritta nell'atto di 'vomitare' il lenone (*Pseud.* 951-55):

SIMIA Sed propera mi monstrare ubi sit **os** lenonis⁴⁰⁵ **aedium**.

⁴⁰⁴ Cf. LAMBERTZ s. v. *crepo*, *TLL* 4, c. 1172, l. 14 - c. 1174, l. 26, 1908; LOMMATZSCH s.v. *concrepo*, *TLL* 4, c. 93, l. 70 - c. 94, l. 55, 1906; LAMBERTZ s.v. *crepito*, *TLL* 4, c. 1169, l. 22 - c. 1170, l. 48, 1908.

⁴⁰⁵ La lezione *sit os lenonis* è congettura di Brix, dove C e D riportano *sit ostenonis* e B *sito stenonis*.

PS. Tertium hoc est. SIMIA. St! tace, aedes **hiscunt**. PS. Credo, animo malest aedibus. SIMIA. Quid iam? PS. Quia edepol ipsum lenonem **evomunt**. SIMIA. Illicinest? PS. Illic'st. SIMIA. Mala mercist, <Pseudole>, illuc sis vide, ut transvorsus, non provorsus cedit, quasi cancer solet.

SCIMMIA: Ma sbrigati a indicarmi dove sia la bocca della casa del lenone.
PS.: È questa, la terza. SCIMMIA: Sss! Sta' zitto, la casa si spalanca. PS.: Credo
che si senta male,
quella casa. SCIMMIA: Perché mai? PS.: Perché, per Polluce, vomita perfino il
lenone!
SCIMMIA: È quello là? PS.: È lui! SCIMMIA: È merce cattiva! Guarda, Pseudolo,
come cammina di traverso, non nel giusto verso: fa come un granchio!

Il gioco sulla casa dotata di un *os* è insistito: il verbo *hisco* viene utilizzato spesso proprio per indicare l'apertura della bocca⁴⁰⁶, quindi, quando il lenone esce, si crea con naturalezza l'immagine della porta che sta vomitando. L'idea è che il lenone, qualificato come *mala merx*, sia un cibo dannoso per l'organismo-casa, che si trova costretto ad espellerlo: la comparsa dello spregevole individuo che cammina come un granchio sposta poi definitivamente l'attenzione dal personaggio-casa al personaggio-Ballione, con cui Scimmia si intratterrà in un dialogo chiave per la prosecuzione dell'intreccio, che, come d'uso, è costruito proprio a danno del lenone.

Nella *Casina* c'è nuovamente una personificazione di un edificio che viene immaginato nell'atto di mettere in funzione la propria 'bocca', anche se stavolta non per mordere, bensì per parlare. I due *senes* della vicenda stanno confabulando per lasciare libera la dimora di uno dei due, Alcesimo, in modo che l'altro, Lisidamo, possa concretizzarvi il tanto sospirato convegno amoroso con la bella Casina (v. 527):

LYSIDAMUS. Fac habeant linguam tuae aedes. ALCESIMUS. Quid ita? LY. Quom
veniam, vocent.

⁴⁰⁶ Cf. KROEKER s.v. *hīscō*, *TLL* 6.3, c. 2831, l. 2 – c. 2832, l. 35, 1938.

LISIDAMO: Fa' in modo che la tua casa abbia una lingua! ALCESIMO: Che vuoi dire?

LI.: Quando verrò, che mi richiami col suo vuoto!⁴⁰⁷

Il gioco di parole, intraducibile in italiano, utilizza un meccanismo tipico in Plauto: il termine *vocent* nel senso di 'chiamino' evoca nella mente dell'ascoltatore forme paronomastiche come *vacent*, *vocivae (sint)*, nel senso di 'siano vuote'⁴⁰⁸. Ciò che qui interessa, comunque, è il fatto che si immagina l'edificio con una lingua e una volontà che mette in moto quella lingua come parte di un 'organismo', esattamente come abbiamo visto accadere per la casa che 'vomita' Ballione nello *Pseudolus*.

Le case, quindi, di tanto in tanto vengono trattate nei dialoghi come 'personaggi' che possiedono talvolta una propria volontà, un proprio stato di salute, una propria individualità insomma, ma soprattutto un *os*, la faccia-bocca, quella della comunicazione secondo Bettini⁴⁰⁹, nella quale lingua e dentatura contribuiscono all'antropomorfizzazione della bocca stessa.

L'equiparazione dell'*ostium* all'*os* può essere confermata per prima cosa dal punto di vista linguistico⁴¹⁰, che testimonia la stretta contiguità dei due nomi e conferma la concezione della porta come 'bocca' della casa. Isidoro di Siviglia sostiene l'idea in una delle sue paraetimologie, rovesciando però i termini della questione e partendo dal derivato *ostium* per spiegare l'origine del sostantivo *os* (Isid. *diff.*, 2. 57)⁴¹¹:

Os dictum est, quasi corporis **ostium**, cuius species in duobus constat officiis: sumendi victum, et loquendi lingua.

⁴⁰⁷ Ho reso in questo modo la paronomasia *vacent/vocent*, cercando di salvare in qualche modo l'originale gioco di parole.

⁴⁰⁸ Il fenomeno viene spiegato in FRAENKEL 1960, p. 46, citando lo scioglimento del senso della battuta da parte di Bücheler.

⁴⁰⁹ Cf. BETTINI 2000b.

⁴¹⁰ Cf. ERNOUT-MEILLET 2001 e WALDE-HOFMANN 1982, s.v. *os*.

⁴¹¹ MIGNE, *PL*, vol. 83, coll. 79A-79B. La traduzione è mia.

La bocca è chiamata così perché è come una porta del corpo, la cui qualità consiste in due funzioni: assumere il cibo e parlare con la lingua.

In effetti, l'identificazione (speculare a quella da cui siamo partiti) della bocca con la porta sembra un tratto ricorrente nella cultura romana, tanto che Lucrezio parla di *ianua...oris*⁴¹² e Apuleio di *os...orationis ianua*⁴¹³.

Sulla bocca come *corporis ostium* ha scritto un interessante articolo Isabella Tondo⁴¹⁴, che definisce la porta come una vera e propria 'alloimmagine' della bocca, in quanto i due tipi di 'luogo di passaggio' sono caratterizzati da un rapporto basato sull'equivalenza e l'interscambiabilità⁴¹⁵. Completando il ragionamento, allora, se la bocca è 'porta del corpo', la porta non può che essere 'bocca della casa'. Plauto ce lo conferma, rappresentando le singole parti come dotate, sì, di una propria ben precisa individualità autonoma, ma contemporaneamente dipendenti dal sistema, che si tratti di organismo-corpo oppure di organismo-casa.

Non possiamo tralasciare almeno un accenno al fatto ben noto che il ruolo delle porte nel teatro classico è molto importante, sia per evidenti motivi pratici, legati allo svolgersi della *performance* e ai movimenti degli attori quando entrano o escono dalla scena⁴¹⁶, sia perché il *topos* della porta che *crepat* o *concrepat* è una convenzione usata spesso per fare in modo che un personaggio segnali al pubblico l'arrivo di un altro personaggio che esce da un edificio⁴¹⁷. In Plauto, i

⁴¹² Lucr. 4. 532.

⁴¹³ Apul. *Apol.* 6.

⁴¹⁴ Cf. TONDO 2004.

⁴¹⁵ Cf. TONDO 2004, p. 257. La definizione di 'alloimmagine' è basata su di un testo di semiotica citato da Tondo, TOPOROV 1973. Anche se tale testo parte da presupposti metodologici ben diversi dai nostri, quali le ipotesi di universalizzazioni dei sistemi segnici, la definizione in sé appare calzante per l'equiparazione *os-ostium* nella cultura della Roma antica.

⁴¹⁶ Su questo motivo, cf. HAIGHT 1950, pp. 69-91.

⁴¹⁷ Cf., per il verbo *crepo*, *Amph.* 496, *Aul.* 665, *Bacch.* 833 e 1057, *Cas.* 813 e 874, *Curc.* 158, 203, 486, *Mil.* 270 e 410, *Poen.* 609^a s. e 741, *Pseud.* 131; per il verbo *concrepo*, *Bacch.* 234 e 610, *Cas.* 163 e 936, *Men.* 348 e 523, *Mil.* 154 e 328, *Most.* 507 e 1062, *Persa* 404. Per inciso, il verbo *crepo* può ricordare il frequentativo *crepito* che viene usato nella *Rudens* per indicare il

due verbi sono riservati quasi esclusivamente a questa convenzione scenica della porta che si apre sonoramente per annunciare l'arrivo di un personaggio. Quasi sempre si accompagnano al termine *foris* o al plurale *fores*, che propriamente indicano non tanto la porta nel suo complesso quanto i battenti, quasi a voler sottolineare, oltre che la funzione di 'passaggio' propria della porta, anche la sua capacità di aprirsi e chiudersi rumorosamente (elemento che ovviamente contribuisce a ricordare la bocca e la sua capacità di movimento). In un utile contributo sul ruolo della porta nella drammaturgia del *Curculio*, Moore evidenzia come l'allusione al rumore delle *fores* che si aprono costituisca una formula d'entrata presente già in Euripide e nella Commedia Nuova e come la porta 'silenziosa' della *pseudomeretrix* nel *Curculio* si differenzi dalle altre, dimostrandosi connivente nel caso dei furtivi convegni amorosi fra la bella Planesio e il giovane Fedromo⁴¹⁸. Ecco il dialogo fra lo schiavo Palinuro e l'*adulescens* Fedromo, in cui si stabilisce questa insolita caratteristica della porta (*Curc.* 15-22):

PHAEDROMUS. Huic proximum illud ostiumst oculissumum.

Salve, valuistin? PALINURUS. Ostium occlusissimum,

caruitne febris te heri vel nudiustertius

et heri cenavistine? PH. Deridesne me?

PA. Quid tu ergo, insane, rogitas valeatne ostium?

PH. Bellissimum hercle vidi et taciturnissimum,

numquam ullum verbum muttit: cum aperitur tacet,

quom illa noctu clanculum ad me exit, tacet.

personaggio che batte rumorosamente i denti come *Manduco* (*Rud.* 536, per cui cf. *supra*, p. 220 ss.): un altro piccolo tassello, forse, nell'equiparazione porta-bocca. Bisogna comunque ammettere che il verbo sembra indicare un rumore piuttosto generico, tanto è vero che dalla stessa radice derivano i *crepundia*, i giocattoli (evidentemente spesso sotto forma di sonaglio) che in alcune commedie rivestono un ruolo fondamentale nel momento dell'*agnitio* (cf. per esempio la stessa *Rudens* e la *Cistellaria*, che prende il titolo proprio dalla *cistella* in cui i *crepundia* venivano gelosamente conservati in vista, appunto, di un possibile riconoscimento).

⁴¹⁸ Cf. MOORE 2005, p. 12, n. 4.

FEDROMO: Vicino a questo c'è quella porta come i miei occhi amatissima.

Salve! Stai bene? PALINURO: Porta sprangatissima,

sei stata senza febbre ieri o l'altroieri,

e ieri hai cenato? FE.: Mi stai deridendo?

PA.: Perché mai, demente, continui a chiedere se la porta sta bene?

FE.: Per Ercole, ho visto che è bellissima e taciturnissima,

non borbotta mai una parola: quando viene aperta tace,

quando lei di notte esce di nascosto per venire da me, tace!

Ancora una volta, come si vede, Plauto insiste sull'attribuzione a una porta di due attività tipiche della bocca, il mangiare e il parlare. L'antropomorfizzazione della porta procede qui fino al punto che l'*adulescens* si rivolge ad essa con un'apostrofe, suscitando una reazione canzonatoria nel *servus*, che a sua volta si profonde in formule caricaturali di saluto e di cortesia al suo indirizzo⁴¹⁹.

In seguito, dopo una fugace personificazione della casa, presentata come schiava del lenone (vv. 39-40: PH. *Lenonis hae sunt aedes*. PA. *Male istis evenat!* / PH. *Qui?* PA. *Quia scelestam servitutem serviunt*), le *fores* vengono addirittura deificate, come giustamente nota Moore (vv. 88-90)⁴²⁰. La personificazione si estende perfino a singole parti della porta: il *cardo*, che si muove senza 'borbottare' (v. 94: *num muttit cardo?*), e i *pessuli*, ai quali l'innamorato Fedromo rivolge la celebre 'serenata ai chiavistelli' (vv.147-57⁴²¹). In questo scherzoso

⁴¹⁹ Per l'analisi testuale e scenica di questo passo, cf. anche MONACO 1969, p. 129 s.

⁴²⁰ PH. *Agite bibite, festivae fores; / potate, fite mihi volentes propitiae.* / PA. *Voltisne olivas, [aut] pulpamentum, [aut] capparim?* (FE.: Suvvia, bevete, battenti beneamati; / tracannate, siatemi favorevoli e propizi. / PA.: Desiderate olive, condimento, capperi?). A proposito di questi versi, MOORE 2005 ricorda alcuni atteggiamenti e formule rituali che, rivolti alla porta, la trattano appunto alla stregua di una divinità. Tutto il testo di Moore è comunque interessante per l'analisi della funzione delle porte nel corso dell'intero *Curculio*, mettendo in evidenza come in questa commedia il loro ruolo faccia sistema (tanto da presentarle come dotate ognuna di una propria individualità da personaggio) ed evidenziando ad una lettura accurata quanto sia sofisticato il gioco metateatrale plautino.

⁴²¹ PH. *Pessuli, heus pessuli, vos saluto lubens, / vos amo, vos volo, vos peto atque obsecro: / gerite amanti mihi morem amoenissumi, / fite causa mea ludii barbari, / sussilite, obsecro, et mittite istanc foras / quae mihi misero amanti ebibit sanguinem. / Hoc vide ut dormiunt pessuli pessumi / Nec mea gratia commovent se ocuis. / Respicio nihili meam vos gratiam facere. / St,*

παρακλαυσίθυρον⁴²², l'*exclusus amator* implora i *pessuli* di 'ballare' (v. 150: *fite causa mea ludii barbari*), cioè di scattare in alto permettendo ai battenti di aprirsi; li rimprovera perché 'dormono' (v. 153: *Hoc vide ut dormiunt pessuli pessumi*), cioè perché non si muovono, infine li ringrazia perché si dimostrano *morigeri*, cioè accondiscendenti (v. 157: *tandem edepol mi morigeri pessuli fiunt*)⁴²³.

Vale la pena di insistere sulla complessa articolazione adottata da Plauto per organizzare in questa scena la personificazione della *ianua*, bocca delle *lenonis aedes*, capace di animarsi autonomamente e a sua volta di scomporsi in singole parti individualizzate e autonomamente attive.

3.6.2 La porta di Fronesio

Ci resta da sottolineare che anche nel *Truculentus* la porta della cortigiana viene trattata come *os* della casa proprio dalla sua proprietaria, che le attribuisce scherzosamente anche una dentatura quando chiede all'*adulescens Diniarchus* se per caso esita ad entrare per paura che la porta lo morda (vv. 350-53):

DINIARCHUS. Sed aestuosas sentio aperiri fores,

quae opsorbent quidquid venit intra pessulos.

PHRONESIUM. Num tibi nam, amabo, ianua est mordax mea,

tace, tace. PA. Taceo hercle equidem. PH. Sentio sonitum: / tandem edepol mi morigeri pessuli fiunt. (FE.: Chiavistelli, o chiavistelli, vi saluto con gran piacere, / vi amo, vi desidero, vi cerco e vi scongiuro: / fate grazia all'amor mio, carinissimi, / diventate in mio onore ballerini barbari, / saltate su, vi scongiuro, e mandatemi fuori lei / che a me, povero innamorato, beve tutto il sangue. / Vedi un po', come dormono i chiavistelli cattivoni! / E non si muovono per me più veloci. / Vedo che voi non vi curate per niente di farmi un favore. / Ss, taci, taci! PA.: Ma io taccio, per Ercole! FE.: Sento il rumore: / finalmente, per Polluce, i chiavistelli diventano accondiscendenti!).

⁴²² Per quanto riguarda il *topos* del παρακλαυσίθυρον, al quale la scena plautina si riferisce parodicamente, cf. MOORE 2005, p. 21 n. 13, cui si rimanda per l'ampia discussione bibliografica.

⁴²³ Personificazioni della porta si trovano anche in: *Poen.* 609-10, dove addirittura si gioca sui rumori corporei, partendo dallo stereotipato *fores crepuerunt*, per alludere a rumori ben più bassi (testimoniati anche in *Men.* 925 s., dove vengono emessi da un essere umano). Cf. anche *Stich.* 312, dove si augura alle *fores* di riuscire a scappare per evitare di essere percosse (variazione sul *topos* del personaggio che tempesta di pugni la porta per farsi aprire).

quo intro ire metuas, mea voluptas?

DINIARCO: Ma sento che si aprono i battenti vorticosi
che ingoiano tutto ciò che arriva fra i chiavistelli.

FRONESIO: Forse che, di grazia, la mia porta è mordace,
per cui tu temi di venir dentro, gioia mia?⁴²⁴

Questo dialogo tocca ancora una volta il tema della personificazione della porta, in cui i chiavistelli sembrano trasformarsi in denti voraci a corredo di una *mordax ianua*. Tale scambio di battute può forse venirci in aiuto per interpretare meglio un successivo passo della stessa commedia, in cui troviamo un elemento piuttosto particolare: un personaggio a cui vengono attribuiti *dentes ferrei*. La dentatura metallica, non ricorrendo in alcun altro luogo plautino, ha creato un gran numero di dubbi negli studiosi, i quali, a causa delle pesanti corrottele del testo,

⁴²⁴ Visto che abbiamo evidenziato la ripetuta caratterizzazione della porta come ‘bocca della casa’, non appare convincente la tesi secondo cui questo passo, messo in parallelo con *Bacch.* 471 (dove ad essere definita *aestuosa* è la *meretrix*), alluderebbe secondo TONDO 2004 (p. 258) alla *vulva* della prostituta. Fontaine 2009 arriva addirittura a parlare, a proposito di questi due passi, di *vagina dentata* (p. 208 s.), con un anacronismo psicanalitico che lui stesso involontariamente aveva già smentito in precedenza, a p. 25 s., quando aveva citato testi che paragonavano la famosa cortigiana greca Frine alla vorticoso Cariddi e aveva evidenziato come la ‘porta di Frine’ fosse simbolo di rovina per i giovani ateniesi. Più pacatamente, BARSBY 1986, p. 139, a proposito di *Bacch.* 471, riferisce vari passi utili per individuare l’origine greca dell’immagine. Forse si dovrebbe anche ricordare come l’allusione alla *meretrix aestuosa* in questo passo delle *Bacchides* faccia parte di un discorso dell’agelasta maestro Lido, il quale è tutto preoccupato non tanto delle paure ‘psicanalitiche’ del pupillo, quanto del suo disprezzo per il patrimonio familiare, che rischia di finire per intero nel risucchio della casa della meretrice, esattamente come avviene nel passo del *Truculentus* sopra riportato (vv. 350-53), che, letto all’interno del proprio contesto, non può che alludere alla rovina economica degli amanti della donna. Nel mondo plautino, l’equiparazione uomo-patrimonio è infatti una costante, come ben evidenziato in SERGI 1997. SLATER 1985 (p. 100 s. e 114 s.) dà per scontato che a ‘risucchiare’ l’*adulescens* delle *Bacchides* sia la porta di casa della *meretrix*, ed a riprova cita proprio il passo del *Truculentus*: l’analisi di Slater, basata sulle evidenze della *performance*, appare equilibrata e ci riconduce all’importanza della porta-bocca nell’universo plautino.

sono ancora incerti sul personaggio a cui attribuirlo e sulle motivazioni dell'insolita definizione.

Siamo vicini al finale del *Truculentus*. Il testo, come è ben noto, risulta particolarmente tormentato perché la tradizione è stata inclemente con questa sezione della commedia: non possiamo chiedere aiuto al palinsesto Ambrosiano (*codex Ambrosianus G 82*), nel quale sopravvivono del *Truculentus* soltanto alcuni lacerti, per di più lacunosi e ormai illeggibili, ma che comunque si arrestano molto prima dell'ultima scena (nell'*Ambrosiano*, infatti, si conservano del *Truculentus* soltanto i vv. 107-144, 178-318, 353-90). Per il finale dobbiamo quindi affidarci completamente alla testimonianza dei *Palatini* (*B, C e D*), e al soccorso di eventuali congetture o annotazioni di mano umanistica, provenienti dalla cosiddetta *Itala Recensio*, della quale *S* (*Escorialensis T.II.8*) figura ora come testimone negli apparati⁴²⁵.

La situazione scenica è questa: alla porta della *meretrix* Fronesio, spalleggiata dall'*ancilla* Astafio, si presenta un ex amante, il *miles* Stratofane (vanaglorioso e credulone come tutti i soldati da commedia), che l'astuta cortigiana tiene sulla corda fingendo di avere avuto da lui un figlio. Stratofane sta portando una mina per il bambino e supplica, in grazia di quell'obolo, di essere ammesso in casa di Fronesio. Si scatena una discussione fra il *miles* e la *meretrix*, con qualche intervento di Astafio, che sostiene il punto di vista della padrona: la mina portata dal soldato non è un pagamento per le prestazioni della cortigiana, ma un contributo per il mantenimento del bambino! Quando Stratofane si fa troppo insistente, Fronesio incarica l'*ancilla* di mettere la mina al sicuro, dentro casa, e resta a presidiare la porta, da cui esce (con un gioco perfetto di avvicendamento di personaggi) l'attuale 'preferito' della donna, il campagnolo *Strabax*, fisicamente sgradevole ma finanziariamente ben provvisto. Da questo momento Fronesio deve fronteggiare i due pretendenti, trovandosi in mezzo fra il

⁴²⁵ Individuato da Alba Tontini come antecedente al *Vindobonensis lat.* 3168, che veniva contrassegnato come *W* (e che a sua volta, in seguito agli studi di Rita Cappelletto, aveva sostituito negli apparati *F*, cioè il *Lipsiensis Rep.* I 5). Cf. CAPPELLETTO 1988, TONTINI 1996 e TONTINI 2002b.

miles e l'*adulescens rusticus*⁴²⁶: cerca inizialmente di allontanare il primo, vezzeggiando il secondo, ma il soldato esclama (v. 939 s.):

Verum nunc saltem, † si † amas,
dan tu mihi de tuis deliciis † sum quicquid † pauxillum? 940

Le pesanti corrottele del testo ci consentono soltanto una traduzione di massima:

Ma almeno, allora, se ami lui,
dai anche me delle tue delizie un poco, un pochettino?

Fronesio riponde in modo ormai reso quasi incomprensibile dalle condizioni del testo, che ci limitiamo a tradurre nelle parti meglio conservate (vv. 941-43)⁴²⁷:

⁴²⁶ Vari editori ritengono che Astafio ritorni in scena e le attribuiscono, sulla base di elementi interni al testo, alcuni una battuta (il v. 950), altri due (aggiungendo il v. 936), ma concordo pienamente con HOFMANN 2001, il quale ritiene antieconomico prevedere il rientro in scena di un personaggio per poi fargli dire poche parole, per di più facilmente attribuibili alla *meretrix*. La questione è complicata dalle drammatiche condizioni in cui versa il testo, ma, se dovessimo guardare le cose dal punto di vista dell'azione scenica, l'astuta Fronesio che, da sola, si dimostra capace di 'domare' i due uomini appare molto convincente e più divertente proprio per la sproporzione numerica che la mette in luce come 'mattatrice'.

⁴²⁷ Riporto qui, come d'uso, il testo di Lindsay, ma in questo modo si comportano anche ERNOUT 1932-61, NIXON 1916-38 e HOFMANN 2001, mentre ENK 1053 tenta una restituzione del passo basata su varie congetture proprie ed altrui (cf. vol. I p. 114 s. e vol. II pp. 201-12), riassegnando le battute ai diversi personaggi: PHRO. *Quid id, amabo, est quod dem, dic tu.* <STRAB. *Ne id quidem, si quid> supererit.* / STRAT. *Cap<t>as di<c>tis, <at ego> amori vi consulem istic, mi homo.* / STRAB. *Cave faxit volnus tibi<hic> iam quoi sunt dentes ferrei.* DE MELO 2011-13 segue la scia di Enk ma, sulla base di KRUSE 1974 (che a sua volta si ispira ad una congettura del 1922 di Lindsay, discussa con altre da ENK 1953, vol. II., pp. 210-12), tenta in parte una diversa ricostruzione del testo: PHRO. *Quid id, amabo, est quod dem? Dic tu.* <STRAB. *Ne id quidem, si quid> supererit.* / STRAT. *Campan, dico tibi, acceptavi; i consultum istuc, mi homo.* / STRAB. *Cave faxis volnus tibi iam quoi sunt dentes ferrei.* La traduzione di De Melo risulta quindi: PHRO. (*to Strabax*) Please, what is it that I should give him? You, tell me. / STRAB. Not even this (*makes a gesture to indicate a small amount*), even if anything is left over. / STRAT. Campanian, I'm telling you, I've accepted your challenge; go over to your house to save yourself, my dear

Quid id, amabo, est quod dem? † dic tum super feri †
Campas dicit † auai consultam † istuc; mi homo,
cave faxis volnus tibi iam quoi sunt **dentes ferrei**.

Che cos'è, di grazia, ciò che dovrei darti? † *dic tum super feri* †
Campas dicit † auai consultam † laggiù; caro mio,
stai attento a non farti del male, tu che hai i denti di ferro!

Stratofane, allora, risponde fra lo sconcolato e l'aggressivo (v. 944):

Volgo ad se omnis intromittit: apstine istac tu manum.
Lascia entrare a casa sua proprio tutti! Tu, togli le mani di dosso!

Quest'ultima battuta di Stratofane può anche essere intesa come un 'a parte' per quanto riguarda il primo emistichio, mentre il secondo emistichio è chiaramente rivolto al rivale e dà il via, nel prosieguo della scena, ad un serrato e gustoso duello verbale, in cui Fronesio interviene di tanto in tanto per incoraggiare i due contendenti nel fare a gara a chi le dona di più, finché non decide di ammetterli entrambi in casa propria, concludendo la commedia nel nome di Venere.

Anche in questo caso, come nel resto della nostra ricerca, la scena è stata qui trascritta nel modo esatto in cui è stata edita da Lindsay, che si dimostra molto rispettoso del testo tradito e poco incline a modifiche in una situazione tanto intricata. Bisogna però ricordare che, a complicare la questione, si aggiunge una

man. / STRAB. Make sure you don't wound yourself now, since you have iron teeth. De Melo aggiunge due spiegazioni: l'insulto *Campans* alluderebbe all'effeminatezza (KRUSE 1974, p. 180, fornisce infatti il parallelo plautino di *Trin.* 545 s.: *Campans genus / multo Syrorum iam antidit patientia* e altri due passi, di Ammiano Marcellino e Giovenale) e i denti di ferro del soldato indicherebbero il fatto che la sua bocca è più pericolosa della sua spada, cioè che sa combattere soltanto a parole. La nostra analisi delle valenze del termine *dentes* ha però mostrato che in Plauto essi, anche se possono rientrare nell'area semantica dell'ostilità, non alludono mai all'uso del linguaggio, per il quale il termine corporeo di riferimento è semmai *lingua* (cf. *supra*, n. 308 p. 176 s.).

discreta mole di congetture di altri editori, nonché una notevole difficoltà di attribuzione delle battute, tanto che (diversamente da Lindsay) alcuni editori tentano di redistribuire in modo differente le parole dei tre personaggi, con una conseguente alterazione anche del senso del dialogo.

La questione appare dunque molto complessa, ma quei *dentes ferrei* del v. 943, gli ultimi denti ‘plautini’ della nostra ricerca, incuriosiscono per la loro unicità (come abbiamo già segnalato, non troviamo altrove personaggi dalla dentatura di ferro) e fanno scattare anche qualche collegamento intratestuale che potrebbe permettere lo scioglimento di almeno qualcuno dei dubbi relativi alla battuta: è proprio Fronesio che sta parlando? a chi si sta rivolgendo? chi è il personaggio che deve stare attento a non farsi del male? di chi sono i denti che vengono nominati? e perché vengono definiti *ferrei*?

Per di più, si presenta anche qualche altra perplessità che richiede ulteriori analisi. Svariati editori concordano nel ritenere corrotto il verso 943, come molti altri del traballante dialogo: Leo 1896, per esempio, in apparato commenta “*non sanus*”; Ernout 1947 mette la *crux* prima della parola *iam*⁴²⁸.

⁴²⁸ Il verso suscita non poche perplessità di carattere sia metrico che lessicale. Vediamo la situazione come risulta dai principali *testimonia*: PHRON. *caue faxis uomus tibi iam cui sum dentes ferrei* (B); PHRON. *caue faxis uulnus tibi iam cui sunt dentes ferrei* (C D). Se volessimo dare uno sguardo al lavoro esegetico dell’*Itala*, riscontreremmo che purtroppo non ci dà molte informazioni su questo specifico punto, a parte il fatto di attribuire la battuta al *miles* invece che a Fronesio. Inoltre non riporta il verso successivo (944), saltando a quello che per noi è il v. 945, che tutti i manoscritti (compreso *S*) attribuiscono a *Strabax*. Torniamo quindi al verso dell’edizione Lindsay: *cave faxis volnus tibi iam quoi sunt dentes ferrei*. Questo verso fa parte di una lunga sezione di testo tutta in settenari trocaici, ma suscita perplessità dal punto di vista metrico: la posizione di *iam* appare poco convincente, in quanto un monosillabo davanti a incisione, come in questo caso, nella metrica plautina appare di solito in sinalefe “con quanto precede o anche con quanto segue” (cf. QUESTA 2007 p. 363, secondo cui “normalmente davanti a incisione, mediana o al decimo elemento, monosillabo o parola fatta monosillabica è in sinalefe con quanto precede o anche con quanto segue”); sebbene l’incisione mediana (cioè dopo l’8° elemento) sia di gran lunga la prevalente nei settenari trocaici di Plauto, il testo ci costringe quindi a ipotizzare incisione dopo il 10° elemento, costituito qui da una forma di *sum*, che pur essendo monosillabica appare più tollerata davanti a incisione (QUESTA 2007 p. 363), a meno che non si opti per una rara incisione dopo il 7° elemento, che Questa ammette come fenomeno possibile, per quanto talora discusso (cf. QUESTA 2007, pp. 360, in particolare n. 16, e 361). Resta in ogni caso un punto fermo: in base alle

Vediamo come sono intervenuti fino ad ora gli editori. Lindsay, come si diceva, ha scelto la linea di minor impatto, limitandosi a restaurare la grafia *quoi* al posto di *cui*. Altri editori e commentatori, invece, hanno rielaborato il verso in vari modi, sia ridistribuendo le battute fra i vari personaggi che tentando di correggere il testo con numerose proposte diverse. Riportiamo le ipotesi avanzate nelle principali edizioni (in neretto gli interventi sul testo):

1868 Spengel- Studemund	STRAB. caue faxit uolnus tibi iam, quoi sunt dentis ferrei
1881 Schöll:	STRAB. caue faxis: uolnus tibi icam , quoi sunt dentis ferrei
1896 Leo :	PHRON. caue faxis uolnus tibi iam cui sunt dentes ferrei
1905 Lindsay (= 2013 De Melo)	PHRON. caue faxis uolnus tibi iam quoi sunt dentes ferrei
1947 Ernout	PHRON. caue faxis: uolnus tibi † iam cui sunt dentes ferrei
1953 Enk (= 2001 Hofmann)	STRAB. caue faxit uolnus tibi < hic > iam quoi sunt dentes ferrei

ricerche di Questa, l'incisione fra *iam* e *cui* è inammissibile e, mantenendo il testo senza voler operare cambiamenti macroscopici, ci costringe ad ipotizzare incisione o dopo *tibi* o dopo *sum*, lasciando intatta la *iunctura* '*iam cui*'. La "nota propensione plautina a far coincidere struttura sintattica e struttura metrica" (QUESTA 2007, p. 315) ci spingerebbe comunque a preferire l'incisione dopo *tibi*, cioè dopo il 7° elemento, visto che l'espressione *cui sunt dentes ferrei* costituisce, appunto, un'unità sintattica che dispiace spezzare. Fin qui per quanto riguarda l'aspetto metrico. Passando invece all'aspetto lessicale della questione: la *iunctura* '*iam cui/quoi*' si trova soltanto in questo passo plautino e raramente in autori tardi, per di più in metri di tipo diverso dai metri scenici, generalmente all'inizio di un esametro: Val. Fl. *Argon.* 2, 487 ***Iam cui candentes votivo in gramine pascit*** (esametro); Sil Ital. *Pun.* 3, 364 ***Iam cui Tlepolemus sator et cui Lindus origo***, (esametro); Ot. Porf. *carm.* 28, 30 ***Carpit si Martem, iam cui conveniat?*** (pentametro); Prud. *apoth.* 855 ***Iam cui certus inest modus et cui nosse negatum est*** (esametro); Drac. *Romul.* 10, 370 ***Iam cui virginitas annis matura tumebat***; (esametro). Si incontra infine un pentametro di Publilio Optaziano Porfirio (di epoca costantiniana), in cui appare all'inizio del secondo emistichio; la successione, poi, delle tre parole *iam cui* (o *quoi*, se si restituisce la grafia plautina) *sunt* è marcatamente sgradevole per il nostro orecchio di moderni e con ogni probabilità lo era anche in antico, visto che, controllando, si può scoprire che questa *iunctura* costituisce un *unicum* non soltanto in Plauto, ma addirittura in tutta la poesia latina.

Notiamo quindi che gli editori che tendono a intervenire il meno possibile sul testo lasciano anche l'attribuzione della battuta alla *meretrix* Fronesio, come risulta dai codici, mentre chi tenta qualche congettura la attribuisce o al *miles* Stratofane o all'*adulescens* *Strabax*. Chi opta per una di queste due attribuzioni propone talvolta la correzione *faxit* in luogo di *faxis*, ritenendo evidentemente che in tal modo lo scambio di battute fra i due contendenti risulti più chiaro.

Per quanto poi riguarda il senso della battuta, anche in questo caso le ipotesi sono alquanto varie: il più prudente è Ernout, che salta completamente la traduzione di due versi e mezzo (vv. 941-43), considerandoli troppo corrotti per poterne ricavare un senso compiuto. Nixon, invece, la traduce come rivolta a *Strabax* sorridente, che deve stare attento a non mordersi (“Look out you don't bite yourself now with those iron teeth of yours.”). Enk interpreta l'espressione come un riferimento al fatto che *Strabax*, pur non essendo un soldato, è comunque capace di far fronte alle armi di Stratofane (p. 212), ma per suffragare la sua versione deve integrare <*hic*>. Hofmann accoglie questa congettura di Enk, traducendo “Pass auf, dass dich dieser Mensch nicht verletzt, der hat im Mund eiserne Zähne”. De Melo, infine, recepisce il testo come è edito da Lindsay, ipotizzando che i denti di ferro siano del soldato, nel senso che gli verrebbe rimproverato dall'*adulescens* il fatto che sa parlare più che combattere con vere armi (p. 379: “His mouth is more dangerous than his sword; he only knows how to talk, not how to fight”).⁴²⁹

Se diamo uno sguardo alle soluzioni proposte da studiosi di inizio Novecento, troviamo Legrand che, nel suo *Daos*, descrive il tipo dell'*adulescens rusticus* citando proprio *Strabax* come “*le galant aux dents 'ferrées'*”⁴³⁰. Il più creativo di tutti, comunque, è Ussing, il quale sostiene che *Strabax* minaccia di tirare al rivale il *vomer*, visto che Colum. 2.4 definisce questo attrezzo agricolo “*dens aratri*”⁴³¹. Da dove possa comparire in scena questo *vomer* è un mistero (nel

⁴²⁹ PARATORE 1978 fornisce una traduzione molto generica, senza indicare a chi parli Fronesio e sottolineando in nota le disastrose condizioni del testo.

⁴³⁰ LEGRAND 1910, p. 74.

⁴³¹ USSING 1972, vol. 2, p. 571.

testo non viene mai nominato), come è un mistero il motivo per cui il giovanotto se lo sarebbe portato dietro fin dentro la casa della cortigiana⁴³².

Rimane quindi, oltre al dubbio legato agli aspetti metrici e lessicali, un ben più evidente dilemma sull'aspetto semantico del verso: ma chi dei tre personaggi può avere questi denti di ferro, e quale valore attribuire ad una simile caratteristica all'interno del diverbio? Il fatto che gli studiosi si siano cimentati nei più vari commenti circa il significato dell'espressione può farci riflettere. In realtà, è probabile che si debba imboccare una strada completamente diversa: c'è nella commedia un personaggio che già precedentemente è stato definito come *mordax* e che può possedere realmente denti metallici, per un meccanismo molto frequente in Plauto: quello della personificazione di oggetti inanimati⁴³³. Si tratta della porta della cortigiana, a cui proprio la padrona di casa aveva scherzosamente attribuito una dentatura, quando al v. 352 l'aveva definita *mordax*, come abbiamo visto sopra.

Quest'idea della porta con i denti è quindi già 'passata' in una precedente scena e potrebbe ora essere ripresa, utilizzando lo stesso termine *ianua* con cui era già stata indicata proprio in quel dialogo tra *Phronesium* e *Diniarchus*. Vorremmo di conseguenza proporre di leggere il verso nel modo seguente:

cave faxis volnus tibi: **ianuae** sunt dentes ferrei.

Se è vero che risulta abbastanza inspiegabile, da un punto di vista paleografico, in quale modo nei codici si possa essere passati da un termine semplice quale *ianua* ad un'espressione rara e complessa come *iam cui/quoisunt*⁴³⁴, resta il fatto che dal punto di vista del significato l'ipotesi risulta più

⁴³² Resta però il fatto che gli unici ad avere denti metallici, nel mondo romano, sono di solito proprio gli oggetti, come vomeri, rastrelli e pettini: cf. LOMMATZSCH s.v. *dens*, *TLL* 5.1, c. 537, l. 36 – c. 542, l. 62, 1911.

⁴³³ cf. FRAENKEL 1960, pp. 95-104 e in particolare, per la porta, pp. 97-100 (cf. anche p. 46 per altre battute sulle porte all'interno della trattazione su 'trasformazione' e 'identificazione').

⁴³⁴ Per la rarità dell'espressione *iam cui sunt*, oltre che per la sua incongruità in questa sede metrica, cf. *supra*, n. 428 p. 236 s.

accettabile di un'attribuzione dei *dentes ferrei* ad uno dei personaggi presenti in questa scena.

Inoltre, anche dal punto di vista metrico, il verso ristabilito secondo la nostra ipotesi non creerebbe problemi se ipotizzassimo l'incisione dopo il decimo elemento invece che nella consueta sede, dopo l'ottavo elemento. Sebbene Plauto eviti di solito l'incisione dopo un monosillabo, essa è infatti ammessa se il monosillabo è costituito da una forma di *sum*, come in questo caso, in cui troviamo *sunt*⁴³⁵. Meglio ancora, l'incisione potrebbe essere collocata dopo il settimo elemento, in posizione rara ma non impossibile nei testi plautini⁴³⁶: in quest'ultimo caso, il verso verrebbe suddiviso in due emistichi corrispondenti a due unità sintattiche ben definite, secondo un atteggiamento stilistico che Questa individua come caratteristicamente plautino⁴³⁷, risultando:

cave faxis volnus tibi:| ianuae sunt dentes ferrei.

L'ipotesi potrebbe anche aiutarci a superare le incertezze che gravano sulla risposta contenuta nel verso seguente (*Volgo ad se omnis intromittit: apstine istac tu manum*): gli editori si comportano variamente, attribuendola talvolta a *Stratophanes*, talaltra a *Strabax*, oppure spezzandola in due battute attribuite ai due. Anche perché c'è un riferimento in terza persona a qualcuno che fa entrare tutti in casa: è la donna? Ma allora perché non risponderle in seconda persona? (Deve essere questo uno dei motivi per cui vari editori attribuiscono il v. 943 a uno dei due amanti). Inoltre, dal punto di vista della comunicazione, questo smorzare i toni invece di ribattere bellicosamente sul tema delle armi di ferro non sembra in linea col personaggio del *miles*. Insomma, editori e commentatori non hanno raggiunto un accordo su questa breve sezione di dialogo. Occorre forse anche in questo caso vedere il verso 944 non come un ulteriore problema, ma come un'opportunità per comprendere tutto il passo.

⁴³⁵ Cf. QUESTA 2007, p. 363.

⁴³⁶ Cf. QUESTA 2007, pp. 360, in particolare n. 16, e 361.

⁴³⁷ Cf. la “nota propensione plautina a far coincidere struttura sintattica e struttura metrica” (QUESTA 2007, p. 315). Per tutti gli aspetti metrici e lessicali di questo verso, cf. anche l'analisi dettagliata condotta *supra*, n. 428 p. 236 s.

Se si accetta la lezione *ianuae*, infatti, la situazione procede molto naturalmente in questi termini: *Phronesium* è sulla soglia di casa insieme a *Strabax*, mentre *Stratophanes* rischia di essere chiuso fuori. La donna lo avverte di non provare ad entrare, perché potrebbe farsi del male (insomma, gli chiuderebbero la porta addosso). A questo punto il soldato ha una reazione molto ovvia, vista la quantità di persone che frequentano Fronesio: Ma no, la porta fa entrare chiunque! (cfr. vv. 350-51 *sed aestuosas sentio aperiri fores/quae opsorbent quidquid venit intra pessulos*). E poi, voltandosi verso il rivale, riprende la contesa: smetti di toccarla!

PHRON. Cave faxis volnus tibi: ianuae sunt dentes ferrei.

STRAT. Volgo ad se omnis intromittit: apstine istac tu manum.

Ultima osservazione: questo passo sembra sì riprendere il passo precedente in cui Plauto aveva personificato la porta (vv. 350-53), ma in modo esattamente speculare: infatti, mentre nella prima scena, quella con *Diniarchus*, è l'amante a sostenere che la porta fa entrare tutti e la donna a ribattere ironicamente che non lo morderà e quindi lui può entrare tranquillamente, nella scena alla fine della commedia è la donna che torna a parlare di porta mordace, ma stavolta come minaccia, che un altro amante, *Stratophanes*, smonta, ricordando che in realtà essa fa entrare proprio tutti. Se si accetta la nostra ipotesi, le due situazioni sembrano richiamarsi a distanza in un gioco di rovesciamenti che comunque ribadiscono lo stesso concetto tramite una 'variazione sul tema'.

Fin qui abbiamo parlato di personificazione della porta, ma occorre ricordare che, come abbiamo visto all'inizio di questo capitolo, più che personificare la porta, nei passi analizzati si tende a personificare la casa, vista come un 'organismo' dotato di bocca, che è costituita, appunto, dalla porta. Fra porta e bocca viene quindi istituito un rapporto di similitudine esplicita che consente di immaginare una porta fornita di tutti i dettagli tipici della bocca, come, in questa situazione, la dentatura, che naturalmente nel caso della porta non

può che qualificarsi come *ferrea* (i *pessuli* citati da Diniarco al v. 351 potrebbero allora costituire i ‘denti’ di questa bocca non umana).

Concludiamo ritornando al punto di partenza: la porta-bocca, dotata di dentatura, sembra quindi non presentarsi come un’idea isolata, fonte di battute estemporanee, ma con ogni probabilità fa parte di una concezione sistematica che assegna alle porte, e in particolare a quelle dietro cui si celano le donne amate, un’identità di personaggio. Volendo essere più specifici, potremmo concludere che emerge talvolta l’immagine di una casa-corpo, dotata di volontà propria; di questa casa-corpo, o meglio, casa-organismo, viene messa in luce soprattutto la porta-bocca, che, per un fenomeno di replicazione tipicamente plautino, mostra talvolta comportamenti autonomi ma comunque in linea con le caratteristiche della casa-organismo; la replicazione dei dettagli talora si verifica nuovamente, in un fenomeno ‘a cascata’, per quanto riguarda le parti accessorie della porta, in particolare cardini e chiavistelli, che possono a loro volta essere personificati, ma mostrano comunque una ‘personalità’ in accordo con la porta di cui fanno parte. Non può sfuggirci che qui Plauto, da consumato maestro del comico, utilizzava il meccanismo dell’iterazione e quello della variazione sul tema non certo come sintomi di stanca ripetitività, ma, al contrario, per volontà di sfruttare appieno tutte le opportunità sceniche fornite da tali meccanismi.

4 Conclusioni

4.1 Incrocio degli assi ‘sintagmatico’ e ‘paradigmatico’

L’indagine che abbiamo fin qui effettuato ci ha portato a individuare alcune costanti che consentono di farci un’idea abbastanza chiara sul modo in cui il corpo veniva percepito dagli spettatori durante le rappresentazioni delle commedie di Plauto.

Abbiamo infatti visto che, se gli attori mostravano una *facies* alquanto stereotipata, relativamente al costume di scena, non doveva però essere tanto, o soltanto, quell’aspetto a destare l’interesse e l’ilarità degli spettatori, quanto una serie di rimandi a dati culturali e atteggiamenti corporei densi di significato nella Roma repubblicana. Basti pensare alla dentatura, elemento scarsamente visibile nel corso della *performance* e poco o per niente modificabile nel concreto, ma sul quale venivano costruite elaborate battute che potevano rimandare a categorie mentali molto complesse.

In primo luogo, possiamo confrontare i dati emersi a proposito dell’ambito corporeo per quanto riguarda uno dei tratti stilistici più noti di Plauto: l’utilizzo di fantasiosi, inusuali composti e derivati lessicali che permettono di giocare con la lingua. Abbiamo incontrato nello *Pseudolus*, per esempio, il termine *siccoculus* (*Pseud.* 77), che non si limita a indicare una caratteristica fisica del personaggio, ma, abbinata esplicitamente a un ipotetico *genus*, collabora insieme ad altri elementi del testo alla costruzione della tipologia dello schiavo che si atteggia a nobile condottiero⁴³⁸. Nello stesso modo, i denti permettono di dar vita a una serie di termini scherzosamente altisonanti, quali *dentilegus* (*Capt.* 798) e *dentifrangibulus* (*Bacch.* 596 e 605), che, analizzati nel loro contesto, si rivelano portatori di uno ‘spessore’ culturale inizialmente insospettabile, costituito da tutta l’area semantica della dentatura come ‘arma impropria’⁴³⁹.

⁴³⁸ Cf. *supra*, par. 2.1.1, p. 27 ss.

⁴³⁹ Cf. *supra*, par. 3.4.1, p. 173 ss.; par. 3.4.2, p. 190 ss.; cap. 3.5, p. 197 ss.

Non possiamo ovviamente tralasciare le descrizioni fisiche dei personaggi, che, pur rispondendo allo stereotipo del costume teatrale codificato per la *palliata*, isolano spesso un dettaglio per giocare sopra con fantasiose ‘variazioni sul tema’ finalizzate alla creazione di battute su di una caratteristica specifica del singolo personaggio e sulla sua funzione di ‘riconoscimento’, utilizzando talvolta la tecnica tipica dell’*aprosdoketon*⁴⁴⁰. In questa tipologia di caratterizzazioni possiamo inserire, tra le altre, i celebri piedoni di Pseudolo (*Pseud.* 1220), ma forse anche la fulminea descrizione del *dentatus vir Macedoniensis* (*Pseud.* 1040)⁴⁴¹ cui la bella Fenicio viene sottratta rispetta la stessa logica di isolare un dettaglio ‘ridicolo’ (i dentoni) per il divertimento del pubblico.

Un tipo particolare di comicità plautina relativa al corpo sembra essere quello che coinvolge il dato fisico evidenziandolo nel contesto di credenze o modi di dire dai toni schiettamente ‘popolareschi’. In questo campo, abbiamo da una parte le forme più quotidiane di credenze sulla previsione del futuro tramite orecchie che fischiano (il lenone che si aspetta le percosse in *Rud.* 806) e altre parti del corpo che prudono o sussultano (come il sopracciglio di Pseudolo che annuncia la buona sorte in *Pseud.* 107⁴⁴² o i denti di Sosia che avvertono il loro proprietario dell’imminente aggressione in *Amph.* 295⁴⁴³). D’altra parte incontriamo personificazioni e deformazioni che ricordano curiosamente i meccanismi dei racconti folklorici, in cui il corpo umano viene talvolta descritto come un aggregato di entità individuali tenute insieme da una volontà comune e da bisogni comuni. Ecco allora che, per esempio, i denti del parassita Ergasilo si mettono i *calcei* per andare a caccia di cibo su vie metaforicamente definite come ‘sassose’ (*Capt.* 187⁴⁴⁴), oppure la lingua di Sosia corre il rischio di essere ‘violentata’ quando Mercurio vuole brutalmente costringere a tacere Sosia stesso (*Amph.* 348⁴⁴⁵).

⁴⁴⁰ Cf. *supra*, cap. 2.2, p. 53 ss.

⁴⁴¹ Cf. *supra*, par. 3.5.3, p. 210 ss.

⁴⁴² Cf. *supra*, par. 2.1.2, p. 37 ss.

⁴⁴³ Per la battuta *dentes pruriunt* e per l’analoga espressione in *Poen.* 1315 (*malae aut dentes pruriunt*), cf. *supra*, par. 3.5.1, p. 197 ss.

⁴⁴⁴ Cf. *supra*, par. 3.2.1, p. 123 ss.

⁴⁴⁵ Cf. *supra*, cap. 3.1, p. 114 ss.

Abbiamo visto inoltre che i denti, nell'immaginario dell'epoca, risultano di grande importanza per la definizione sociale dei *gradus aetatis*, mostrando come il dato corporeo venisse manipolato da una società in cui alcuni 'momenti di passaggio' della vita umana erano considerati estremamente importanti non soltanto sul versante biologico, ma anche su quello sociale. Il comico, in questo caso, nasce dalla confusione dei dati corporei, che diventa emblema della confusione dei dati sociali: ad esempio, il *vetus puer*, che 'rinfanciullisce' quando dovrebbe invece mostrare la *gravitas* consona alla propria età, a volte è fisicamente rappresentato nella perdita dei denti, che permette una parziale (e ironica) sovrapposizione all'immagine del *puer* (*Merc.* 541)⁴⁴⁶.

Analogamente ai giochi sull'inversione delle classi di età, anche quelli sull'inversione dei ranghi sociali possono esprimersi in rappresentazioni corporee, specialmente attraverso la descrizione delle posture assunte dai personaggi. È quanto avviene nello *Pseudolus*, in cui lo *status* – la posa, appunto – del servo, orgoglioso del proprio trionfo sull'avversario lenone, denuncia un atteggiamento corporeo da uomo libero che mal si adatta ad uno schiavo e, rovesciando gli abituali ruoli servo-padrone, genera un'analogia confusione, che stavolta investe la posizione occupata sulla scala sociale e crea comicità provocando lo stravolgimento del rapporto di potere normalmente sperimentato nella società romana⁴⁴⁷.

Un altro elemento di contatto, che ci permette nuovamente di incrociare l'asse 'sintagmatico' e l'asse 'paradigmatico' della nostra indagine, è costituito dalla presenza di un singolo dettaglio corporeo che può caratterizzare tutto il corso di una singola *pièce*. Per quanto riguarda lo *Pseudolus*, abbiamo visto che nel corso dell'intreccio il *tergum* dello schiavo, abituale bersaglio delle punizioni minacciate nelle commedie plautine, diventa un riferimento ambivalente che investe sia il campo del castigo che quello del premio, su cui il testo gioca con eleganza e complessità di espressioni linguistiche⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ Cf. *supra*, par. 3.3.2, p. 156 ss.

⁴⁴⁷ Cf. *supra*, par. 2.3.1, p. 83 ss.

⁴⁴⁸ Cf. *supra*, par. 2.3.2, p. 96 ss.

Tale presenza di un *fil rouge* costituito da un dettaglio corporeo che assume contorni ben visibili e arriva a stagliarsi nettamente sullo sfondo di un'intera commedia, convogliando significati culturali ambivalenti, si ripropone nei *Captivi*, dove il personaggio del parassita Ergasilo fa dei denti un elemento intorno al quale ruotano molti dei suoi pensieri, da una parte perché riconosce la loro funzione di 'strumento del mestiere', dall'altra parte perché lui stesso dipende dalla necessità di trovare qualcuno che a sua volta gli mostri i denti in una derisione che costituisce il prezzo del suo pasto. L'esplicita connotazione 'bestiale', ed in particolare canina, della dentatura sia del *parasitus* che dei *derisores* permette una serie di scherzi tutti incentrati sul singolo dettaglio corporeo e sui suoi molteplici utilizzi⁴⁴⁹.

Un dato particolare è infine costituito dalla ricorrente personificazione della casa, che in vari testi trova nella porta-bocca il proprio canale di comunicazione con l'esterno: nello *Pseudolus*, per esempio, viene descritta nell'atto di 'vomitare' il lenone che sta uscendo dalla propria abitazione (*Pseud.* 953), mentre nel *Truculentus* viene qualificata come *mordax* nei confronti degli amanti della *meretrix* Fronesio (*Truc.* 352)⁴⁵⁰. Il paradigma corporeo è esteso nei giochi plautini anche ad elementi inanimati. La personificazione agisce sia animando di vita autonoma singole parti del corpo umano, sia riducendo degli oggetti a uno schema funzionale antropomorfo: il caso delle porte fa pensare che in certe situazioni esse possano essere percepibili addirittura come una sorta di personaggi ulteriori sulla scena⁴⁵¹.

In sintesi, molti degli elementi corporei che abbiamo analizzato si riferiscono non tanto ad un corpo che poteva essere visibile sulla scena, quanto ad un corpo immaginato e frutto della deformazione, dell'inversione o dell'esagerazione comica di ben precisi stereotipi culturali. Le parole degli attori dovevano agire sulla fantasia degli spettatori per ri-creare organismi ben più

⁴⁴⁹ Cf. *supra*, par. 3.4.1, p. 173 ss.

⁴⁵⁰ Cf. *supra*, par. 3.6.1, p. 225 ss.

⁴⁵¹ Cf. MOORE 2005.

complessi e fantasmagorici di quelli visibili nei costumi ‘standard’ della *palliata*⁴⁵².

4.2 I prologhi: l’importanza dell’ascolto

Val la pena di ripensare da questo punto di vista ai vari inviti all’ascolto che troviamo nei prologhi di numerose commedie, come abbiamo già notato nell’introduzione⁴⁵³: la percezione dello spettacolo, evidentemente, dipendeva in larga parte dal buon funzionamento della comunicazione verbale, che doveva essere in grado di produrre ‘effetti speciali’ contando soltanto sul proprio potere evocativo.

Se consideriamo la questione in tale ottica, potremmo anche osservare che una commedia come lo *Stichus*, che si apre con un dialogo in funzione di prologo e quindi non riporta il consueto ‘invito all’ascolto’, potrebbe rivelare una comicità inaspettata quando, con un tocco forse ‘metateatrale’, i personaggi impegnati in una conversazione ‘riservata’ si guardano intorno per accertare la presenza di potenziali ‘origliatori’ e concludono, paradossalmente perché davanti ad un folto pubblico, che non c’è proprio nessuno che possa ‘catturare con le orecchie’ le loro parole (*Stich.* 102 s.):

ANTIPHON. Num quis hic est alienus nostris dictis auceps auribus?

PANEGYRIS. Nullus praeter nosque teque.

ANTIFONTE: Non c’è mica qui qualche estraneo che possa catturare con le orecchie
la nostra conversazione?

PANEGIRI: Nessuno tranne noi e te.

⁴⁵² In questa direzione si muovono anche alcuni studi abbastanza recenti, fra cui PANAYOTAKIS 2005, DAVID 2010 e DUMONT 2010, MONDA 2012.

⁴⁵³ Cf. *supra*, p. 21 s.

Il *senex* Antifonte batte sul tema dell'ascolto nell'atto di intraprendere con le figlie una conversazione 'privata' che però, nell'economia dello spettacolo, serve proprio per completare le informazioni sugli antefatti che vengono fornite al pubblico. La consapevolezza della presenza degli spettatori sembra voler animare con una sfumatura comica le parole dei tre personaggi che parlano di argomenti privatissimi assicurandosi di essere 'da soli'; il timore di un 'origliamento' da parte di estranei può forse suonare come paradossale e scherzoso invito all'ascolto di un pubblico che era abituato a sentirsi rivolgere tale invito in termini espliciti⁴⁵⁴.

Nella stessa direzione, una battuta del *Truculentus* può forse aprirci qualche suggestivo spiraglio interpretativo se letta in modo da farne apparire la probabile polisemia. Si tratta del momento in cui il *miles* Stratofane (oggetto di un raggio da parte della *meretrix* che vuole attribuirgli la paternità di un bambino) si presenta con il proprio monologo di ingresso, proclamando fra l'altro (*Truc.* 489):

Pluris est oculatus testis unus quam auriti decem
Vale più un testimone oculare che dieci auricolari

Questa battuta viene frequentemente utilizzata dalla critica per sostenere quanto la vista fosse ritenuta importante nel mondo romano⁴⁵⁵, e tale approccio

⁴⁵⁴ PETERSMANN 1973, p. 112, raffronta questo passo con altri analoghi in varie commedie (*Mil.* 608 e 955, *Most.* 472, *Trin.* 69 s.). Potremmo forse pensare ad un ripetuto meccanismo di comicità 'metateatrale' in cui i personaggi fingono di non vedere il pubblico.

⁴⁵⁵ Cf. ENK 1953, vol. II, p. 119, che accosta a questo passo altri in cui vengono utilizzati da Plauto i termini *oculatus* e *auritus*, sottolineando in particolare come *oculata die* in opposizione a *caeca die* venga utilizzato in *Pseud.* 301 dal lenone per indicare un giorno 'certo' contro uno 'incerto'. KRUSE 1974, p. 138 e HOFMANN 2001, p. 176, citano vari passi latini di autori successivi a Plauto in cui ricorre l'opposizione vista-udito. Sjeff KEMPER, nella relazione orale "Auriti decem. La gerarchia dei sensi nel *Truculentus* e nelle altre commedie di Plauto (con uno sguardo al prima e al dopo)", presentata durante la XX delle *Lecturae Plautinae Sarsinates* (24-09-2016) e in corso

risulta sicuramente corretto, ma forse val la pena di specificare inoltre come una simile espressione, che poteva anche essere proverbiale⁴⁵⁶, venga comunque messa in bocca a un personaggio che per tutto il resto della commedia si rivelerà ben poco credibile, visto che subisce ed accetta con ingenuità la frode e il raggio da parte della meretrice, che alla fine lo coinvolgerà provvisoriamente in un improbabile *ménage à trois* finalizzato soltanto a sottrargli tutti gli averi in nome di un falso figlio da mantenere. Stratofane cerca quindi di trasferire una regola del mondo ‘reale’ in un mondo ‘convenzionale’, dove tale regola non sembra funzionare molto bene. La sentenza, che poteva essere effettivamente diffusa nella cultura romana, sembra quindi fuori luogo, quasi degna di derisione, nel mondo della *palliata*, che costituiva un universo ‘altro’ rispetto a quello quotidiano: nel teatro, sembra volerci dire ancora una volta Plauto, ciò che conta veramente non coincide con le regole del mondo reale, anzi, le capovolge. Durante lo spettacolo, infatti, è meglio se i presenti sono *auriti*, come viene esplicitamente richiesto dal prologo dell’*Asinaria* (v. 4)⁴⁵⁷:

Face nunciam tu, praeco, omnem auritum populum
Adesso tu, banditore, rendi orecchiuto tutto il popolo

Se nella realtà i testimoni più affidabili sono quelli *oculati*, nel teatro plautino l’invito a diventare *auriti* appare emblematico: sembra che soltanto in tal modo gli spettatori possano rivelarsi buoni ‘testimoni’ dello spettacolo e perciò fruire pienamente del divertimento offerto dalla commedia.

di pubblicazione, ha analizzato numerosi passi greci e latini che sembrano sancire la preminenza della vista affermata in questo verso del *Truculentus*.

⁴⁵⁶ Cf. OTTO 1890, p. 251, nrr. 1272 e 1273, e TOSI 1991, p. 145 s., nr. 309; cf. anche PAPONI 2010 per l’andamento sentenzioso dell’espressione.

⁴⁵⁷ Cf. *supra*, p. 22.

4.3 Il corpo dell'attore e il corpo del personaggio

In conclusione, i corpi dei personaggi non coincidevano esattamente con i corpi visibili degli attori che recitavano le commedie di Plauto: al di là del costume di scena, piuttosto stereotipato, le parole dei personaggi stessi dispiegavano davanti agli occhi degli spettatori una ricca serie di trasformazioni e di deformazioni comiche, che potevano divertire il pubblico sia per il puro gusto del virtuosismo sonoro (è il caso, per esempio, delle iterazioni foniche studiate da Traina⁴⁵⁸), sia per il continuo gioco con i dati e gli stereotipi culturali, che venivano pesantemente evidenziati⁴⁵⁹ o cumulati⁴⁶⁰, oppure rovesciati⁴⁶¹, o anche ripresi con espressioni ambigue allo scopo di creare doppi sensi⁴⁶² o ardite metafore⁴⁶³. La lista delle manipolazioni comiche che il corpo dei personaggi plautini può subire attraverso il linguaggio è probabilmente inesauribile, perché nei testi i giochi di suono e di senso si combinano spesso fra di loro per creare effetti multipli, con un meccanismo a 'fuoco d'artificio'.

Ci sembra quindi possibile affermare che il 'corpo comico' dei personaggi plautini, evocato dalle parole che ancora possiamo leggere, doveva apparire ben più divertente del corpo reale degli attori, per quanto comicamente camuffato, proprio perché possedeva una capacità proteiforme di trasformazione e di deformazione, che il corpo concreto e visibile non poteva certo permettersi.

⁴⁵⁸ Cf. TRAINA 1999².

⁴⁵⁹ Cf. ad esempio tutti i giochi di parole sulla schiena come luogo privilegiato delle punizioni per gli schiavi a cui abbiamo fatto riferimento *supra*, par. 2.3.2, p. 94 ss.

⁴⁶⁰ Cf. ad esempio il personaggio di Ergasilo nei *Captivi*, che cumula a scopo comico continui riferimenti ai denti, come abbiamo evidenziato *supra*, par. 3.4.1, p. 171 ss.

⁴⁶¹ Cf. ad esempio il rovesciamento dell'abituale comportamento padrone-schiavo nella scena finale dello *Pseudolus*, che abbiamo analizzato *supra*, par. 2.3.1, p. 82 ss.

⁴⁶² Cf. ad esempio *supra*, par. 3.2.5, p. 133 ss., il dialogo del *Trinummus* in cui il nome di un personaggio viene identificato con il suo corpo allo scopo di creare una serie di espressioni pesantemente allusive.

⁴⁶³ Cf. ad esempio i denti-occhi del parassita nel *Curculio*, che danno origine ad un complesso gioco metaforico descritto *supra*, par. 3.2.2, p. 125 ss.

APPENDICE: *scelerum caput* (*Pseud.* 446)

Il *senex* Simone, ad un certo punto della commedia, inveisce contro il proprio servo Pseudolo e lo accusa di corrompergli il figlio (vv. 445-48):

Quis hic loquitur? Meus hic est quidem servos Pseudolus.
Hic mihi corrumpit filium, scelerum caput;
hic dux, hic illist paedagogus, hunc ego
cupio excruciar.

Chi sta parlando qui? Ma è il mio servo Pseudolo! È lui il caporione, quello che mi corrompe il mio figliolo: è lui la sua guida, è lui il suo precettore. Ho una voglia matta che sia messo alla tortura! (trad. Scandola)

Cf. *Bacch.* 829 (il *senex* Nicobulo inveisce contro lo schiavo Crisalo), *Curc.* 234 (lo schiavo Palinuro se la prende con il lenone Cappadoce), *Mil.* 494 (in cui si gioca sul nome dello schiavo: *Sceledre hic, scelerum caput*), *Rud.* 1098 (vedi qui sotto) e una seconda volta nello *Pseudolus* al v. 1054, quando il lenone definisce nuovamente Pseudolo come *scelerum caput* in termini derisori, contrapponendo all'inventiva del *servus* nel campo delle *fallaciae* la propria abilità di spergiuro:

Iube nunc venire Pseudolum, scelerum caput,
et abducere a me mulierem fallaciis.
Conceptis hercle verbis, sati' certo scio,
ego peiurare me mavellem miliens
quam mihi illum verba per deridiculum dare.
Nunc deridebo hercle hominem, si convenero;
verum in pistrino credo, ut convenit, fore.

E adesso venga pure Pseudolo, quel furfante matricolato, a sottrarmi la ragazza coi suoi stratagemmi! Per Ercole! Preferirei spergiurare solennemente mille volte – è fuor di dubbio – piuttosto che farmi dar la baia da lui e passare per il suo zimbello.

Sarà lui adesso il mio zimbello, per Ercole!, se l'incontro. Ma io credo che, secondo i patti, finirà in un mulino. (trad. Scandola)

In effetti, la definizione di Ballione come *peiuri caput* (definizione che lo contrappone nettamente a Pseudolo come *scelerum caput*) è esplicita al v. 132 e l'accusa di essere uno spergiuro lanciata a Ballione (e da lui stesso confermata come universalmente nota) ritorna anche ai vv. 351, 354, 363, 975, 1083. Ai vv. 373-77, il lenone si spinge addirittura a ipotizzare un possibile futuro spergiuro nei confronti del militare macedone a cui ha promesso la ragazza:

Verum quamquam multa malaque [in me] dicta dixistis mihi,
nisi mihi hodie attulerit miles quinque quas debet minas,
sicut haec est praestituta summa ei argento dies,
si id non adfert, **posse opinor facere me officium meum.**

CALI. Quid id est? BA. Si tu argentum attuleris, cum illo **perdidero fidem:**
hoc meum est officium.

Ma, benché m'abbiate detto un sacco d'improperi, se oggi il militare non m'avrà portato le cinque mine che mi deve, poiché oggi scade il termine fissato per il saldo, se non me le porta, credo di poter fare il mio dovere. CALIDORO: Qual è questo dovere? BALLIONE: Se tu mi porterai il denaro, romperò il contratto che ho con lui. Questo è il mio dovere. (trad. Scandola)

Da notare che la contrapposizione *scelerum caput* / *peiuri caput* presente in *Pseudolus* si configura come una novità rispetto a *Rud.* 1098 s. (l'unico altro luogo dove incontriamo la seconda delle due espressioni), perché in quest'ultimo passo entrambe le caratteristiche vengono attribuite allo schiavo-pescatore Gripo dallo schiavo Tracalione:

Scelerum caput,
ut tute es item omnis censes esse, peiuri caput?

Razza di furfante sopraffino,
pensi che tutti siano fatti come te, caporione dei falsari?

Per l'espressione *scelerum caput*, cf. DICKEY 2002, pp. 163-85 e in particolare 168 s.; Dickey non prende invece in considerazione la più rara forma *peiiuri caput*, ma soltanto *periure* e *periurissime*. Nel glossario finale l'espressione compare (p. 350), ma soltanto in riferimento al passo della *Rudens* e non a quello dello *Pseusolus*, probabilmente perché in *Pseud.* 132 l'epiteto non è contenuto in una formula di allocuzione ed è quindi fuori dal campo di indagine del saggio. Qui ci si potrebbe chiedere se il termine *peiiuri* sia sentito come forma di *peiiurus*, 'individuo spergiuro' o *peiiurium*, 'atto dello spergiuro'. Mettendo in parallelo le due espressioni *scelerum caput* / *peiiuri caput*, sembra più probabile la seconda ipotesi, che estremizzerebbe l'offesa (da 'testa di spergiuro' a 'caporione dello spergiuro'). In effetti WENAWESER s.v. *periurium*, *TLL* 10.1, c. 1508, ll. 40-41, 1997, la interpreta come derivante proprio da *periurium*.

Non esistono in Plauto altre espressioni con genitivo accompagnato a *caput* per esprimere un'offesa, quindi non è possibile effettuare altri raffronti. Si trova invece in *Persa* 184 l'epiteto *verbereum caput*, che può forse essere tradotto come 'faccia da schiaffi'. Qui sembra che il dato anatomico nel termine *caput* resti preponderante, diversamente dai casi in cui si accompagna con un genitivo.

Passi plautini citati

AMPHITRUO

52	22
85	99
116	67
199	108
266	77, 87
292-312	197 ss.
293	197
295	244
309	203
318-20	162
323	42
328	106
342	162
348	244
348 s.	119
441-46	76 ss., 141
444	66
458	142
496	228

ASINARIA

4	249
203	138
208	183
290-93	119
307 s.	221
353	56
399	54
399-401	60
401	67, 78
399-402	72 s., 82
402	63
470	88
591-97	221
657-60	104
702	88

AULULARIA

20-30	119
33	119
53 s.	205
188 s.	205

297	28
399	162
507-22	42
554	30 s.
564	98
665	228
689	119
BACCHIDES	
234	228
242	99
365	103
399-401	40
434	99
437-43	155 s.
471	232
581-605	191 ss., 210
596	243
605	243
610	228
829	251
833	228
1057	228
1192-93	201
CAPTIVI	
8	155
69-90	174 ss.
69-109	125
77	125
79	190
80-84	125
85 s.	125, 182, 190
85-87	125
89	188
135	98
172-91	123 ss.
184	124, 190
184-87	178 s.
187	190, 244
197	66
277	31
461-68	179 s.
469-73	126
464 s.	206
465	106
469-77	180 s.
470	190

472	176
477	190
478-90	181 ss.
481	190
482	190
484	190
485 s.	190
486	190
646	54
646-48	60 s.
664-66	86 ss.
760	155
774	106
778-80	184
781-87	183
790-806	184 ss.
798	190, 210, 243
800-832	187
825 ss.	196
833-42	187
843-53	187
854-900	187
876	156
901-908	187
909-921	187 ss., 217 s.
912	190
913	190
951	97
981	155
1011	155
CASINA	
29	22
163	228
418	29 s.
515 s.	40
516	40
527	226 s.
549-62	161 s.
813	228
874	228
933	118
936	228
CISTELLARIA	
158	119
162	119
178 s.	119

616	119
703	99
CURCULIO	
15-22	229 s.
35-38	117
39-40	230
88-90	230
94	230
147-57	230 s.
155	40
158	228
203	228
230-33	73 ss., 78, 82
234	251
239	74
309-22	127 ss.
361	127
392-98	207
397	42
486	228
EPIDICUS	
65	99
91	99
93	98
185	67
403	216
429 s.	175
436	57
540	119
624-26	100 s.
625	99
MENAECHEMI	
3	22, 176
4	22
156 s.	206
348	228
523	228
852-68	163 s.
864	163
925 s.	224, 231
1017	208
1062-1134	141 ss.
MERCATOR	
14	22

24	146
290-96	156 ss.
303 s.	158
528-42	158 ss.
541	245
619-24	70
622	71 s.
622-24	69
637-43	70 ss., 82
639	78
976	157

MILES GLORIOSUS

29	99
33-35	131 ss.
34	171, 190 s.
49-51	130 s.
154	228
195-218	220
200-218	220
206	87
213	95
235	99
270	228
315	205 s.
328	228
374	205 s.
397	200
410	228
494	251
608	248
691-94	39
695	41
955	248
1178	58
1256	42
1259	129
1389	87
1397	67

MOSTELLARIA

272-78	164 s.
310-86	94 s.
472	248
507	228
885-903	117
868	99
1062	228

1067	99
PERSA	
32	200
41 s.	28
53-61	31
58	176
184	97, 252
404	228
691	104
698 s.	78 s.
793 s.	206, 207
829	99
POENULUS	
66	155
84-86	155
139	99
268	87
358	208
365-67	203
375	203
380	203 s.
381 s.	205
381-84	204
392-99	204 s.
398	205
592 s.	56
609-10	231
609 ^a s.	228
693-706	165 ss.
741	228
902	155
968	131
975-81	58 s.
977	56
987	155
1111	55
1111-13	61
1111-14	55, 72 s., 82
1112	78
1315	244
1315-16	200
1354	105
PSEUDOLUS	
9-11	27
25 s.	47

33 s.	46
41-44	46 s.
44	28
75 s.	28
77	29, 243
78-82	33
96	33
96-102	34 s.
103-105	36
106 s.	37, 38, 39
107	39, 202, 244
108	45
109 s.	45
131	228
132	251 s.
133-229	114
163-65	116
165	115 s.
172-84	116
185-93	116
196-201	116
210-29	116
229	99
230-380	114
301	248
351	251
354	251
357	106 s.
363	251
369	35
373-77	251 s.
382	162
384	30
445-48	84, 251
446	251
457	85, 87, 90 s.
458	30, 87
458-61	85
459	87
480-88	46
510	206, 207
512	30
516-18	46
524 s.	30
530	46
531 s.	30
541-46	101 s.
545	100

556 s.	97
566-68	38 s., 46
568	39
574-94	30
581	29
588	107
590 s.	30
607	54
724-27	64 s.
737 s.	162
759-66	30
764	107
767-89	114 ss.
782	118
783	118
785	118 s.
786	118
787	119
788 s.	119
911	97
951-55	225 s.
953	246
963 s.	57
964	56
975	251
1037	30
1038-43	212 s.
1040	244
1051	30
1054	251
1063 s.	30
1083	251
1176	66
1195 s.	75
1205	97
1217	54
1218-20	66 s.
1220	244
1220 s.	68 s.
1238-45	96 s.
1242	104
1246	68
1247-50	68
1250 s.	68
1266	91
1269	91
1274	91
1275	91

1279	91, 95
1281	91
1285-1301	88 ss., 102
1294	95
1296	95
1298 s.	91
1300	95
1302-12	102
1306	106
1313-25	102
1314	105
1315	104, 106 s.
1316	104
1317	105, 107
1320	106
1324	107
RUDENS	
125 s.	63
313-20	62 s.
317	76
525-48	220 ss.
536	229
658-62	208 s.
662	172
731	162, 209
757	99
759	209
806	244
997-1000	99
1072-75	120
1098	251
1098 s.	252
1125	120
1139-41	42
1155	55
1156-74	55
1402	120
STICHUS	
102 s.	247 s.
155 s.	29
312	231
488	126
756	201, 202
760	202
761	202

TRINUMMUS

11	22
43	157
69 s.	248
251-55	42
463	206
625	95
719	98
765-69	57 s.
767	58
768	56
851 s.	58
852	56
903	54
903 s.	61 s., 79
906-910	136 s.
925	137
926 s.	137

TRUCULENTUS

8	22
97 s.	138
107-144	233
178-80	176
178-318	233
223-33	215 s.
224-26	177
225	183
262	120
350-51	241
350-53	231 s., 241
352	239, 246
353-90	233
489	248 s.
593-603	218 s.
601	189
615	219
657	216
901	138
936	234
939 s.	233 s.
941-43	234 s., 238
943	236 ss.
944	235, 236, 240 s.
945	236
950	234

FRAGMENTA (MONDA)

Bacaria I	196
XLIV	189, 220
XLV	98
LIII	100

BIBLIOGRAFIA:

ADAMS 1982 = J.N.A., *The Latin Sexual Vocabulary*, London

AGOSTINIANI-DESIDERI 2002 = L.A.-P.D. (a cura di), *Plauto testimone della società del suo tempo*, Perugia

ALDRETE 1999 = G.S.A., *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, Baltimore-London

ALLEN 1896 = F.D.A., "On 'os columnatum' (Plaut. *M. G.* 211) and Ancient Instruments of Confinement", *HSCPh* 7, pp. 37-64

ANDERSON 1993 = W.S.A., *Barbarian Play. Plautus' Roman Comedy*, Toronto-Buffalo-London

ANDRE 1991 = J.A., *Le vocabulaire latin de l'anatomie*, Paris

ANDRISANO 2006 = A.M.A. (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma

ANTONSEN-RESCH 2005 = A.A.R., *Von Gnathon zu Saturio. Die Parasitenfigur und das Verhältnis der römischen Komödie zur griechischen. Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte*, 7, Berlin

ARAGOSTI 2009 = A.A., *Frammenti plautini dalle commedie extravarroniane*, Bologna

ARNOTT 2003 = W.G.A., "Diphilus' *Kleroumenoi* and Plautus' *Casina*", in RAFFAELLI-TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, VI *Casina*, Urbino, pp. 23-44

ARTHABER s.d. (anni '20) = A.A., *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali italiani, latini, francesi, spagnoli, tedeschi, inglesi e greci antichi*, Milano

BAILEY 1947 = C.B. (a cura di), *Titi Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, 3 voll., Oxford

BANDINI-DANESE 2014 = G.B., R.M.D., "Adporto vobis Plautum. I *Menaechmi* fra apparato critico e apparato scenico", *Dionysus ex machina* V, pp. 414-49

BARCHIESI 1981 = M.B., "Plauto e il 'metateatro' antico", in *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma, pp. 147-74 (= Verri, 1969)

- BARCHIESI-SCHIEDL 2010 = A.B.-W.S. (a cura di), *The Oxford handbook of Roman studies*, Oxford-New York
- BAROIN 2002 = C.B., "Les cicatrices ou la mémoire du corps", in MOREAU (a cura di), *Corps romains*, Grenoble
- BARSBY 1991 = J.A.B., *Plautus: Bacchides; Edited with Translation and Commentary* (3^a ediz. riveduta), Warminster
- BARSBY 1995 = J.B., "Plautus' *Pseudolus* as Improvisatory Drama," in L. BENZ - E. STÄRK - G. VOGT-SPIRA (a cura di), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für Eckard Lefèvre zum 60. Geburtstag*, Tübingen, pp. 55-70
- BEARD 2014 = *Laughter in Ancient Rome. On Joking, Tickling, and Cracking up*, Berkeley-Los Angeles-London
- BEARE 1939 = W.B., "Masks on the Roman Stage", *CQ*, 33, 3-4, pp. 139-46
- BEARE 1986 = W.B., *I Romani a teatro*, Bari (ediz. orig. *The Roman Stage*, London, 1950)
- BEEDE 1949 = G.L.B., "Proverbial Expressions in Plautus", *CJ*, 44, 6, pp. 357-62
- BELTRAMI 1998 = L.B., *Il sangue degli antenati. Stirpe, adulterio e figli senza padre nella cultura romana*, Bari
- BENZ 1998 = L.B., "Der Parasit in den *Captivi*", in BENZ (a cura di), *Maccus Barbarus. Sechs Kapitel zur Originalität der Captivi des Plautus*, Tübingen, pp. 51-100
- BENZ-STÄRK-VOGT-SPIRA 1995 = L.B.-E.S.-G.V.-S. (a cura di), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Tübingen
- BERGSON 1991 = H.B., *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano (ediz. orig. *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, 1900; 1924² con nuova prefazione)
- BERNABÒ BREA 2001 = L.B.B., *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma
- BERNARDI PERINI 2001 = G.B.P., "'Suspendere naso'. Storia di una metafora", in A. CAVARZERE - E. PIANEZZOLA (a cura di), *Il Mincio in Arcadia. Scritti di filologia e letteratura latina*, Bologna, pp. 55-81

BERTELLI – CENTANNI 1995 = S.B. – M.C. (a cura di), *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Firenze

BERTINI 1968 = F.B., *Plauti Asinaria cum commentario exegetico*, 1-2, Genova

BETA 2014 = S.B., “*Libera lingua loquemur ludis Liberalibus: Gnaeus Nevius as a Latin Aristophanes?*”, in S. D. OLSON (a cura di), *Ancient Comedy and Reception. Essays in Honor of Jeffrey Henderson*, Berlin-Boston

BETTINI 1986 = M.B., *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma

BETTINI 1989 = M.B., “Le riscritture del mito”, in G. CAVALLO - P. FEDELI - A. GIARDINA (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma Antica*, Roma, I, pp.15-35

BETTINI 1991a = M.B., *Verso un'antropologia dell'intreccio*, Urbino

BETTINI 1991b = M.B., “Un'utopia per burla”, in *Verso un'antropologia dell'intreccio*, Urbino, pp. 77-96 (= *Introduzione a: Plauto, Mostellaria, Persa*, a cura di M.B., Milano, 1981, pp. 9-23)

BETTINI 2000a = M.B., *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino

BETTINI 2000b = M.B., “Guardarsi in faccia a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nella cultura latina”, in *Le orecchie di Ermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino, pp. 313-56.

BETTINI 2000c = M.B., “Sosia e il suo sosia: pensare il doppio a Roma”, in *Le orecchie di Ermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino, pp. 148-76 (= *Introduzione a: Plauto, Anfitrione*, a cura di R. ONIGA, Venezia, 1991, pp. 9-51).

BETTINI 2002 = M.B., “Il 'Witz' di *Gelasimus*: clichés, modelli culturali, pragmatica dell'umorismo”, in C. QUESTA - R. RAFFAELLI (a cura di), *Due seminari plautini: la tradizione del testo. I modelli*, Urbino, pp. 227-49

BETTINI 2003 = M.B., “*Graphicus -ice* e alcuni riferimenti plautini alla pittura”, in R. Oniga (a cura di), *Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina*, Roma, pp. 31-61

BETTINI 2008 = M.B., *Voci. Antropologia sonora del mondo antico*, Torino

BETTINI 2009 = M.B., “Comparare i Romani. Un’antropologia del mondo antico”, *SIFC*, Supplemento al fasc. 1/2009, “La stella sta compiendo il suo giro”, Atti del Convegno Internazionale di Siracusa 21-23 maggio 2007, pp. 1 – 47

BETTINI 2010 = M.B., “Anthropology”, in BARCHIESI-SCHEIDEL (a cura di), *The Oxford handbook of Roman studies*, Oxford -New York, pp. 266-80

BETTINI 2012 = M.B., *Vertere. Un’antropologia della traduzione nella cultura antica*, Torino

BETTINI 2013 = M.B., “Preletterario, popolare, contadino. Tre categorie ‘atellaniche’ su cui riflettere”, in *Atti della seconda giornata di studi sull’Atellana*, a cura di R. RAFFAELLI e A. TONTINI, Casapuzzano di Orta di Atella, 12 novembre 2011, Urbino, pp. 141-62

BETTINI 2014 = M.B., “Comparazione”, in BETTINI-SHORT (a cura di), *Con i Romani. Un’antropologia della cultura antica*, Bologna, pp. 23-44.

BETTINI-SHORT 2014 = M.B.-W.M.S. (a cura di), *Con i Romani. Un’antropologia della cultura antica*, Bologna

BEXLEY 2014 = E.M.B., “Plautus and Terence in Performance”, in FONTAINE-SCAFURO (a cura di), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, pp. 462-76

BIANCO 2003 = M.M.B., *Ridiculi senes. Plauto e i vecchi da commedia*, Palermo

BIANCO 2004 = M.M.B., “*Optumus sum orator*. La ‘retorica’ di Plauto”, in PETRONE (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo, pp.115-32

BIANCO 2006 = M.M.B., “*Ut Medea Peliam concoxit...item ego te faciam*. La Medea di Plauto”, in PETRONE-BIANCO (a cura di), *La commedia di Plauto e la parodia. Il lato comico dei paradigmi tragici*, Palermo, pp. 53-79

BOËLS-JANSSEN 1993 = N.B.-J., *La vie religieuse des matrones dans la Rome archaïque*, Rome

BOGGIONE-MASSOBRIO 2004 = V.B.- L.M., *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*, Torino

BOSCHUNG-SHAPIRO-WASCHECK 2015 = D.B.-A.S.-F.W. (a cura di), *Bodies in Transition. Dissolving Boundaries of Embodied Knowledge*, Paderborn

- BOUCHE-LECLERCQ 1975 = A.B.-L., *Histoire de la divination dans l'antiquité*, New York (= Paris 1879)
- BREMMER-ROODEMBURG 1991 = J.B.-H.R. (a cura di), *A cultural History of Gesture from Antiquity to the Present Day*, Cambridge
- BROCCIA 1982 = G.B., "Appunti sull'ultimo Plauto. Per l'interpretazione del *Truculentus*", *WS* 16, pp. 149-64
- BUECHELER 1880 = F.B., "Glossemata Latina", *RhM*, 35, pp. 69-73
- BUNGARD 2014 = Ch.B., "To Script or Not to Script: Rethinking Pseudolus as Playwright", *Helios*, 41, 1, pp. 87-106
- CAIRNS 2005 = D.C. (a cura di), *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, Swansea
- CALCANTE 1997 = C.M.C. (a cura di), Quintiliano, *La formazione dell'oratore*, Milano
- CALCANTE-RUSCA 2007⁵ = C.M.C.-L.R. (a cura di), Aulo Gellio, *Notti Attiche*, introduzione di C. M. Calcante, traduzione e note di L. Rusca, Milano (1968¹)
- CALVINO 1956 = I.C., *Fiabe italiane: raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingue dai vari dialetti*, Torino
- CANTARELLA 2006⁵ = E.C., *Secondo natura: La bisessualità nel mondo antico*, Milano (1988¹)
- CAPPELLETTO 1988 = R.C., *La 'lectura Plauti' del Pontano. Con edizione delle postille del cod. Vindob. Lat. 3168 e osservazioni sull' 'Itala recensio'*, Urbino
- CASAMENTO 2006 = A.C., "Le lacrime, l'amore, il denaro. Su Pseudolo e i disagi della comunicazione", in G. PETRONE – M. M. BIANCO (a cura di), *La commedia di Plauto e la parodia. Il lato comico dei paradigmi tragici*, Palermo, pp. 81-93
- CASEVITZ 2015 = M.C., "Les mots du corps dans les vocabulaires grec et latin", in GUISSARD-LAIZE (a cura di), *Le corps*, Paris, pp. 37-44
- CATONI 2008 = M.L.C., *La comunicazione non verbale nella Grecia antica (introduzione di S. Settis)*, Torino

- CAVALLI 1991 = M.C. (traduzione, introduzione e commenti di), *Teocrito, Idilli ed Epigrammi*, Milano
- CAVARZERE 2011 = A.C., *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani*, Roma-Padova
- CHANCELLOR 1979 = G.C., "Implicit Stage Direction in Ancient Greek Drama: Critical Assumptions and the Reading Public", *Arethusa* 12, 2, pp. 133-52
- CHERUBINI 2008 = L.C., "L'oculata malefica. Sguardi di strega dalla commedia plautina", *I quaderni del ramo d'oro on-line*, 1, pp. 157-84
- CHERUBINI 2009 = L.C., "Scilicet illum tetigerat mala manus. Inganni e disinganni delle streghe in Petr. 63", *I quaderni del ramo d'oro on-line*, 2, pp. 143-55
- CHIARINI 1979 = G.C., *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bologna
- CHIARINI 1983 = G.C., "Il teatro della parola. Tre capitoli su Plauto 'drammaturgo'", in G. Chiarini - R. Tessari, *Teatro del corpo, teatro della parola*, Pisa, pp. 75-167
- CHIARINI 1991 = G.C., *Introduzione a Plauto*, Bari
- CHIARINI 1992 = G.C. (a cura di), Tito Maccio Plauto, *Casina*, Roma
- CHIARINI 2002-2003 = G.C., "Marino barchiesi e l'elemento plautino", *Incontri triestini di filologia classica*, 2, pp. 157-60
- CHIARINI 2004 = G.C., *Introduzione al teatro latino*, Milano
- CHRISTENSON 2000 = D.M.C., *Plautus: Amphitruo*, Cambridge
- CLARK 2001-2002 = J.R.C., "Early Latin Handwriting and Plautus' *Pseudolus*", *CJ*, 97, 2, pp. 183-89
- CLASSEN 1993 = C.C., *Worlds of Sense. Exploring the Senses in History and across Cultures*, London-New York
- CLEMENTI 2009 = *La filologia plautina negli Adversaria di Adrien Turnèbe*, Alessandria
- COCCHIA 1945 = E.C. (a cura di), *Trinummus*, Torino
- COKAYNE 2003 = K.C., *Experiencing Old Age in Ancient Rome*, London-New York

- COHEN 2014 = E.E.C., “Sexual Abuse and Sexual Rights: Slaves’ Erotic Experience at Athens and Rome”, in HUBBARD (a cura di), *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Oxford-Malden, pp. 184-98
- CONTE-BARCHIESI-RANUCCI 1983 = G.B.C.-A.B.-G.R. (a cura di), Gaio Plinio Secondo, *Storia Naturale*, Torino
- CORBEILL 1996 = A.C., *Controlling Laughter. Political Humor in the Late Roman Republic*, Princeton
- CORBEILL 2004 = A.C., *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*, Princeton
- COSTANTINO 1999 = M.E.C., “*Stimulorum seges: castigo e cultus agrorum*. Un modello mentale plautino”, in G. PETRONE (a cura di), *Lo sperimentalismo di Plauto*, Palermo, pp. 79-101
- COSTANZA 2008 = S.C., “L’indovino Melampo ed il manifesto palmomantico in Theocr. 3”, *Eikasmos* 19, pp. 127-49
- COSTANZA 2009a = S.C., *Corpus palmomanticum Graecum*, Firenze
- COSTANZA 2009b = S.C., *La divinazione greco-romana. Dizionario delle mantiche: metodi, testi e protagonisti*, Udine
- CRAMPON 1988 = M.C., “Le *parasitus* et son *rex* dans la comédie de Plaute: la revanche du langage sur la bassesse de la condition”, in T. YUGE - D. MASAOI (a cura di), *Forms of Control and Subordination in Antiquity*, Leiden-New York-København-Köln, pp. 507-22
- CRESSMAN 1915 = E.D.C., “*The Semantics of -mentum, -bulum and -culum*”, *Bulletin of The University of Kansas Humanistic Studies*, 4, 1, Lawrence, Kansas, pp. 271-320
- DAMON 1997 = C.D., *The Mask of the Parasite: a Pathology of Roman Patronage*, Ann Arbor
- DANESE 1985 = R.M.D., “Plauto, Pseud. 702-705a: la costruzione stilistica di un eroe perfetto”, *MD* 14, pp. 101-12
- DANESE 1998 = R.M.D., “I meccanismi scenici dell’*Asinaria*”, in RAFFAELLI-TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 2, *Asinaria*, Urbino
- DANESE 2002 = R.M.D., “Modelli letterari e modelli culturali del teatro plautino. Qualche problema di metodo”, in QUESTA-RAFFAELLI (a cura di), *Due seminari plautini. La tradizione del testo. I modelli*, Urbino, pp. 133-53

DANESE 2004 = R.D. (a cura di), *Asinaria*, Urbino

DANESE 2013 = R.M.D., “Lo *Pseudolus* e la costruzione ‘perfetta’ della drammaturgia plautina”, in RAFFAELLI-TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 16, *Pseudolus*, Urbino, pp. 15-52

DANESE 2014a = R.M.D., “Plauto, la commedia romana e i modelli greci”, *RELat*, 14, pp. 35-51

DANESE 2014b = R.M.D., “Plauto sul palcoscenico della contemporaneità. Appunti per una palliata italiana: *Asinaria* e *Miles Gloriosus*”, *Pan. Rivista di filologia latina*, 3, pp.149-68

DASEN 2008 = V.D., “Le langage divinatoire du corps”, in DASEN-VILGAUX (a cura di), *Langages et métaphores du corps*, Rennes, pp. 223-42

DASEN 2015 = V.D., “Body Marks-Birthmarks. Body Divination in Ancient Literature and Iconography”, in BOSCHUNG-SHAPIRO-WASCHECK (a cura di), *Bodies in Transition. Dissolving Boundaries of Embodied Knowledge*, Paderborn, pp. 155-75

DAVID 2010 = I.D., “Incarnation et désincarnation: le modèle de la peinture et l’ambiguïté du corps chez Plaute” in *Corps en jeu. De l’Antiquité à nos jours*, (a cura di GARELLI M. H. - VISA-ONDARÇUHU V.), Rennes, pp. 171-80

DE MELO 2011-2013 = W.D.M. (a cura di), *Plautus* (traduz. inglese a fronte), 1-5, Harvard

DEL CORNO 2002 = D.D.C., “Raccontare il ‘fuoriscena’. Tracciati di tecnica teatrale fra Menandro e Plauto”, in C. QUESTA – R. RAFFAELLI (a cura di), *Due seminari plautini. La tradizione del testo. I modelli*, Urbino, pp. 121-31

DELLA CORTE 1967² = F.D.C., *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze (1952¹)

DELLA CORTE 1975a= F.D.C., “La tipologia del personaggio della Palliata”, in *Actes du IX Congrès de l’Association Guillaume Budé*, I, Paris, pp. 354-93

DELLA CORTE 1975b = F.D.C., “Maschere e personaggi in Plauto”, *Atti del V Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico. Plauto e il teatro*, in *Dioniso*, 46, pp. 163-93

DE MARINIS 2008² = M.D.M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, (2^a edizione rivista e ampliata)

- DEONNA 2008 = W. D., *Il simbolismo dell'occhio*, Torino (ediz. orig. *Le symbolisme de l'oeil*, Paris, 1965)
- DEUFERT 2014 = M.D., "Metrics and Music", in FONTAINE-SCAFURO (a cura di), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, pp. 477-97
- DI BENEDETTO 1999 = D.D.B., "La costruzione della trama dei *Menaechmi* di Plauto: la pazzia, gli occhi, il mantello", in G. PETRONE (a cura di), *Lo sperimentalismo di Plauto*, Palermo, pp. 63-77
- DICKEY 2002 = E.D., *Latin Forms of Address: from Plautus to Apuleius*, Oxford
- DIELS 1970 = H.A.D., *Beiträge zur Zuckungsliteratur des Okzidents und Orients*, I-II, Leipzig (= Berlin, 1908-9)
- DIKIE 2001 = M.W.D., *Magic and Magicians in the Greco-Roman World*, London-New York
- DOREY-DUDLEY 1965 = T.A.D.-D.R.D., *Roman Drama*, London
- DOUGLAS 1985 = M.D., *Antropologia e simbolismo. Religione, cibo e denaro nella vita sociale*, Bologna (edizz. origg.: *Implicit Meanings. Essays in Anthropology*, London 1975; *In the Active Voice*, London 1982)
- DREW GRIFFITH 1998 = R.D.G., "Corporality in the Ancient Greek Theatre", *Phoenix*, 52, 3/4, pp. 230-56
- DUCKWORTH 1952 = G.E.D., *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton
- DUDEN 1989 = B.D., "A Repertory of Body History", in FEHER-NADAFF-TAZI (a cura di), *Fragments for a History of the Human Body*, New York, 3, pp. 471-578)
- DUMONT 1987 = J.C.D., *Servus. Rome et l'esclavage sous la République*, Roma
- DUMONT 2010 = J.C.D., "Le corps féminin dans le théâtre de Plaute et de Térence" in *Corps en jeu. De l'Antiquité à nos jours*, (a cura di M. H. GARELLI - V. VISA-ONDARÇUHU), Rennes, pp. 181-90
- DUNSCH 2000 = B.D., *Plautus' Mercator: a Commentary*, St. Andrews (diss.)
- DUPONT 1985 = F.D., *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris

- DUPONT 2000 = F.D., *L'orateur sans visage: essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris
- DUPONT 2002² = F.D., *La vita quotidiana nella Roma repubblicana*, Bari (ediz. orig. *La vie quotidienne du citoyen romain sous la Rèpublique*, Paris, 1989; I ediz. italiana 1990)
- DUTSCH 2002 = D.D., "Towards a Grammar of Gesture: a Comparison between the Types of Hand Movements of the Actor in Quintilian's *Institutio oratoria* 11, 3, 85-184", in *Gesture* 2, pp. 259-81
- DUTSCH 2007 = D.D., "Gestures in the Manuscripts of Terence and Late Revivals of Literary Drama", *Gesture* 7, 1, pp. 39-71
- DUTSCH 2013 = D.D., "Towards a Roman Theory of Theatrical Gesture", in HARRISON-LIAPIS (a cura di), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston, pp. 409-31
- DUTSCH 2015 = D.D., "Feats of Flesh. The Female Body on the Plautine Stage", in D. DUTSCH - S.L. JAMES - D. KONSTAN (a cura di), *Women in Roman Republican drama*, Madison, pp. 17-36
- EASTERLING-HALL 2002 = P.E.-E.H. (a cura di), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge
- ENK 1932 = P.J.E., *Plauti Mercator cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico*, Leiden
- ENK 1953 = P.J.E., *Plauti Truculentus cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico*, Groningen
- ERNOUT 1932-61 = A.E. (a cura di), *Plaute. Comédies* (traduz. franc. a fronte), 1-7, Paris
- ERNOUT-MEILLET 2001 = A.E.-A.M., *Dictionnaire etymologique de la langue latine* (ristampa della 4^a ediz. con aggiunte e correzioni di J. ANDRÉ), Paris
- EYBEN 1993³ = E.E., *Restless Youth in Ancient Rome*, London (traduz. P. Daly; ediz. orig. Brussels 1977)
- FABIETTI-REMOTTI 1997 = U.F.-F.R., *Dizionario di antropologia*, Bologna
- FANTHAM 2002 = E.F., "Orator and/et actor", in EASTERLING-HALL (a cura di), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, pp. 362-76

- FANTHAM 2007 = E.F., “Mania e medicina nei *Menaechmi* e in altri testi”, in RAFFAELLI-TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 10, *Menaechmi*, Urbino, pp. 23-45
- FAURE-RIBREAU 2012 = M.F.-R., *Pour la beauté du jeu*, Paris
- FAY 1969 = H.C.F., *Plautus: Rudens; Edited with Introduction, Notes and Vocabulary*, Bristol
- FEDELI 1987 = P.F. (a cura di), *Sesto Propertio. Elegie*, Milano
- FEDELI 1999 = P.F. (a cura di), *Ovidio. Dalla poesia d'amore alla poesia dell'esilio*, Torino
- FEENEY 2010 = D.F., “Crediting Pseudolus: Trust, Belief, and the Credit Crunch in Plautus' *Pseudolus*”, *CPh*, 105, 3, pp. 281-300
- FEHER-NADAFF-TAZI 1989 = M.F.-R.N.-N.T. (a cura di), *Fragments for a History of the Human Body*, New York, 1-3
- FERABOLI-FLORES 2001 = S.F.-E.F. (a cura di), *Manilio. Il poema degli astri (Astronomica)*, traduzione di R. SCARCIA, Milano
- FERRI 2014 = R.F., “The Reception of Plautus in Antiquity”, in FONTAINE-SCAFURO (a cura di), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, pp. 767-81
- FLAUCHER 2002 = *Studien zum Parasiten in der römischen Komödie* (diss.), Mannheim
- FLEMMING 2010 = R.F., “Sexuality”, in BARCHIESI-SCHIEDL (a cura di), *The Oxford handbook of Roman studies*, Oxford - New York, pp. 797-814
- FONTAINE 2009 = M.F., *Funny Words in Plautine Comedy*, Oxford
- FONTAINE 2012 = M.F., “The Jokes at the Start of Plautus' «*Pseudylus*» («*Pseudolus*»)”. *QUCC*, 102, pp. 89-94
- FONTAINE 2014 = M.F., “Between Two Paradigms: Plautus”, in FONTAINE-SCAFURO (a cura di), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, pp. 516-37
- FONTAINE-SCAFURO 2014 = M.F.-A.C.S. (a cura di), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford
- FRAENKEL 1960 = E.F., *Elementi plautini in Plauto*, a cura di F. MUNARI (ediz. orig. *Plautinisches im Plautus*, Berlin, 1922)

FRANCO 2003a = C.F., *Senza ritegno. Il cane e la donna nell'immaginario della Grecia antica*, Bologna

FRANCO 2003b = C.F., "Animali e analisi culturale", in F. GASTI - E. ROMANO (a cura di), *Buoni per pensare. Gli animali nel pensiero e nella letteratura dell'antichità, Atti della II Giornata ghisleriana di Filologia classica (Pavia, 18-19 aprile 2002)*, Pavia-Como, pp. 63-81

FRANZONI 2006 = C.F., *Tirannia dello sguardo. Corpo, gesto, espressione dell'arte greca*, Torino

FREUD 1983 = S.F., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Milano (ediz. orig. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußte*, Leipzig-Wien, 1905)

GAERTNER 2014 = J.F.G., "Law and Roman Comedy", in M. FONTAINE - A.C. SCAFURO (a cura di), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford, pp. 615-33

GARELLI 2010 = M.-H.G., "L'acteur laid ou le physique de l'emploi: une fiction?", in M. GARELLI - V. VISA-ONDARÇUHU (a cura di), *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, pp. 235-50

GARELLI-VISA-ONDARÇUHU 2010 = M.H.G.-V.V.-O. (a cura di), *Corps en jeu. De l'Antiquité à nos jours*, Rennes

GHERCHANOC 2015 = F.G. (a cura di), *L'histoire du corps dans l'Antiquité: Bilan historiographique*, DHA, supplément 14

GLICK 1941 = M.K.G., *Studies in Colloquial Exaggeration in Roman Comedy* (diss.), Chicago

GOLDMAN 1994 = N.G., "Roman Footwear" in J.L. SEBESTA- L. BONFANTE (a cura di), *The World of Roman Costume*, Madison-London

GRAF 1991 = F.G., "Gesture and Conventions: the Gestures of Roman Actors and Orators" in J. BREMMER - H. ROODEMBURG (a cura di), *A cultural History of Gesture from Antiquity to the Present Day*, Cambridge

GRAF 1997 = F.G., "Cicero, Plautus and Roman Laughter", in BREMMER-ROODENBURG (a cura di), *A Cultural History of Humor. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge

GRATWICK 1993 = A.S.G., *Plautus: Menaechmi*, Cambridge

- GUASTELLA 1988 = G.G., *La contaminazione e il parassita. Due studi su teatro e cultura romana*, Pisa
- GUASTELLA 2002 = G.G., “I monologhi di ingresso dei parassiti. Plauto e i modelli”, in C. QUESTA - R. RAFFAELLI (a cura di), *Due seminari plautini. La tradizione del testo. I modelli*, Urbino, pp. 155-98
- GUISARD-LAIZÉ 2015 – Ph.G. - Ch.L. (a cura di), *Le corps*, Paris
- GULIK 1896 = C.B.G., “Omens and Augury in Plautus”, *H.S.Ph.*, 7, pp. 235-47
- GUSMAN 2004 = A.G., *Antropologia dell’olfatto*, Roma-Bari
- HAIGHT 1950 = E.H.H., *The Symbolism of the House Door in Classical Poetry*, New York
- HALLETT 1993 = J.P.H., “Plautine Ingredients in the Performance of the *Pseudolus*”, *CW*, 87, 1, pp. 21-26
- HAMMOND-MACK-MOSKALEW 1963 = M.H.-A.M.M., W.M., *T. Macci Plauti Miles Gloriosus: Edited with an Introduction and Notes*, Cambridge (Mass.)
- HARRISON-LIAPIS 2013 = G.W.M.H.-V.L., *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston
- HÄUSSLER 1968 = R.H., *Nachträge zu A. Otto ‘Die Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten der Römer’*, Darmstadt
- HOFMANN 1995 = W.H., *Die Körpersprache der Schauspieler als Mittel des Komischen bei Plautus*, in L. BENZ-E. STÄRK-G. VOGT-SPIRA (a cura di) *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels, Festgabe für E. Lefèvre zum 60. Geburtstag*, Tübingen, pp. 205-18
- HOFMANN 2001 = W.H., *Plautus, Truculentus: Herausgegeben, übersetzt und kommentiert*, Darmstadt
- HOFMANN-RICOTTILLI 2003 = J.B.H., *La lingua d’uso latina* (a cura di L. RICOTTILLI), 3^a ediz. aggiornata, Bologna (ediz. orig. *Lateinische Umgangssprache*, Heidelberg, 1951)
- HUBBARD 2003 = Th.K.H. (a cura di), *Homosexuality in Greece and Rome: a sourcebook of basic documents*, Berkeley
- HUBBARD 2014 = Th.K.H. (a cura di), *A Companion to Greek and Roman sexualities*, Oxford-Malden (Mass.)

- JOLIDON 1992 = A.J., “Les ‘oreilles d’or’ de Bumbomachidès (Plaute, *Miles gloriosus*, v. 16)”, *Mélanges R. Marache*, Rennes, pp. 303-306
- KARSTEN 1903 = H.T.K., “De Plauti Pseudolo”, *Mnemosyne* 31, pp. 130-56
- KRUSE 1974 = K.H.W.K., *Kommentar zu Plautus Truculentus*, Heidelberg (diss.)
- KURRELMAYER 1932 = C.M.K., *The Economy of Actors in Plautus*, Printed in Austria (diss.)
- KWINTNER 1992 = M.K., “A Fullonious Assault”, *CPh*, 87, 3, p. 232 s.
- LANGEN 1886 = P.L., *Plautinische Studien*, Berlin
- LANCIOTTI 2008 = S.L. (a cura di), *Curculio*, Urbino
- LEAR 2014 = A.L., “Ancient Pederasty: An Introduction”, in HUBBARD (a cura di), *A Companion to Greek and Roman Sexualities*, Oxford-Malden (Mass.), pp. 102-27
- LEFÈVRE 1978 = E.L., “Plautus-Studien II. Die Brief-Intrige in Menanders *dis Exapaton* und Ihre Verdoppelung in den *Bacchides*”, *Hermes*, 106, 4, pp. 518-38
- LEFÈVRE-STÄRK-VOGT-SPIRA 1991 = E.L.-E.S.-G.V.-S., *Plautus barbarus: 6 Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübingen
- LEFEVRE 1997 = E.L., *Plautus Pseudolus*, Tübingen
- LEGRAND 1910 = P.E.L., *Daos. Tableau de la comédie grecque pendant la période dite Nouvelle*, 1-2, Lyon-Paris
- LEJAY 1925 = P.L., *Plaute*, Paris
- LELLI 2009-2011 = E.L., [*Paroimiakòs*]. *Il proverbio in Grecia e a Roma*, a cura di Emanuele Lelli, introduzione di Renzo TOSI, postfazione di Riccardo DI DONATO, 1-3, Pisa-Roma
- LEO 1912 = F.L., *Plautinische Forschungen. Zur Kritik und Geschichte der Komödie* (2^a ediz.), Berlin
- LEO 1895-1896 = F.L. (a cura di), *Plauti Comoediae*, 1-2, Berlin
- LETESSIER 2007 = P.L., “Des didascalies pour les spectateurs: nature et fonctions des didascalies internes dans les comédies de Plaute”, in F. CALAS *et al.* (a cura di), *Le texte didascalique à l’épreuve de la lecture et de la représentation*, Bordeaux, pp. 115-30

- LEUMANN-HOFMANN-SZANTYR 1965 = *Lateinische Grammatik*, München
- LINDSAY 1898 = W.M.L., *Introduction à la critique des textes latins basée sur le texte de Plaute* (trad. J.P. WALTZING), Paris
- LINDSAY 1900 = W.M.L., *The Captivi of Plautus: Edited with Introduction, Apparatus Criticus and Commentary*, London
- LINDSAY 1904-1905 = W.M.L. (a cura di), *Plauti Comoediae*, 1-2, Oxford
- LINDSAY 1907 = W.M.L., *Syntax of Plautus*, Oxford
- LINDSAY 1911 = W.M.L. (a cura di), *Isidori hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum Libri XX*, 1-2, Oxford
- LLARENA 1994 = M.L., *Personae plautinae*, Barcelona
- LODGE 1924 = G.L., *Lexicon Plautinum*, 1-2, Leipzig (= Hildesheim-New York 1971)
- LÓPEZ GREGORIS 2012 = R.L.G., “*Poenulus*. Il ritratto dello straniero”, in RAFFAELLI-TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 15, *Poenolus*, Urbino
- LÓPEZ GREGORIS 2014 = R.L.G., “Retrato femenino en la comedia plautina. La modernidad de Fronesia”, *Pan*, 3, pp. 45-64
- LÓPEZ LÓPEZ 1991 = M. L. L., *Los Personajes de la Comedia Plautina: nombre y función*, Lleida
- LUTZ 2002 = T.L., *Storia delle lacrime. Aspetti naturali e culturali del pianto*, Milano (ediz. orig.: *Crying. The Natural and Cultural History of Tears*, senza luogo, 1999)
- MAGISTRINI 1970 = S.M., “Le descrizioni fisiche dei personaggi in Menandro, Plauto e Terenzio”, *Dioniso* 44, 3-4, pp. 79-114
- MALTBY 1991 = R.M., *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds
- MANIET 1969 = A.M., *Plaute. Lexique inverse, listes grammaticales, relevés divers*, Hildesheim
- MANUWALD 2011 = G.M., *Roman Republican Theatre*, Cambridge
- Marinone 1977² = N.M. (a cura di), *I Saturnali di Macrobio Teodosio*, Torino

- MARIOTTI 2000 = S.M., “I piaceri senili di Nevio e di Plauto”, in *Scritti di Filologia Classica*, Roma, pp. 48-53 (da *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, Urbino 1987, II, pp. 21-26)
- MARSHALL 1968 = P.K.M. (a cura di), *Auli Gelli Noctes Atticae*, Oxford
- MARSHALL 2006 = C.W.M., *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge
- MARTELLI 2005 = M.M., “I giovani e la scienza antica: tra rigore numerologico e calore naturale”, *Griseldaonline, portale di letteratura*, Università di Bologna e di Modena e Reggio Emilia (tema n. 5: Ai giovani), <http://www.griseldaonline.it/temi/ai-giovani/i-giovani-e-la-scienza-antica-martelli.html>
- MARX 1928 = F.M., *Plautus Rudens: Text und Kommentar*, Berlin
- MAURACH 1975 = G.M., *Plauti Poenulus: Einleitung, Textherstellung und Kommentar*, Heidelberg
- MAYHOFF 1906 = K.M. (a cura di), *Cai Plini Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII*, Leipzig
- MAUSS 1991 = M.M., *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino (ediz. orig. *Sociologie et anthropologie*, Paris, 1950)
- MACCARY-WILLCOCK 1976 = W.T.M.C.-M.M.W., *Plautus: Casina*, Cambridge
- MC CARTHY 2000 = K.M.C., *Slaves, Masters and the Art of Authority in Plautine Comedy*, Princeton
- McC. BROWN 2002 = P.G.McC.B., “Actors and Actor-managers at Rome”, in EASTERLING-HALL (a cura di), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, pp. 225-37
- MEILLASSOUX 1992 = C.M., *Antropologia della schiavitù. Il parto del guerriero e del mercante*, Milano (ediz. orig. *Anthropologie de l'esclavage. Le ventre de fer et d'argent*, Paris, 1986)
- MENCACCI 1999 = F.M., “Päderastie und lesbische Liebe”, in VOGT-SPIRA - ROMMEL (a cura di), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, pp. 20-35

- MENCACCI 2005 = F.M., “*Scortum*. La pelle, il sacco e la “prostituta””, *Micrologus* 13 (*La pelle umana – The Human Skin*), pp. 91-112
- MICHAUT 1920 = G.M., *Plaute*, (1-2), Paris
- MINARINI 1995 = A.M., “*La palliata*”, in MATTIOLI (a cura di), *Senectus. La vecchiaia nel mondo classico*, 2: Roma, Bologna, pp. 1-30
- MITTERAUER 2001 = M.M., *Antenati e santi. L'imposizione del nome nella storia europea*, Torino (ediz. orig. *Ahnen und Heilige: Namengebung in der europäischen Geschichte*, München 1993)
- MONACO 1969 = G.M. (a cura di), *Curculio*, Palermo
- MONDA 2004 = S.M. (a cura di), *Vidularia et deperditarum fabularum fragmenta*, Urbino
- MONDA 2010 = S.M., “*Callidamate e i suoi amici. Scene di ubriachi nella Commedia Nuova e nella palliata*”, in RAFFAELLI-TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 13, *Mostellaria*, Urbino, pp. 59-95
- MONDA 2012 = S.M., “*Il teatro di Plauto: l'attore tra recitazione e canto*”, *Dioniso. Rivista di studi sul teatro antico*, pp. 149-65
- MONDA 2013 = S.M., “*La preistoria dell'Atellana nelle fonti storiche e letterarie*”, in RAFFAELLI-TONTINI (a cura di), *Atti della Seconda Giornata di Studi sull'Atellana*, Urbino, pp. 95-124
- MONDA 2014 = S.M., “*Palestrione e la tipologia del servus meditans in commedia*”, *Pan* n.s. 3, pp. 65-85
- MOORE 1998 = T.J.M., *The Theatre of Plautus. Playing to the Audience*, Austin
- MOORE 2005 = T.J.M., “*Pessuli, heus pessuli: la porta nel Curculio*” in RAFFAELLI-TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 8, *Curculio*, Urbino
- MOORE 2012 = T.J.M., *Music in Roman Comedy*, Cambridge
- MOREAU 2002 = Ph.M. (a cura di), *Corps romains*, Grenoble
- MORETTI-BONANDINI 2014 = G.M.-A.B., “*Magic and Theater in the Oratorical Performance: The Eyes and Eyebrows of Aquilius Regulus*”, in CALBOLI MONTEFUSCO – CELENTANO (a cura di), *Papers on Rhetoric XII*, Perugia, pp. 157-92

- MORREAL 2009 = J.M., *Comic Relief. A comprehensive Philosophy of Humor*, Chichester, U.K. – Malden (Mass.)
- MORRIS 1978 = D. M., *L'uomo e i suoi gesti. La comunicazione non-verbale nella specie umana*, Milano (ediz. orig. *Manwatching - A Field Guide to Human Behaviour*, Oxford-London 1977)
- MUTSCHLER 2000 = F.-H.M., “*Virtus* und kein Ende? Römische Werte und römische Literatur im 3. und 2. Jahrhundert v. Chr.”, *Poetica*, 32, 1/2, pp. 23-49
- NALDINI 1992 = M.N. (a cura di), *La dottrina cristiana / Sant'Agostino*; introduzione generale di Mario NALDINI *et al.*; traduzione di Vincenzo TARULLI; indici di Franco MONTEVERDE, Roma
- NERAUDAU 1979 = J.-P.N., *La jeunesse dans la littérature et les institutions de la Rome republicaine*, Paris
- NIXON 1916–38 = P.N. (a cura di), *Plautus* (traduz. inglese a fronte), 1-5, London-New York
- NOCCHI 2013 = F.R.N., *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin-Boston
- O'BRYHIM 2007 = S.O.B., “Adonis in Plautus' *Pseudolus*”, *CPh*, 102, 3, pp. 304-307
- OGILVIE 1965 = R.M.O., *A Commentary on Livy, Books 1-5*, Oxford
- ONIGA 1991 = R.O. (a cura di), *Anfitrione*, Venezia
- OTTO 1890 = A.O., *Die Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten der Römer*, Leipzig (= Hildesheim 1962)
- PALUMBO STRACCA 2001 = B.M.P.S., (introduzione, traduzione e note di), *Teocrito, Idilli e Epigrammi*, Milano (1993¹)
- PANAYOTAKIS 2005 = C. P., “Nonverbal Behaviour on the Roman Comic Stage”, in D. CAIRNS (a cura di), *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, Swansea
- PANSIERI 1997 = C.P., *Plaute et Rome ou les ambiguïtés d'un marginal*, Bruxelles
- PAPONI 2010 = S.P., “L'andamento sentenzioso della frase plautina: proverbi ed enunciati sentenziosi”, in LELLI (a cura di), [*Paroimiakòs*]. *Il proverbio in Grecia e a Roma*, 2, Pisa-Roma

- PARATORE 1975 = E.P., “Plauto imitatore di se stesso”, *Atti del V Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico. Plauto e il teatro*, in *Dioniso*, 46, pp. 29-70
- PARATORE 1978 = E.P. (a cura di), *Plauto. Tutte le commedie* (traduz. ital. a fronte), 1-5, Roma
- PAVIS 1987 = P.P., *Dizionario del teatro*, Bologna (ediz. orig. *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1980)
- PARKIN 2003 = T.G.P., *Old Age in the Roman World. A Cultural and Social History*, Baltimore
- PERELLI 1974 = L.P. (a cura di), *Storie di Tito Livio. Libri I-V*, Torino
- PETERSMANN 1973 = H.P., *T. Maccius Plautus: Stichus; Einleitung, Text, Kommentar*, Heidelberg
- PETRIDES 2014 = A.K.P., “Plautus between Greek Comedy and Atellan Farce: Assessments and Reassessments”, in FONTAINE-SCAFURO (a cura di), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford
- PETRONE 1977 = G.P., *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto. Ricerche sullo Stichus*, Palermo
- PETRONE 1983 = G.P., *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*, Palermo
- PETRONE 1996 = *Metafora e Tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo
- PETRONE 1999 = G.P. (a cura di), *Lo sperimentalismo di Plauto*, Palermo
- PETRONE 2001 = G.P., “Il rischio della punizione. Scherzi e drammaturgia nell’*Epidicus*”, *Studien zu Plautus’ Epidicus* (a cura di U. AUHAGEN), Tübingen, pp. 179-90
- PETRONE 2004 = G.P., “L’oratore allo specchio. I gesti delle passioni secondo Quintiliano”, in PETRONE (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo, pp. 133-46
- PETRONE 2009a= G.P., *Quando le Muse parlavano Latino. Studi su Plauto*, Bologna
- PETRONE 2009b = G.P., “*Exossatum os*: il volto di Sosia (*Amph.* 318)”, *Festschrift für E. Lefèvre zum 65. Geburtstag* (a cura di E. STÄRK - G. VOGT-SPIRA), Spudasmata 8°, Hildesheim 2000, pp. 363-73, riproposto in *Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009, pp. 91-99

PETRONE 2009c = G.P., “Temi epici nel teatro latino“, in M. CHIABÒ – F. DOGLIO (a cura di), *Eroi della Poesia Epica nel Cinquecento*, Roma 2004, pp. 37-48, riproposto in *Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009, pp. 115-22

PETRONE 2009d = G.P., “Scene mimiche in Plauto“, in *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels, Festgabe für E. Lefèvre zum 60. Geburtstag* (a cura di L. Benz - E. STÄRK - G. VOGT-SPIRA), Tübingen 1995, pp. 171-83, riproposto in *Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009, pp. 133-45

PETRONE 2009e = G.P., “Vivere alla greca. Rappresentazione del banchetto e mediazione culturale nelle commedie di Plauto“, in PETRONE (a cura di), *Quando le Muse parlavano Latino. Studi su Plauto*, Bologna

PETRONE 2010a = G.P., “...*In ore habitas meo*. Doppiezze di linguaggio nel *Poenulus* di Plauto“, in G. PETRONE – M. M. BIANCO (a cura di), *Comicum choragium*, Palermo

PETRONE 2010b = G.P., “L'orateur et le corps dans la Rome antique“, in M. GARELLI - V. VISA-ONDARCUHU (a cura di), *Corps en jeu de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, pp. 31-39

PETRONE 2012a = G.P., “Le parti in commedia. Con un esempio dallo *Pseudolus*“ in G. PETRONE – M. M. BIANCO (a cura di), *Immaginari comici*, Palermo

PETRONE 2012b = G.P., “Personificazioni e insiemi allegorici nelle commedie di Plauto“, in G. MORETTI – A. BONANDINI (a cura di), *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento

PETRONE 2013 = G.P., “Lo sfogo dell'amante e la 'retorica' del prologo (*Merc.* 1-39)“, *Pan 2*

PETRONE-D'ONOFRIO 2004 = G.P.-S.D. (a cura di), *Il corpo a pezzi. Orizzonti simbolici a confronto*, Palermo

PETRUCCI 2012 = F.M.P., *Teone di Smirne: Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium*, introduzione, traduzione, commento, Sankt Augustin (Deut.)

PORTER 2002 = J.I.P. (a cura di), *Constructions of the Classical Body*, Ann Arbor

PRESCOTT 1910 = H.W.P., “Three *puer* scenes in Plautus“, *HSPH* 21, pp. 31-50

PROST-WILGAUX 2006 – F.P.-J.W. (a cura di), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité. Actes du colloque international de Rennes, 1-4 septembre 2004*, Rennes

- QUESTA 1967 = C.Q., *Introduzione alla metrica di Plauto*, Bologna
- QUESTA 1983 = C.Q. (a cura di), *Plauto, Pseudolo* (introduzione di C. QUESTA, traduzione di M. SCANDOLA), Milano
- QUESTA 1984 = C.Q., “Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto”, in QUESTA-RAFFELLI, *Maschere Prologhi Naufragi nella commedia plautina*, Bari, pp. 9-65
- QUESTA 1985 = C.Q., *Parerga Plautina. Struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino
- QUESTA 1995 = C.Q. (a cura di), *Titi Macci Plauti Cantica*, Urbino
- QUESTA 2001 = C.Q. (a cura di), *Casina*, Urbino
- QUESTA 2004 = C.Q., *Sei letture plautine*, Urbino
- QUESTA 2007 = C.Q., *La metrica di Plauto e di Terenzio*, Urbino
- QUESTA 2008 = C.Q. (a cura di), *Bacchides*, Urbino
- QUESTA-RAFFELLI 1984 = C.Q.-R.R., *Maschere Prologhi Naufragi nella commedia plautina*, Bari
- QUESTA-RAFFAELLI 1990 = C.Q.-R.R., “Dalla rappresentazione alla lettura”, in G. CAVALLO – P. FEDELI – A. GIARDINA (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma Antica*, Roma, III, pp. 139-215
- QUESTA-RAFFAELLI 2002 = C.Q.-R.R. (a cura di), *Due Seminari Plautini. La tradizione del testo. I modelli*, Urbino
- RACCANELLI 1998 = R.R., *L'amicitia nelle commedie di Plauto. Un'indagine antropologica*, Bari
- RACCANELLI 2002 = R.R., “Il dono di Tindaro”, in RAFFAELLI-TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 5, *Captivi*, Urbino, pp. 29-57
- RACCANELLI 2016 = R.R., “Reti di *amicitia* nel *Trinummus*”, in RAFFAELLI-TONTINI 2016 (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 19, *Trinummus*, Urbino, pp. 35-61
- RAFFAELLI 1996a = R.R., “Critica del testo e analisi del racconto. Plauto *Miles* 770”, in *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, Urbino, pp. 19-32
- RAFFAELLI 1996b = R.R., “*Spectator in fabula*”, *Aufidus*, pp. 7-17

- RAFFAELLI 1997 = R.R. (a cura di), *Sui Cantica di Plauto*, Sarsina
- Raffaelli 2002 = R.R., “Sui prologhi di personaggio in Plauto”, in AGOSTINIANI-DESIDERI (a cura di), *Plauto testimone della società del suo tempo*, Perugia
- RAFFAELLI 2014 = R.R., *Tuttoplauto. Un profilo dell'autore e delle commedie*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 1998a = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 1, *Amphitruo*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 1998b = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 2, *Asinaria*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 1999 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 3, *Aulularia*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2001 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 4, *Bacchides*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2002 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 5, *Captivi*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2003 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 6, *Casina*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2004 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 7, *Cistellaria*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2005 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 8, *Curculio*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2006 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 9, *Epidicus*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2007 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 10, *Menaechmi*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2008 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 11, *Mercator*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2009 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 12, *Miles Gloriosus*, Urbino

- RAFFAELLI-TONTINI 2010 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 13, *Mostellaria*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2011 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 14, *Persa*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2012 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 15, *Poenolus*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2013a = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 16, *Pseudolus*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2013b = R.R.-A.T. (a cura di), *L'Atellana preletteraria. Atti della Seconda Giornata di Studi sull'Atellana, Casapuzzano di Orta di Atella (CE), 12 novembre 2011*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2014 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 17, *Rudens*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2015 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 18, *Stichus*, Urbino
- RAFFAELLI-TONTINI 2016 = R.R.-A.T. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, 19, *Trinummus*, Urbino
- RAINA 2001 = G.R. (a cura di), *Pseudo Aristotele, Fisiognomica / Anonimo Latino, Il trattato di Fisiognomica*, Milano
- RAPISARDA 1991 = C.A.R. (a cura di), *Censorini De die natali liber ad Q. Caerellium*, (Prefazione, testo critico, traduzione e commento a cura di C. A. Rapisarda), Bologna
- RAWSON 2005 = B.R., *Children and Childhood in Roman Italy*, Oxford
- RICOTTILLI 2000 = L.R., *Gesto e parola nell'Eneide*, Bologna
- RICOTTILLI 2009 = L.R., "Appunti sulla pragmatica della comunicazione e della letteratura latina", *SIFC*, suppl. al vol. 7, quarta serie, fasc. I, pp. 121-70
- RICOTTILLI 2010 = L.R., "Teatro latino e pragmatica della comunicazione", *DeM* 1, pp. 360-79
- RICOTTILLI 2016 = L.R., "L'emozione nel gesto: le lacrime in Terenzio", *Dionysus ex machina* 7

- ROOS 1984 = P.R., *Sentenza e proverbio nell'antichità e i 'Distici di Catone'*, Brescia
- SAFAREWICZ 1969 = *Historische Lateinische Grammatik*, Halle (Warszawa 1953¹)
- SANTANGELO 2013 = F.S., *Divination, Prediction and the End of the Roman Republic*, Cambridge 2013
- SAVARESE 1996 = N.S. (a cura di), *Teatri romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Bologna
- SCHIESARO 2003 = A.S. (a cura di), *Tito Lucrezio Caro, De rerum natura* (trad. R. RACCANELLI, note C. SANTINI), Milano
- SCHNEIDER 1878 = I.S., *De proverbiiis Plautinis Terentianisque*, Berlin (diss.)
- SCHUMACHER 2001 = L.S., *Sklaverei in der Antike. Alltag und Schicksal der Unfreien*, München
- SEGAL 1987 = E.S., *Roman Laughter. The Comedy of Plautus*, New York-Oxford (1968¹)
- SERGI 1997 = E.S., *Patrimonio e scambi commerciali: metafore e teatro in Plauto*, Messina
- SHARROCK 1996 = A.R.S., "The Art of Deceit: Pseudolus and the Nature of Reading", *CQ*, vol. 46, n. 1 (1996), pp. 152-174
- SHARROCK 2009 = A.S., *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge
- SIBEN 2012 = L.S., *Martianus Capella De Nuptiis Philologiae et Mercurii Liber IV*. Introduzione, traduzione, commento (Doctoral Thesis, Università degli Studi di Udine)
- SITTL 1890 = C.S., *Die Gebärden der Griechen und Römer*, Leipzig
- SLATER 1985 = N.W.S., *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Princeton
- SMITH 2006 = C.J.S., *The Roman Clan. The Gens from Ancient Ideology to Modern Anthropology*, Cambridge
- SOLIMANO 1993 = G.S., "Il corpo nel teatro plautino", *SIFC* 11, pp. 224-42
- SONNENSCHNEIN 1891 = E.A.S., *T. Macci Plauti Rudens: Edited with Critical and Explanatory Notes*, Oxford
- STAEHLIN 1912 = *Das Motiv der Mantik im antiken Drama*, Giessen

STEWART 2008 = R.S., “Who's Tricked: Models of Slave Behavior in Plautus's *Pseudolus*”, *MAAR*, Supplementary Volumes, 7, *Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation*, pp. 69-96

STEWART 2012 = R.S., *Plautus and Roman Slavery*, Malden (Mass.)-Oxford-Chichester

STORONI MAZZOLANI 2001¹¹ = L.S.M. (a cura di), *Gaio Crispo Sallustio. La guerra di Giugurta*, Milano (1976¹)

STUEMUND 1972 = G.S., *Fabularum reliquiae Ambrosianae: codicis rescripti Ambrosiani apographum / Titus Maccius Plautus*, confecit et edidit G. STUEMUND, Hildesheim-New York (= Berlin 1889)

STURTEVANT-BROWN-SCHAEFER-SHOWERMAN 1932 = E.H.S.-F.E.B.-F.W.S.-J.P.S., *T. Macci Plauti Pseudolus: Edited with an Introduction and Notes*, New Haven

TABACCO 2011 = R.T., “Medicina, musica e il numero sette in Cicerone, *fam.* 16, 9, 3”, in BALBO-BESSONE-MALASPINA (a cura di), *Tanti affetti in tal momento*, *Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria, pp. 845-854

TALADOIRE 1956 = B.-A.T., *Essai sur le comique de Plaute*, Monaco

TANDOI 1961 = V.T., “*Nocturni oculi*” (a proposito di Plauto, *Curc.* 191), *SIFC* 33, pp. 219-41

THOMPSON 1966 = S.T., *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington-London, 1-6 (ediz. orig. Bloomington, 1932-1937)

TONDO 2004a = I. T., “Antonio e il naso attico”, in PETRONE – D’ONOFRIO (a cura di), *Il corpo a pezzi. Orizzonti simbolici a confronto*, Palermo, pp. 53-70

TONDO 2004b = I. T., “*Corporis ostium*. Alcune osservazioni intorno ai significati di *os* ‘bocca’”, *Pan* 22, pp. 255-63

TONDO 2004c = I. T., “L’oratore spudorato”, in PETRONE (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo, pp. 97-113

TONDO 2007 = I. T., *Uomini dal naso di cane. Figure dell’intelligenza in Roma antica*, Roma

TONDO 2009 = I. T., “A lume di naso. Per una storia antica dell’olfatto”, *I quaderni del ramo d’oro on line*, 2, pp. 101-110

TONDO 2010a = I.T., “Le orecchie vuote dei Romani. Regole antiche e moderne per un ascolto efficace”, in A. Cozzo, (a cura di), *Le orecchie e il potere. Aspetti socioantropologici dell’ascolto nel mondo antico e nel mondo contemporaneo*, Roma

TONDO 2010b = I.T., “L’ascoltatore impaziente. Dialogo e comunicazione in Plauto”, in G. PETRONE – M. M. BIANCO (a cura di), *Comicum choragium*, Palermo

TONTINI 1996 = A.T., “Il codice Escorialense T. II. 8. Un Plauto del Panormita e di altri?”, in *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, Urbino, pp. 33-69

TONTINI 2002a = A.T., “Censimento critico dei manoscritti plautini. 1. Biblioteca Apostolica Vaticana”, *Mem. Acc. Lin.* 15, 4, pp. 271-534

TONTINI 2002b = A.T., “La tradizione manoscritta umanistica di Plauto. Novità e problemi”, in C. QUESTA – R. RAFFAELLI (a cura di), *Due seminari plautini. La tradizione del testo. I modelli*, Urbino, pp. 57-88

TONTINI 2010 = A.T., “Censimento critico dei manoscritti plautini. 2. Le biblioteche italiane”, *Mem. Acc. Lin.* 26, 1, 2009, pp. 1-500

TOPOROV 1973 = V.N.T., “L’albero universale. Saggio di interpretazione semiotica” in LOTMAN – USPENSKIJ (a cura di), *Ricerche semiotiche: nuove tendenze delle scienze umane nell’URSS*, Torino, pp. 148-209

TORINO 2013 = A.T. (a cura di), *Captivi*, Urbino

TOSI 1991 = R.T., *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano

TOSI 1995 = R.T., “La tradizione proverbiale”, in U. MATTIOLI (a cura di), ‘*Senectus*’. *La vecchiaia nel mondo classico*, Bologna, 2, pp. 365-78

TRAGLIA 1974 = A.T. (a cura di), *Opere di Marco Terenzio Varrone*, Torino

TRAINA 1960 = A.T., “Note esegetiche II: *Nocturni oculi* (Plaut. *Curc.* 191)”, *Maia* 12, pp. 224-27

TRAINA 1994 = A.T., “Note plautine, 8: La pezza da piedi (*Bacch.* 929)”, *RFIC* 119, 1991, pp. 437-41 (ripreso, con un’aggiunta, in *Poeti latini*, 4, Bologna, 1994, pp. 31-36)

TRAINA 1999² = A.T., *Forma e Suono. Da Plauto a Pascoli*, Bologna (Roma, 1977¹)

TRAINA 2000⁵ = A.T., *Comoedia. Antologia della palliata*. Quinta edizione aggiornata, Padova (1960¹)

- TRAINA 2012 = A.T. (a cura di), *Anfitrione*. Introduzione, testo, traduzione, Bologna
- TRISOGLIO 1973 = F.T. (a cura di), *Opere di Plinio Cecilio Secondo*, 1-2, Torino
- TYLAWSKY 2002 = E.T., *Saturio's Inheritance: The Greek Ancestry of the Roman Comic Parasite*, New York
- USSING 1972 = J.L.U., *Commentarius in Plauti comoedias*, denuo edendum curavit indicibus auxit A. THIERFELDER, Hildesheim-New York (= Kopenhagen 1875-1892¹)
- VALASTRO CANALE 2004 = A.V.C. (a cura di), *Etimologie o Origini di Isidoro di Siviglia*, 1-2, Torino
- WAGNER 1881 = W.W., *T. Macci Plauti Trinummus. With Notes Critical and Exegetical*, London
- WALDE-HOFMANN 1982 = A.W.-J.B.H., *Lateinisches Etymologisches Wörterbuch*, 1-2, Heidelberg (=1938)
- WATZLAWICK-HELMICK BEAVIN-JACKSON 1971 = P.W.-J.H.B.-D.D.J., *Pragmatica della comunicazione umana. Studio dei modelli interattivi, delle patologie e dei paradossi*, Roma, 1971 (ediz. orig. New York 1967)
- WILES 1991 = D.W., *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge
- WILLCOCK 1987 = M.M.W., *Plautus: Pseudolus*, Bristol
- WILLIAMS 1999 = C.A.W., *Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, New York-Oxford
- WILNER 1938 = O.L.W., "The Technical Device of Direct Description of Character in Roman Comedy", *CPh* 33, pp. 20–36
- WRIGHT 1974 = J.W., *Dancing in Chains: the Stylistic Unity of the Comoedia Palliata*, Roma
- WRIGHT 1975 = J.W. – "The transformation of Pseudolus.", *TAPhA*, 105, pp. 403-16
- WRIGHT 1981 = J.W., *Plautus: Curculio*. Introduction and Notes, Ann Arbor
- WULF 2002 = C.W. (a cura di), *Le idee dell'antropologia*, Milano (ediz. orig. *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie*, Weinheim-Basel 1997)

ZIMMERMANN 2012 = “Il corpo umano nella commedia antica”, in P. SISTO, - P. TOTARO (a cura di), *La maschera e il corpo*, Bari

ZUCHELLI 1969 = B.Z., *Studi sulle formazioni latine in -lo- non diminutive e sui loro rapporti con i diminutivi*, Parma