BIBLIOTECA DI TESTI E STUDI / 1859

LVDI PLAVTINI SARSINATES / 7

Direttore: Roberto Mario Danese
Comitato editoriale: Giorgia Bandini, Roberto Mario Danese,
Salvatore Monda, Caterina Pentericci, Renato Raffaelli, Alessio Torino

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Viale di Villa Massimo, 47
00161 Roma
telefono 06 / 42 81 84 17

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/caroccieditore
www.instagram.com/caroccieditore

Il teatro di Plauto tra testo e immagine scenica

A cura di Giorgia Bandini e Caterina Pentericci

Carocci editore

Volume sottoposto a doppio referaggio anonimo

Volume pubblicato con il contributo del Comune di Sarsina,
della Banca di Credito Cooperativo di Sarsina
e del Rotary Club "Cesena-Valle del Savio" – Distretto 2072
Progetto "La Forma delle Muse: parola e immagine. Nuove frontiere del Cultural Heritage
fra tradizione e innovazione digitale" del Dipartimento di Studi Umanistici.
Dipartimento di Eccellenza dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo









1ª edizione, ottobre 2026
© copyright 2026 by
Carocci editore S.p.A., Roma

Redazione e impaginazione:
Elisabetta Ingarao, Roma

Finito di stampare nell'ottobre 2026
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-290-3763-6

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Exordium 9
di *Roberto M. Danese*

Dal CISP al CIISP 15
di *Renato Raffaelli*

Visualizzazione cognitiva in Plauto 18
di *Gregor Vogt-Spira*

El banquete como cronotopo en Plauto: imaginario literario para la interacción social y dramática 35
di *Rosario López Gregoris*

Lo schiavo Sagaristione e l'*ethos* del patrono: un'indagine sugli *schemata* nel *Persa* plautino 53
di *Renata Raccanelli*

Verso una maschera del *servus rusticus*: elementi tipologici nella prima scena della *Mostellaria* 66
di *Mariachiara Rafaiani*

I personaggi del *leno* e della *lena* fra scena e tradizione figurativa 75
di *Marco Filippi*

Imitatio decorosa vs *imitatio* indecorosa: la messa in scena del comico plautino nel I secolo a.C. 91
di *Caterina Di Giuseppe*

Testi dipinti: la visualizzazione del teatro latino nei manoscritti miniati tra Medioevo e Rinascimento 107
di *Grazia Maria Fachechi*

Exodia

La guerra al femminile. *Miles gloriosus* al Teatro greco di Siracusa
di *Caterina Mordeglia* e *Federica Parolini* 119

Truculentus à rebours. Note per una messa in scena contemporanea 130
di *Caterina Pentericci*

Gli autori 157

Al link https://www.carocci.it/teatro_plauto sono disponibili i filmati dell'intervento performativo di PROSŌPON. Centro di Teatro Classico e Arti Performative, in occasione del convegno *Ludi Plautini Sarsinates. Il teatro di Plauto tra testo e immagine scenica*, tenutosi nel Teatro Silvio Pellico di Sarsina il 25 ottobre 2025.

Exordium

di *Roberto M. Danese*

Il testo teatrale, nell'antichità come oggi, è quanto va in scena, cioè una prestazione di personaggi in atto, dove la parola scritta ha lieve cittadinanza, mentre è la parola detta, ma non solo, a costituire l'ossatura della narrazione. Perché non solo? Perché il testo teatrale attiva un canale di comunicazione che potremmo definire "mostrativo"[1], nel quale contano – e molto – anche la prossemica, i costumi, le scenografie, le luci, le musiche, le voci, i corpi, la gestualità e, soprattutto nell'antichità, le maschere.

La semiotica della maschera nel teatro antico e in quello di Plauto in particolare è già stata oggetto dei nostri studi nel precedente volume dei *Ludi Plautini Sarsinates*, che abbiamo voluto intitolare *Personaggi in scena: maschere e mascheramenti*, in linea con il Progetto di rilevante interesse nazionale (PRIN) *The mask between rituality and theatre*. La maschera è antropologicamente un oggetto scenico votato alla percezione visiva, in grado di attivare con lo spettatore un'interlocuzione privilegiata capace di trasmettere informazioni sullo status sociale del personaggio, sul suo carattere e, in base al suo utilizzo da parte dell'attore, anche sul suo modo di porsi nei diversi frangenti di svolgimento dell'intreccio sul palcoscenico: è noto che le maschere antiche erano costruite in modo tale che ogni inclinazione della testa dell'attore, in relazione all'angolo visuale dello spettatore, ma sempre in ossequio a una necessaria frontalità, potesse comunicare visivamente stati d'animo e atteggiamenti del personaggio molto diversi tra loro.

Se la maschera era dunque il perno iconografico del teatro antico, non è tuttavia da sottovalutare la costruzione di un sistema di narrazione mostrativa ove altri elementi contribuivano, come detto sopra, alla *mise en scène* della vicenda comica o tragica che fosse. Per questo motivo ci è parso necessario ampliare la ricerca sulla funzionalità della maschera in ambito comico, collegandone i risultati a tutto l'apparato iconografico che accompagnava e accompagna la parola detta sulla scena, dedicando un nuovo Convegno

1. Per questo concetto cfr. Rojtman (1980, p. 106).

internazionale e, di conseguenza, questo volume al tema *Il teatro di Plauto tra testo e immagine scenica*, in perfetta sinergia con il Progetto *Parola e immagine* del Dipartimento di Studi Umanistici, Dipartimento di Eccellenza nell'Università di Urbino Carlo Bo, che ha sostenuto convintamente questa fase della nostra indagine. Il lavoro si è svolto secondo due linee di ricerca ben definite: l'analisi testuale per evincere eventuali indicazioni che rispecchiassero in qualche modo l'idea originale di visualizzazione scenica delle commedie plautine; la "traduzione" intersemiotica del testo scritturale in allestimenti del nostro tempo, secondo canoni estetici, scenografici e registici attuali. Questa volta, ancor di più, si è rivelato determinante il confronto tra filologi e professionisti del teatro contemporaneo che si sono cimentati con le drammaturgie del Sarsinate. Si è sempre e comunque partiti dalla maschera, intesa sia come oggetto scenico sia come ganglio di marcatori linguistici e drammaturgici in grado di definire ciascun personaggio. Il personaggio, sia esso *servus*, *erus*, *senex*, *adulescens*, *meretrix*, *lena*, *parasitus* o altro, si muoveva e si deve muovere oggi in un ambiente narrativo fatto di azioni e interazioni che sono semantizzate dalla topografia della *scaena*, i cui punti di riferimento spaziali, architettonici, costumistici, cromatici e sonori contribuiscono in modo determinante ad ampliare la significazione del tessuto verbale, inteso come messa in atto dei codici drammaturgici e delle grammatiche poetiche plautine, così come ci sono stati restituiti dalla tradizione manoscritta. Si tratta dunque di un approfondimento storico-filologico sulle dinamiche del teatro antico forzatamente costellato di ipotesi incastonate sulle scarne documentazioni in nostro possesso, ma produttivo in vista di una sua riformulazione moderna. Una volta restituito ecdoticamente il testo anche tramite un'esegesi puntuale, dobbiamo liberarci dell'illusione che il vero teatro di Plauto fosse determinato da un'istanza autoriale unica e scritturale: basterebbe la complessità dei metri lirici per farci immaginare quanto grande sia una delle principali lacune del testo scenico, ovvero quella della musica e del canto. La dinamica d'uso della maschera in tutte le sue declinazioni mostrative esprime un altro vuoto documentale: l'accostamento con le maschere di ascendenza forse menandrea ritrovate a Lipari è poco più di un'ipotesi di lavoro e poco meno di un dato storicamente inoppugnabile, ma è comunque un imprescindibile elemento di riflessione per farsi un'idea di pratiche performative piuttosto lontane da quelle a cui ci ha abituato il teatro moderno[2]. Lo stesso vale ovviamente per i costumi e per la gestualità, desumibili solamente da repertori iconografici tanto plausibili quanto lon-

2. Su questo punto cfr. Bandini, Pentericci (2025); Danese (2025, pp. 177-94); Matelli (2026).

tani dalla loro origine per diversi gradi di separazione[3]. Il progetto di ricerca su cui si è venuto a costruire questo volume ha dunque cercato di dare una risposta al quesito su quanto i testi di Plauto ci possano aiutare a ottenere indizi rispecchianti coerenti iconografie sceniche o scenografiche in grado di dare visibilità concreta alle sue commedie, aiutandoci anche a ripensare strategie di *mise en scène* contemporanee tanto creative quanto ancorate al dato storico-testuale. Da qui sono scaturite molte altre domande. Come si può immaginare il punto di vista dello spettatore antico? Come lo spazio vuoto di un teatro di oggi potrebbe ospitare efficacemente l'essenzialità di una scenografia ispirata alle consuetudini teatrali antiche? Quale dato visuale, quali architetture, oggetti di scena, quali performance di musici, che tipo di maschere a volto intero sono ancora capaci di restituire l'organicità sistemica di uno spettacolo comico efficace anche di fronte a un odierno pubblico eterogeneo? Performare la parola scenica di Plauto può funzionare anche cercando di rivitalizzare, per quanto possibile, la permanenza del latino e di una sperimentale articolazione ritmica del verso?

Ogni capitolo di questo libro cercherà di fornire una traccia per consentire di abbozzare risposte che, anche se non saranno definitive, potranno tuttavia darci prospettive nuove per reimmaginare Plauto sulla scena di ieri e di oggi.

Questo libro si apre doverosamente con il riconoscimento di un nuovo passo in avanti del nostro gruppo di lavoro, perché dal 2025 il Centro Internazionale di Studi Plautini (CISP) ha chiuso la sua lunga attività per trasformarsi in Centro Interuniversitario Internazionale di Studi Plautini (CIISP), che accoglie in sé unità di ricerca operanti in sei università italiane e straniere. Renato Raffaelli, che fu tra i fondatori del primo CISP, ripercorre qui la lunga storia del Centro, introducendo le nuove linee di ricerca del CIISP, delle quali questo volume è il primo importante risultato.

Gregor Vogt-Spira affronta il tema della visione dello spettatore antico delle commedie di Plauto, stabilendo una connessione fra percezione concreta di ciò che poteva avvenire sul palcoscenico e percezione cognitiva, ovvero ciò che lo spettatore riusciva (e riesce ancora oggi) a immaginare attraverso le parole del testo. Lo studioso analizza esempi tratti da *Amphitruo*, *Aulularia*, *Bacchides*, *Casina*, *Captivi* e *Pseudolus*, dimostrando come la costruzione retorica del testo poetico agisca da catalizzatore della visualizzazione mentale.

3. Mi riferisco qui, per esempio, alle immagini trasmesseci dal cosiddetto ramo γ della tradizione manoscritta di Terenzio, su cui cfr. l'illuminante lavoro, in sede di tesi dottorale, di Santoni (2008).

La spazializzazione dell'azione scenica nelle rappresentazioni di banchetti plautini è invece il fulcro della ricerca di Rosario López Gregoris, che utilizza come strumento cardine il concetto di cronotopo mutuato da Bachtin. Il focus è su due tipi di banchetto: il banchetto sociale o familiare e il banchetto erotico. Il tempo del banchetto, nella sua rappresentazione in scena, diventa anche il momento di sospensione temporanea dell'ordine sociale, rimuovendo ogni limite a ogni eccesso, in un contesto mostrativo dove attori e spettatori partecipano a una dimensione sensoriale e popolare del teatro, ispirata al grande tema trasversale del carnevalesco.

Renata Raccanelli si occupa del personaggio dello schiavo Sagaristione nel *Persa*, per esplorarne i gesti e le posture come strumenti di comunicazione non verbale e di costruzione comica, in relazione alle testimonianze iconografiche soprattutto liparesi e in confronto con altre commedie plautine. Sulla stessa linea si muove il contributo di Mariachiara Rafaiani, che analizza i tratti somatici dei personaggi plautini e le implicazioni sul loro comportamento, nonché sulla maschera indossata in scena. Rafaiani porta avanti questa indagine lavorando sulla coppia di schiavi Grumione e Tranione nella *Mostellaria*, con particolare attenzione per il primo, che si configura come un tipico *servus rusticus*.

Marco Filippi si occupa di due maschere molto caratteristiche della *palliata*: il *leno* e la *lena*. La sua analisi opera anche confronti con le testimonianze figurative, per ricostruirne la resa scenica e la percezione che il pubblico antico ne aveva. Filippi cerca di mettere in evidenza la standardizzazione dei comportamenti di questi personaggi, rintracciandone i prodromi in una tradizione risalente a Epicarmo e Sofrone, ma radicatasi nell'*archaia*: da qui sarebbero passati nella Commedia nuova e quindi nella *palliata*.

Caterina Di Giuseppe ci conduce verso la persistenza già nell'antichità delle commedie plautine e, attraverso il paradigma dell'*imitatio* decorosa e dell'*imitatio* indecorosa, ci mostra come gli oratori del I secolo a.C. utilizzassero posture, gestualità e impostazione della voce prese a prestito da grandi *performer* come il celebre Roscio o Fannio Cherea, riconosciuti specialisti di *mise en scène* plautina.

Si diceva sopra dell'importanza della trasmissione di immagini capaci di illustrare le commedie di Terenzio nei manoscritti del cosiddetto ramo γ. E i manoscritti plautini ci restituiscono immagini capaci di visualizzare efficacemente le commedie del Sarsinate? Grazia Maria Fachechi risponde con un contributo in cui si analizzano le interessanti miniature che, in età umanistica, sono andate a "illuminare" alcuni codici contenenti i testi di Plauto, ma amplia la trattazione affrontando il tema più generale della maggiore fi-

gurabilità del testo teatrale rispetto ad altri, con esempi tratti anche dai manoscritti dello stesso Terenzio e di Seneca tragico.

Gli *exodia*, come di consueto, aprono uno spazio di riflessione sulla vitalità del teatro plautino negli allestimenti del nostro tempo.

Caterina Mordeglia e Federica Parolini ci portano nel mondo degli allestimenti teatrali che ogni anno l'INDA ci regala nel teatro di Siracusa. Mordeglia, per il prestigioso festival, ha tradotto il *Miles gloriosus* e Parolini ne ha curato la visualizzazione progettandone le scenografie. L'allestimento è stato interpretato come un'esperienza intersemiotica e interculturale, incentrata sul ruolo attivo delle figure femminili nella commedia e sulla rappresentazione di una "guerra al femminile", resa attraverso la scelta registica di Leo Muscato di un cast interamente di donne. Le scelte scenografiche, volte a rendere leggibile una trama complessa nello spazio monumentale del teatro di Siracusa, hanno visto l'allestimento di un accampamento militare dai colori accesi e l'uso funzionale dell'architettura antica, fino alla valorizzazione comica della scimmia come vero e proprio personaggio scenico.

Caterina Pentericci presenta infine il percorso di ricerca che ha condotto a un accattivante progetto di messinscena contemporanea del *Truculentus*, prodotta da PROSŌPON. Centro di Teatro Classico e Arti Performative, in cui si intreccia un lavoro sul testo, conservato, per quanto possibile, nella sua forma linguistica e ritmica originale, sulle maschere ispirate a modelli antichi, su musiche composte *ex novo* in base alle labili tracce documentali antiche giunte fino a noi, su uno studio della performance attoriale gestito da esperti in recitazione con maschera a tutto volto.

Da tutti questi lavori sono emersi spunti decisivi per una nuova progettazione della ricerca, che si concreterà nel prossimo Convegno internazionale sul tema *Dal teatro del riso al teatro dell'orrore. Plauto tra immagini e immaginario*. Sarà una bella occasione per rendere il giusto onore a questo straordinario poeta, capace di determinare gli sviluppi culturali del mondo antico come anche molte prospettive di creazione artistica del nostro tempo. Sempre nel magico alveo della città di Sarsina confidiamo di ospitare ancora idee e discussioni, immagini e performance da tutto il mondo, grazie al prezioso e affettuoso sostegno della città di Plauto, della sua Amministrazione, di enti come il Rotary Club "Cesena-Valle del Savio" e la Banca di Credito Cooperativo di Sarsina, di amici preziosi come Giampaolo Bernabini: tutti hanno da sempre mostrato una lungimirante sensibilità per la conservazione e la valorizzazione di questo inestimabile patrimonio culturale.

Due ultimi sinceri ringraziamenti mi siano qui consentiti. Questo è un lavoro che nasce nel solco di una splendida collaborazione con l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e con l'Università Mediterranea di

Reggio Calabria nel PRIN di cui abbiamo detto sopra. Un grazie affettuoso alle mie compagne di viaggio Elisabetta Matelli e Francesca Fatta, con le quali abbiamo condiviso ogni passo di questa bellissima ricerca, dalla sua ideazione alla sua realizzazione. Questo libro è il primo prodotto scientifico dell'unità di ricerca urbinate del CIISP, che guida il gruppo di tutte le altre unità e da ora in poi gestirà i *Ludi Plautini Sarsinates*. Il mio grazie va ai rettori dell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Vilberto Stocchi e Giorgio Calcagnini, che, nel tempo, hanno creduto, sostenendoci, nel difficile percorso di costituzione del CIISP: senza il supporto loro e di tutto l'Ateneo non saremmo arrivati fin qui. Grazie.

Riferimenti bibliografici

BANDINI G., PENTERICCI C. (a cura di) (2025), *Ludi Plautini Sarsinates VI. Personaggi in scena: maschere e mascheramenti*, Carocci, Roma.

DANESE R. M. (2025), *Per rabbia o per follia, ma sempre per amore. L'amator furens in Plauto: Asinaria e Cistellaria*, in "Dioniso", n.s., 15, pp. 177-94.

MATELLI E. (a cura di) (2026), *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, Vita e Pensiero, Milano.

ROJTMAN B. (1980), *Désengagement du Je dans le discours indirect*, in "Poétique", 41, février, pp. 90-107.

SANTONI S. (2008), *Parlare con le dita. Forme e valori di alcuni gesti significativi dal teatro di Terenzio all'epoca moderna*, Dottorato di ricerca in "Antropologia del mondo antico. Modelli, permanenze e trasformazioni", XXI ciclo, Università degli Studi di Siena.

Dal CISP al CIISP

di *Renato Raffaelli*

Quasi trent'anni ci separano dalla creazione del Centro Internazionale di Studi Plautini (CISP), nato dalla collaborazione tra la Città di Sarsina e l'Università di Urbino. Nel 1996 fu messo a punto il progetto e nel 1997 si ebbe a Sarsina l'esordio pubblico, con la prima *Lectura Plautina Sarsinatis*, una giornata di studio dedicata all'*Amphitruo*, con quattro relazioni, una delle quali tenuta da uno studioso straniero (Eckard Lefèvre, Università di Friburgo) e una dedicata alla fortuna della stessa commedia (Delia Gambelli, Sapienza Università di Roma). L'anno successivo, oltre alla tempestiva pubblicazione degli Atti della prima *Lectura* e alla realizzazione della seconda, dedicata all'*Asinaria*, si inaugurarono a Urbino i *Seminari Plautini* di alta formazione, della durata di cinque giorni, con cadenza biennale e con numerose borse di partecipazione da assegnarsi a giovani studiosi e laureandi particolarmente qualificati. Il primo seminario ebbe come tema *La tradizione del testo di Plauto*.

L'argomento era scelto per un motivo preciso. La creazione del CISP prevedeva infatti, sin dall'inizio, un'altra impresa, molto ardua e impegnativa, cioè la pubblicazione, in fascicoli dedicati alle singole commedie, di una nuova edizione critica dell'intero *corpus* plautino: l'*Editio Plautina Sarsinatis*. Un progetto ambizioso, ma che giudicammo necessario. Il primo volume, che uscì nel 2001, fu l'edizione della *Casina*, curata da Cesare Questa. Essa fu il modello per le altre dieci pubblicate fino a oggi.

Le *Lecturae Plautinae*, curate da Alba Tontini e da chi vi parla, giunsero a conclusione nel 2016 trattando insieme *Truculentus* e *Vidularia*, la cui pubblicazione avvenne come sempre l'anno dopo, con un volume doppio (XX-XXI). Ma subito partì una nuova serie: i *Ludi Plautini Sarsinates*, che affrontano i problemi della messa in scena del teatro di Plauto, al suo tempo e soprattutto al giorno d'oggi. Il primo convegno, del 2017, è stato dedicato a *Personaggi in scena: il Miles*, ed è stato seguito da altri cinque, l'ultimo dei quali, tenuto nel 2024 e riguardante il tema *Personaggi in scena: maschere e mascheramenti*, è stato puntualmente pubblicato in volume nel 2025. La re-

dazione di questa nuova serie, con la supervisione di Roberto M. Danese, è opportunamente passata nelle mani di Giorgia Bandini e Caterina Pentericci, che vi dedicano cure attente e più fresche energie.

Quando fondammo il CISP, pensammo da subito che tutte le iniziative dovessero avere un respiro ampio, che coinvolgesse altre università italiane e straniere, come specificato dal titolo stesso di Centro Internazionale di Studi Plautini. Invitammo dunque ogni volta alle *Lecturae*, come detto, almeno un relatore straniero. Affidammo subito anche a curatori stranieri, come Walter Stockert (Wien) e Boris Dunsch (Marburg, purtroppo prematuramente scomparso), il compito di pubblicare commedie dell'*Editio Sarsinatis*. Ma questo, lo sentivamo, non era abbastanza. Avremmo infatti voluto – e Roberto Danese era particolarmente sensibile su questo punto – che il respiro interuniversitario e internazionale riguardasse anche gli aspetti istituzionali del nostro Centro. Non ci bastava che un collega di un'altra università (Salvatore Monda, allora all'Università del Molise) fosse presto cooptato nel comitato scientifico del CISP. Non ci bastava che alcuni colleghi stranieri fossero coinvolti semplicemente come referenti per i loro paesi. Ma, nonostante la buona volontà, questa è rimasta per troppo tempo solo un'aspirazione e una speranza.

Ora, finalmente, siamo riuniti per festeggiare la creazione del CIISP (con due "I", la prima delle quali significa "Interuniversitario"), il nuovo organismo fermamente voluto e ottenuto – lasciatemelo dire – grazie alla tenacia di Roberto Danese. Un organismo che fonde in un comune interesse di ricerca le università di Madrid (Autónoma), Marburg, Molise, Siena, Verona e Urbino, alle quali confidiamo che possa presto aggiungersi anche la Sapienza Università di Roma. Quella "I" in più nel passaggio dal CISP al CIISP ha dunque un significato importantissimo e segna un grande salto in avanti, portandoci in una struttura del tutto nuova e di dimensioni incomparabilmente più ampie di quella precedente. Scompaia dunque il CISP e viva lungamente il CIISP, allargato fino a comprendere organicamente altre prestigiose università e altri vivificanti centri di studi, italiani e stranieri.

Mi sia permesso tuttavia di pensare, e proprio in questo momento, a chi – a partire da trent'anni fa e per gli ultimi vent'anni della sua vita – è stato l'ispiratore e l'anima del vecchio CISP, e in maniera del tutto speciale dell'*Editio Plautina Sarsinatis*; a chi, da più di tre decenni prima, è stato il fondatore degli studi plautini in Urbino: Cesare Questa.

Non c'è quasi bisogno di ricordarlo, tanto indelebile è l'impronta che la sua personalità umana e scientifica ha lasciato in quanti hanno avuto il privilegio di collaborare con lui. Mi sembra tuttavia, e concludo, che una via feconda di buoni auspici per il nuovo CIISP sia di riandare con la memoria,

oggi più che mai, al lungo tratto di strada compiuto fin qui e da molti di noi percorso con la guida sicura di Cesare Questa. Un nome che certo non sfigura accanto ai più grandi della filologia plautina, quelli che lui, con sincera modestia, considerava modelli inarrivabili: Friedrich Wilhelm Ritschl, Wilhelm Studemund, Wallace Martin Lindsay, Friedrich Leo, Eduard Fraenkel.

Visualizzazione cognitiva in Plauto

di *Gregor Vogt-Spira*[*]

> C'è sempre qualche vecchia signora che affronta i bambini facendo delle smorfie da far paura, e dicendo delle stupidaggini con un linguaggio informale pieno di ciccì e di coccò e di piciupaciù. Di solito i bambini guardano con molta severità queste persone che sono invecchiate invano; non capiscono cosa vogliono e tornano ai loro giochi, giochi semplici e molto seri.
>
> Munari (1966)

Il teatro gode di un vantaggio rispetto alla letteratura trasmessa attraverso un libro, in quanto permette ai personaggi di agire su un palcoscenico e offre una scena che può essere vista con i propri occhi. Ma ciò che si vede non è in realtà ciò che sembra essere. Sono sempre necessarie le parole per introdurre lo spettatore nel mondo immaginario di un'opera teatrale, un passaggio che spesso viene messo in scena in un prologo a sé stante. Ma anche per il resto dello spettacolo vale lo stesso principio: quando lo spettatore vede qualcosa accadere sul palcoscenico, la comprensione di questo evento visibile deriva solo dall'idea che si è formata sui personaggi e sul contesto. L'interazione tra visualizzazione reale e cognitiva è quindi la condizione fondamentale di ogni rappresentazione teatrale, il che distingue fondamentalmente la messa in scena di un dramma dalla lettura di un testo.

Dal fatto che la visione concreta e quella cognitiva sono collegate tra loro nascono molte possibilità di approccio drammatico alla visione. Oltre alle parole, la gestualità rappresenta un sistema di comunicazione a sé stante, in cui la visione è tematizzata[1]. Anche in questo caso è possibile collegare il lato concreto e quello cognitivo, ad esempio nel gesto di indicare con la mano tesa qualcosa di più lontano, come il porto o il mercato: la deissi e il linguaggio interagiscono qui per evocare qualcosa di non concretamente visibile sia nell'immaginario dei personaggi drammatici che in quello degli spettatori. La visione extradrammatica e quella intradrammatica possono anche contrapporsi, ad esempio in caso di interpretazioni errate mirate: il repertorio è

* Mi è gradito ringraziare i colleghi di Urbino, in particolare Roberto Danese, Giorgia Bandini e Caterina Pentericci, per la splendida ospitalità nei giorni dei *Ludi Plautini*. Un ringraziamento va anche a Caterina Di Giuseppe, che ha letto attentamente il testo italiano.

Plauto è citato secondo l'*Editio Plautina Sarsinatis* per *Aulularia* (Stockert, 2019), *Captivi* (Torino, 2013), *Casina* (Questa, 2001), e *Pseudolus* (Questa, 2014), negli altri casi secondo Lindsay (1910). Le traduzioni sono mie.

1. A questo proposito è fondamentale Raccanelli (2024).

ricco. L'uso dell'evocazione linguistica e gestuale della visione è quindi una parte fondamentale del gioco drammatico.

Si tratta di un campo molto vasto che merita un'analisi più approfondita e in cui molte questioni sono ancora aperte[2]. Nelle seguenti osservazioni su Plauto ci concentreremo su un elemento specifico: il gioco con la visione cognitiva e la sua interrelazione con la visione fisica reale, che finora non è stata ancora studiata in modo sistematico. Uno sguardo più attento mostra rapidamente come Plauto lo utilizzi come fonte di effetti comici. A questo proposito sarebbe illuminante un confronto con le convenzioni e la pratica della Commedia nuova greca, che grazie ai commenti sui frammenti è ora sempre più facile da comprendere[3]. Eric Handley (1965, p. 23) aveva osservato un uso estremamente moderato della visualità mediata dal linguaggio nel *Dyskolos* di Menandro e aveva annotato «the extreme economy and regard for dramatic relevance with which it is done». Resta da verificare in che misura si tratti di una caratteristica generale di Menandro e in che misura ciò valga anche per altri poeti della Néa attica.

Quando ci si occupa della creazione dell'immaginario attraverso le parole occorre tenere presente che alla fine del IV secolo a.C. si è verificato un profondo cambiamento epistemologico. Esso non riguarda la visualizzazione con mezzi linguistici in quanto tale, che è sempre stata uno strumento indispensabile del dramma, ad esempio nei rapporti dei messaggeri nella tragedia, ma piuttosto i modelli della sua descrizione: il fatto che le parole possano far vedere qualcosa diventa un'idea guida generalmente accettata e descrivibile teoricamente[4]. Essa costituisce il fondamento della retorica, in cui si formula l'esigenza di rappresentare le cose come se le si vedesse chiaramente davanti a sé; il giudice, ad esempio, non deve credere che ciò di cui si occupa venga raccontato, ma piuttosto che venga modellato e si manifesti davanti al suo occhio mentale (Quint. *inst.* 8, 3, 62). L'Auctor ad Herennium chiama questo concetto *demonstratio* – una prima traduzione, poi abbandonata, di ἐνάργεια – che si ha quando un fatto viene espresso con parole tali da dare l'impressione che

2. Recentemente sono state formulate alcune osservazioni al riguardo in Philippides (2025) e, in particolare, in Ehrhardt (2025), che illustra in modo eccellente la tecnica dell'evocazione dell'immaginario in Aristofane. Contributi stimolanti sono offerti anche dai "Cahiers des études anciennes", 2014, dedicati al tema *Vision et regard dans la comédie antique*, anche se l'attenzione è focalizzata sulla visualità concreta, mentre la visualità cognitiva non riveste un ruolo rilevante.

3. Cfr. *Über das Projekt "KomFrag"*, https://www.komfrag.uni-freiburg.de/ (ultima consultazione: 10 settembre 2026).

4. Per maggiori dettagli cfr. Vogt-Spira (2011). Un ruolo importante è svolto dal concetto di φαντασία, introdotto da Aristotele nel modello dell'anima e ulteriormente sviluppato dalla scuola stoica.

l'azione venga realmente compiuta e che la cosa si svolga davanti ai nostri occhi[5]. Le parole dovrebbero quindi innescare una visione cognitiva! Come sfondo per l'uso della visualizzazione nella palliata occorre quindi tenere conto della convenzione diffusa di intendere l'udito come vista.

1
La trasformazione del rapporto del messaggero nell'*Amphitruo*

Un esempio tipico di visualizzazione cognitiva nel dramma è tradizionalmente il rapporto del messaggero. L'*Amphitruo* offre nella sua scena iniziale una forma arricchita da effetti comici. L'opera inizia con il ritorno dei Tebani dalla vittoriosa battaglia contro i Teleboi. Sosia, che era stato mandato da Anfitrione per riferire ad Alcmena delle gesta eroiche e che lungo la strada aveva già avuto alcune spiacevoli esperienze con il suo sosia Mercurio, ora ragiona come segue (*Amph.* 197-202):

ea nunc meditabor quo modo illi dicam, quom illo aduenero.
si dixero mendacium, solens meo more fecero.
nam quom pugnabant maxume, ego tum fugiebam maxume;
uerum quasi adfuerim tamen simulabo atque audita eloquar.
sed quo modo et uerbis quibus me deceat fabularier,
prius ipse mecum etiam uolo hic meditari. sic hoc proloquar.

Ora devo pensare a come glielo dirò quando mi presenterò davanti a lei. Se le mentirò, farò solo quello che ormai tutti si aspettano da me. Infatti, quando la lotta era più accesa, me ne sono andato il più velocemente possibile. Tuttavia, farò finta di esserci stato e le racconterò cose che so solo da altri. Devo ancora riflettere su come e con quali parole le darò la notizia. Forse le dirò qualcosa del genere.

Si tratta di una trasformazione divertente sotto diversi aspetti del tipo tragico di scena del «rapporto del messaggero», che era stato richiamato nella breve introduzione precedente, in cui Sosia riassume i tratti principali dell'evento[6]: in primo luogo, la forma solenne del resoconto della battaglia viene attribuita a uno schiavo, il che crea una «sproporzione fra la solennità delle parole e l'indegnità del personaggio che le pronuncia» (Oniga, 1985, p. 205)[7]. In secondo luogo, il rapporto viene formalmente minato nella sua au-

5. Auct. ad Her. 4, 55, 68: *res ante oculos esse videatur*.

6. *Amph.* 186-196. Tuttavia, come ha dimostrato Oniga (1985, p. 206), allo stesso tempo viene parodiato il modello epico del proemio tematico.

7. Tuttavia, il criterio della *dignitas* è qui applicato in modo troppo rigido nel senso delle norme tradizionali romane; nel cosmo della commedia plautina il *servus* è una figura positiva e quindi non *indignus* sul piano teatrale.

torevolezza, in quanto viene presentato come prova e discorso di esercitazione per il successivo rapporto «autentico» – un espediente drammaturgico che crea spazio per effetti aggiuntivi. Infine, una battuta fondamentale è che il racconto viene presentato come una rappresentazione di eventi che l'oratore non ha visto di persona: il fatto che la visualizzazione linguistica venga quindi presentata come indipendente dalla visione fisica reale è l'inversione di un elemento centrale del tragico racconto del messaggero[8].

Il passaggio non si esaurisce però in questa buffa trasformazione. Con la parola chiave *mendacium* (v. 198), il processo di visualizzazione cognitiva viene piuttosto inserito in un orizzonte poetologico più generale[9]. E quando Sosia dichiara di voler fingere di essere stato presente e di aver visto tutto con i propri occhi, compare anche una seconda parola chiave della teoria della finzione: *simulatio*. Di norma questo passaggio viene interpretato come un'autotematizzazione metateatrale del *poeta*, come si può osservare anche in altri passaggi di Plauto[10]. In effetti, con il campo di tensione tra verità e menzogna viene ripreso un problema centrale della teoria poetica greca; tuttavia è importante tenere ben presente il rispettivo obiettivo.

La questione del ψεῦδος era stata attenuata nella teoria poetica sin dalla *Poetica* di Aristotele, in quanto la finzione non è posta in relazione antitetica, bensì indifferente rispetto alla "fattualità" e solo la categoria della probabilità è considerata rilevante per il poeta drammatico[11] – una concezione teorica della poesia che è alla base anche della Commedia nuova. In questo contesto, la svolta che Plauto dà al tema è degna di nota. Alle parole chiave poetologiche di Sosia si deve infatti aggiungere la replica nel successivo commento da parte di Mercurio, inserito nel resoconto della battaglia: Mercurio conferma la completa veridicità del resoconto e lo autentica con la propria presenza (*Amph.* 248-249):

8. Cfr. Oniga (1985, pp. 123-4): «la narrazione tragica è sempre focalizzata su ciò che il nunzio ha visto personalmente [...]. Il criterio autoptico è sottolineato a volte in modo esplicito dai tragici».

9. *Mendacium* è una traduzione univoca di ψεῦδος, che sembra cogliere quella licenza costitutiva della letteratura che viene poi definita finzione: la conseguenza di un verso quasi identico nell'*Odissea* di Omero e nella *Teogonia* di Esiodo, in cui si parla di ψεῦδος e di qualcosa di indistinguibile dal vero e dall'autentico, che in seguito viene sintetizzato nella formula «i poeti mentono». Tuttavia, l'antitesi tra "verità" e "falsità o menzogna" porta a contraddizioni che sono state oggetto di un'ampia ricerca condotta con grande acume, senza però riuscire a sottrarsi all'aporia. Un approccio radicalmente nuovo alla soluzione è ora offerto da Banaszkiewicz (2016), che mostra che i problemi derivano principalmente da una comprensione preliminare di ψεῦδος apportata dall'esterno.

10. Il riferimento principale spesso citato in questo contesto è *Pseud.* 401-404.

11. Arist. *Poet.* 9, 1451 a 36 - b 32; cfr. Vogt-Spira (2020, pp. 12-3).

Numquam etiam quicquam adhuc uerborum est prolocutus perperam:
namque ego fui illi in re praesenti et meus quom pugnatum est pater.

Finora non ha mai detto una sola parola falsa: perché io stesso e mio padre eravamo presenti alla battaglia.

Il criterio qui non è quindi la probabilità, ma la realtà storica. Ciò corrisponde al buon senso, ma ha come conseguenza una chiarificazione del ruolo del poeta: egli diventa infatti un bugiardo! Si tratta di una divertente parodia della costruzione razionalistica greca. Essa corrisponde inoltre alla pratica drammatica della palliata, in cui la probabilità non è comunque una categoria guida.

Ma l'autoreferenzialità del *poeta* non finisce qui. Il brano inizia e termina con una parola chiave che rimanda alla situazione della rappresentazione: *meditari*, il termine tecnico che indica la preparazione di un ruolo da attore. Spesso è un riferimento divertente al fatto che si tratta di teatro letterario e non di improvvisazione, quindi rappresenta un'autotematizzazione del ruolo dell'attore[12]. Qui, invece, è in primo piano il punto di vista della produzione poetica, in particolare la fase di lavoro che la retorica definisce *elocutio*: Sosia pone l'accento sul modo e sulle parole con cui deve presentare la questione; nel ruolo del *poeta*, quindi, mostra il processo di formazione linguistica e allo stesso tempo prova la scena nel ruolo dell'attore. In effetti, le parole offrono una descrizione plastica degli eventi fino alla battaglia e soddisfano l'esigenza di coinvolgere lo spettatore e l'ascoltatore come se fossero presenti e vedessero gli eventi con i propri occhi[13]. Il brano offre quindi, nell'esempio della visualizzazione cognitiva, un gioco tanto divertente quanto complesso con diversi aspetti del processo poetico.

Il rapporto del messaggero Sosia trova un complemento in una successiva apparizione del suo sosia Mercurio, anch'egli motivato dall'esecuzione di un ordine del suo "signore". Mercurio, tuttavia, non deve informare Anfitrione, ma deriderlo (v. 998): *hic deludetur, spectatores, uobis inspectantibus* – agli spettatori viene mostrato ciò che vedranno; non si tratta di un resoconto del passato, ma di un'anticipazione di eventi futuri. Segue una descrizione vivida di come Mercurio si metterà una corona in testa e fingerà

12. Cfr. Vogt-Spira (1998, p. 129) con esempi. Christenson (2000, p. 178) interpreta correttamente *meditari* «in its technical theatrical sense» e cita come esempio *Pers.* 466; tuttavia, non è chiaro come egli possa concludere che ciò serva a «to emphasize Sosia's improvisatory skills». Al contrario, *meditari* come termine tecnico teatrale è in contrasto con "improvvisar"; cfr. ad esempio anche *Poen.* 840.

13. Cfr. *supra*, note 4 e 5.

di essere ubriaco – il parallelismo con la scena precedente è tale che in *adsimulabo* (v. 999) viene ripreso il *simulabo* (v. 200) di Sosia[14].

Va ricordato che anche l'*Amphitruo* offre un resoconto tradizionale degli eventi dietro le quinte. Nell'atto finale, la balia Bromio racconta ad Anfitrione della nascita dei gemelli e della prima impresa di Ercole, l'uccisione dei due serpenti. Lo fa in modo così vivido e plastico che Anfitrione dichiara che già solo le sue parole gli fanno gelare il sangue nelle vene (vv. 1117-1118). Qui viene formulato esattamente il meccanismo di reazione utilizzato nella retorica e descritto in seguito, ad esempio, da Quintiliano, secondo cui una visualizzazione intensa provoca un'emozione[15].

2
Sub aspectum paene subiectio in *Aulularia*, *Bacchides* e *Casina*

Nell'*Aulularia*, che fa ampio uso della visualizzazione cognitiva come mezzo per ottenere effetti comici, si possono individuare ulteriori varianti. Un esempio è la scena III 5, in cui Megadoro si lancia in una satira sulle pretese di lusso della *uxor dotata* – già Eduard Fraenkel aveva sottolineato che la denuncia riguarda in gran parte la situazione romana (Fraenkel, 1922, pp. 137-40). La rappresentazione non rimane generica, ma descrive in modo plastico l'andirivieni di artigiani e fornitori in una casa ricca sotto forma di un elenco catalogistico di tutti coloro che chiedono denaro. Alla fine il patrimonio è completamente esaurito; il punto cruciale è che il *pater familias* non può più pagare l'unico che secondo il sistema di valori romano è considerato utile, cioè il *miles*, poiché è già fortemente indebitato (*Aul.* 507-522)[16]:

sed hoc etiam pulchrum est praequam ubi sumptus petunt.
stat fullo, phyrgio, aurifex, lanarius,
caupones patagiarii, indusiarii
flammarii, uiolarii, carinarii;
aut manulearii | aut malobathrarii,
propolae linteones, calceolarii,
sedentarii sutores diabathrarii,
soliarii astant, astant molocinarii;
[petunt fullones, sarcinatores petunt]
strophiarii astant, astant semul sonarii.

14. Slater (2000, p. 194) sottolinea giustamente che Mercurio assume così «the role [...] of the drunken slave who abuses his master».

15. Cfr. Quint. *inst.* 6, 2, 29-32.

16. Su questi versi, che presentano numerose difficoltà, cfr. il commento prudente di Stockert (1983, pp. 142-8).

iam hosce absolutos censeas: cedunt, petunt
treceni, cum stant thylacistae in atriis
textores limbularii, arcularii.
ducuntur, datur aes. iam [hosce] absolutos censeas,
cum incedunt infectores corcotarii,
aut aliqua mala crux semper est, quae aliquid petat.

Ma la cosa più bella è per quali cose si deve pagare. Ci sono calzolai, ricamatori, orafi e lanaioli, commercianti di bordure dorate per tuniche e volant, tintori di rosso, viola e noce, venditori di lino e stivaletti, calzolai che lavorano seduti a realizzare sandali e pantofole, ma anche sarti di abiti di malva e produttori di reggiseni, corsetti e cinture. Li consideri già pagati; se ne vanno e ne arrivano altri mille. Nell'atrio ci sono mendicanti, tessitori di passamaneria e fabbricanti di barattoli. Si dà loro il denaro e li si considera pagati, ma poi arrivano i tintori di zafferano; c'è sempre qualche fastidioso spirito che chiede denaro.

Il successivo commento a parte di Euclione (vv. 523-524), in cui egli afferma che vorrebbe rivolgersi a Megadoro, ma teme che questi smetta allora di ricordare i *mores mulierum*, conferma espressamente il "piacere degli occhi" che le parole suscitano e del quale egli, in quanto ascoltatore, non ne ha mai abbastanza. Ciò viene ribadito poco dopo dalla significativa espressione secondo cui egli ha divorato il racconto con il massimo piacere (v. 537): *nimium lubenter edi sermonem tuum*. La metafora del mangiare[17] esprime il piacere della percezione sensoriale che le "immagini per le orecchie" di Megadoro mettono in moto. A questo passaggio si applica pienamente ciò che Quintiliano dimostra con l'esempio della conquista di una città: chi dice che la città è stata conquistata coglie certamente tutto ciò che comporta un tale evento fatale, ma come notizia succinta essa non penetra abbastanza profondamente nei nostri sentimenti; è quindi necessario tracciare con le parole un quadro completo delle cose – *tota rerum imago* (Quint. *inst.* 8, 3, 68-69). Quintiliano si riferisce al sentimento di dolore, mentre qui si tratta dell'effetto di indignazione, che diventa comprensibile solo attraverso la visualizzazione cognitiva dei *mores mulierum* e che può dispiegare il suo effetto comico nell'esagerazione smisurata[18].

A proposito di come la visualizzazione cognitiva possa essere utilizzata per guidare le emozioni, ecco un altro esempio tratto dalle *Bacchides*. Il pedagogo Lido descrive al giovane Mnesiloco con estrema chiarezza l'innamo-

17. Per quanto riguarda l'abitudine di Plauto di sostituire il concetto di udito con verbi relativi al mangiare, cfr. Stockert (1983, pp. 150-1 *ad loc.*).

18. Hinsch (2024, p. 298) sottolinea che Plauto approfondisce il tema in modo molto più ampio rispetto a quanto si osserva nei poeti greci.

ramento del suo amico Pistoclero per Bacchis: come lui la bacia, le tocca il seno, le infila la mano sotto il vestito e altri segnali inequivocabili. Il contesto è che Mnesiloco è finora convinto che l'amico abbia adempiuto al suo incarico di assicurargli la ragazza (*Bacch.* 477-485):

Itane oportet rem mandatam gerere amici sedulo,
ut ipsus osculantem in gremio mulierem teneat sedens?
nullon pacto res mandata potest agi, nisi identidem
manus ferat †ad papillas†, labra a labris nusquam auferat?
nam alia memorare quae illum facere uidi dispudet:
quom manum sub uestimenta ad corpus tetulit Bacchidi
me praesente, neque pudere quicquam. quid uerbis opust?
mihi discipulus, tibi sodalis periit, huic filius;
nam ego illum periisse dico quoi quidem periit pudor.

Deve seguire alla lettera l'ordine dell'amico, al punto da prendere in grembo la donna, abbracciarla e baciarla? Come se non ci fosse altro modo di eseguire un ordine se non quello di toccarle il seno e non staccare le labbra dalle sue. Perché mi vergogno di raccontare altre cose che l'ho visto fare: come quando, in mia presenza, senza alcuna vergogna, le ha messo la mano sotto il vestito. Che bisogno c'è di aggiungere altro? Io ho perso un allievo, tu un amico e lui un figlio. Perché per me è perduto chi ha perso il senso di pudore.

La plasticità della visualizzazione il più concreta possibile ha qui, a differenza che nell'*Aulularia*, una funzione drammatica, poiché raggiunge il suo scopo e Mnesiloco, dopo la descrizione, crede che la ragazza sia la sua fidanzata – solo gli spettatori sanno che ci sono due ragazze con lo stesso nome; nell'indignazione egli prende una decisione sbagliata dalle conseguenze importanti, che crea nuovi intrecci e rende necessario un secondo inganno, come suggerisce il titolo greco *Dis exapaton*. La visualizzazione cognitiva scatena quindi l'emozione drammaticamente necessaria, che viene ulteriormente esaltata dall'indignazione del pedagogo, che si sente responsabile della moralità dell'allievo. Sarebbe interessante sapere come Menandro abbia trattato questo tema; purtroppo, però, la scena termina poco prima dell'inserimento del frammento di papiro con il *Dis exapaton*.

Un'altra variante dell'elaborazione immaginativa del tema dell'amore si trova nella *Casina*, in cui si osserva l'uso della visualizzazione cognitiva nel tipo di scena dell'*altercatio*. La scena iniziale offre un battibecco tra i due schiavi Olimpione e Calino, che su incarico del padre e del figlio devono sposare la ragazza Casina in qualità di loro rappresentanti. Olimpione provoca il compagno schiavo descrivendo in modo dettagliato come lui e Casina si baceranno e si accarezzeranno (*Cas.* 132-140):

CA. quid facies? OL. concludere in fenestram firmiter,
unde auscultare possis, quom | ego illam ausculer,
quom mi illa dicet: 'mi animule, mi Olimpio,
mea uita, mea mellilla, mea festiuitas,
sine tuos ocellos deosculer, uoluptas mea,
sine amabo ted amari, meus festus dies,
meus pullus passer, mea columba, mi lepus'
quom mi haec dicentur dicta, tum tu, furcifer,
quasi mus, in medio parieti uersabere.

CALINO Cosa farai allora?
OLIMPIONE Ti attaccherò alla mia finestra, da dove potrai sentire quando la bacerò. Quando lei mi dirà: 'Mio tesoro, mio Olimpione, mia bocca dolce, mia vita, mia gioia, mio desiderio, lasciati abbracciare, lasciati baciare gli occhi, mio uccellino, mia colomba, mio coniglietto' – quando mi dirà queste cose così dolci, allora, impiccato, ti nasconderai come un topolino in mezzo al muro.

Si tratta quindi della visualizzazione di qualcosa di futuro, che è evidentemente una pura fantasmagoria; già dal tipo di scena, ovvero l'*altercatio*, è chiaro che non vi è alcuna pretesa di verità[19]. Olimpione ricorre tuttavia a una scena d'amore come quella realmente rappresentata nella commedia – ad esempio in forma particolarmente estesa nell'*Asinaria*, in cui gli schiavi Libano e Leonida si lasciano accarezzare da Filenio in modo simile a come Olimpione descrive qui[20]. Dal punto di vista drammaturgico si tratta quindi di una provocazione comica senza alcun contenuto di realtà, mentre per lo spettatore viene evocata un'immagine nota dalle rappresentazioni teatrali.

3
Giocare con il vedere nei *Captivi*

Nei *Captivi* si assiste a un gioco multiforme con la vista e gli occhi. Ciò inizia già dai primi versi. L'aspettativa che il prologo passi dalla percezione concreta di ciò che si vede sul palcoscenico al mondo drammatico dell'opera viene

19. Richlin (2017, p. 292) parla di «a sort of auto-eroticism» e suggerisce un cambiamento di tono di voce per le parole immaginate di Casina in falsetto. Cfr. anche le sue riflessioni sulla messa in scena (*ibid.*): «The scene might easily be blocked by having Olympio grab Chalinus and make him stand in for Casina».

20. *As.* 664-669 e 691-697. Anche Richlin (2017, p. 292) sottolinea che si tratta di una riproduzione di ciò che gli attori fanno sul palcoscenico e cita l'espressione *mea voluptas* in *Rud.* 436 e *Truc.* 687.

inizialmente delusa dall'insolita immagine iniziale di due attori incatenati e vestiti da schiavi (*Capt.* 1-2)[21]:

hos quos uidetis stare hic captiuos duos,
illi quia astant, hi stant ambo, non sedent.

I due prigionieri che vedete qui in piedi – stanno entrambi in piedi e non seduti, perché quelli stanno in piedi.

Invece di fornire allo spettatore un indizio sul contesto in cui collocare i due uomini legati, la percezione visiva viene spiegata con un riferimento alla realtà al di fuori del palcoscenico: «Entrambi in piedi e non seduti perché quelli stanno in piedi»! È plausibile che le parole siano accompagnate dal corrispondente gesto deittico[22]. È ampiamente accettata l'ingegnosa spiegazione di Lindsay secondo cui con *illi* si intendono gli spettatori in piedi dietro le file di sedili nel teatro, che si tratti di "ritardatari" che non hanno trovato posto a sedere o di schiavi che, a causa del loro status sociale, potevano occupare solo posti in piedi (Lindsay, 1900, p. 117)[23].

Plauto si concede lo scherzo di far autenticare appositamente la percezione degli spettatori chiamati a testimoniare (v. 3): *hoc uos mi testis estis me uerum loqui* – si tratta della pura verità. L'aspettativa del pubblico di essere informato su chi siano i personaggi che si vedono sul palco si riduce al fatto che la percezione visiva corrisponda alla realtà! Infatti, la testimonianza degli spettatori può riferirsi solo al fatto visibile dello stare in piedi, non alla sua motivazione; la battuta è indipendente dal gioco con i livelli di realtà drammatica e non drammatica nel secondo verso. Di conseguenza, nel primo periodo moderno il passaggio è stato interpretato come uno scherzo

21. Per il secondo verso, solo grazie all'emendatio di Lindsay da *quiastant* a *quia astant* si è trovata una forma convincente.

22. De Melo (2011, p. 511) aggiunge alla sua traduzione la didascalia: «points to some spectators standing at the back». Zimmermann (1995, p. 195) con nota 8 mette in relazione il verso iniziale con il pantomimo. La regia dei movimenti della scena è molto discussa: cfr. a questo proposito Philippides (2025, pp. 181-3).

23. Invece dei *late-comers* di Lindsay, Moore (1994, p. 118) propone un'interpretazione sociologica: «The line is not only a joke, but also an explicit connection between both the characters and actors onstage and those who stand in the back of the theatre. The two captives, like many of the standers, are slaves; and the actors, like all those forced to stand, are either slaves or others of the lowest classes. By calling upon the sitting spectators (*vos*) to witness the connection, Plautus makes a rare acknowledgement of the slaves and other standers who are usually ignored».

sciocco, un tipico *lazzo*, come quelli che più tardi sarebbero stati tipici della commedia dell'arte[24].

Il tema della differenza tra la percezione sensoriale concreta e ciò che si immagina guardando con gli occhi, affrontato nella scena iniziale, viene ulteriormente sviluppato in una scena chiave; questa volta non si tratta del rapporto tra il mondo scenico e gli spettatori, ma della visione a livello drammatico interno. I due prigionieri di guerra Tindaro e Filocrate, visibili nella scena iniziale, hanno scambiato le loro identità: Tindaro si finge Filocrate, un giovane Eleate di buona famiglia. La scena si svolge davanti a Egione, che ha comprato i due prigionieri per scambiare Filocrate con suo figlio, catturato dagli Eleati: un piano che viene vanificato dallo scambio di ruoli tra i due prigionieri di guerra. Questo crea i presupposti per i drammatici sconvolgimenti di un'opera in cui il fenomeno della schiavitù attraverso la prigionia di guerra è trattato in modo insolito. Nella scena si incontrano Egione, un altro prigioniero di guerra di nome Aristofonte, che Egione ha chiamato e che conosce Filocrate, e Tindaro, che si finge Filocrate: per il prigioniero di guerra Tindaro è quindi in gioco la vita.

Una prima sequenza gioca con la visione sensoriale. Dopo che Egione ha bruscamente risposto ad Aristofonte che è ovvio che non conosce Filocrate, poiché chiama colui che gli sta davanti Tindaro invece che Filocrate, dalla confusione tra apparenza e verità si sviluppa il problema dell'identità. In un altro contesto sarebbe un dialogo altamente filosofico; qui, invece, la discussione tratta dalla filosofia fornisce formule per la comicità (*Capt.* 566-572):

HE. quem uides, eum ignoras: illum nominas quem non uides.
AR. immo iste eum sese ait qui non est esse et qui uero est negat.
TI. tu enim repertu's, Philocratem qui superes ueriuerbio.
AR. pol ego ut rem uideo, tu inuentus', uera uanitudine
qui conuincas. sed quaeso hercle, agedum aspice ad me. TI. em. AR. dic modo:
<tu> negas te Tindarum esse? TI. nego, inquam. AR. tun te Philocratem esse ais? TI. ego, inquam. AR. tune huic credis? HE. plus quidem quam tibi aut... mihi.

EGIONE Quello che vedi, non lo conosci, e quello che non vedi, lo chiami.
ARISTOFONTE Al contrario, egli dice di essere chi non è, e che chi è veramente, dice, non lo è.
TINDARO Sì, sì, tu sei l'uomo la cui verità supera quella di Filocrate.

24. Cfr. Stärk (1995, pp. 248-50) con le singole testimonianze. Anche David (2014, p. 207), che non sembra prendere in considerazione la congettura di Lindsay, interpreta la battuta in questo modo.

ARISTOFONTE E tu, per come lo vedo io, sei colui che ha sopraffatto la verità con le bugie. Ma ti prego, guardami un attimo.
TINDARO Sì?
ARISTOFONTE Continui a negare di essere Tindaro?
TINDARO Non lo sono.
ARISTOFONTE E dici di essere Filocrate?
TINDARO Certamente!
ARISTOFONTE (*a Egione*) E tu gli credi?
EGIONE Certo, più che a te o... a me.

La battuta finale sull'autorità porta avanti il processo di identificazione, poiché Egione menziona la partenza di poco prima del presunto Tindaro per Elide, mettendo il vero Tindaro in difficoltà nel dare spiegazioni. Quando si trova con l'acqua alla gola, cerca di salvarsi dichiarando Aristofonte pazzo. Ricorre quindi alla tecnica di svalutare la percezione sensoriale-visiva (*Capt.* 594-598):

TI. ardent oculi: fit opus, Hegio;
uiden tu illi maculari corpus totum maculis luridis?
atra bilis agitat hominem. AR. at pol te, si hic sapiat senex,
pix atra agitet apud carnificem tuoque capiti inluceat.
TI. iam deliramenta loquitur, laruae stimulant uirum.

TINDARO Gli occhi gli brillano; Egione, ora sta succedendo. Guarda come tutto il suo corpo si ricopre di macchie gialle. La bile nera tormenta l'uomo.
ARISTOFONTE Per Polluce, la pece nera dovrebbe tormentarti, se solo il vecchio fosse saggio, presso il boia, e la tua testa dovrebbe andare in fiamme.
TINDARO Ora parla in modo delirante; immagini spaventose lo tormentano.

Il fatto che ciò che Aristofonte vede sia la visione di un pazzo è quindi riconoscibile dai suoi occhi infuocati: un altro gioco interpretativo sul rapporto tra ciò che è realmente visibile sul palcoscenico e la visualizzazione cognitiva. L'ultimo livello viene infine raggiunto quando Aristofonte offre una descrizione fisica di Filocrate, "mettendolo davanti agli occhi" di Egione con le parole (*Capt.* 646-648):

HE. sed qua facie est tuus sodalis Philocrates? AR. dicam tibi:
macilento ore, naso acuto, corpore albo, [et] oculis nigris,
subrufus aliquantum, crispus, cincinnatus. HE. conuenit.

EGIONE Che aspetto ha il tuo amico Filocrate?
ARISTOFONTE Te lo descriverò: viso magro, naso aquilino, carnagione chiara, occhi neri, capelli leggermente rossicci, ricci e ondulati.
EGIONE È tutto vero.

Qui potrebbe esserci uno scherzo sulle convenzioni visive teatrali, poiché il colore rosso dei capelli è solitamente il segno distintivo degli schiavi[25]. In ogni caso, lo scambio viene smascherato: la visualizzazione cognitiva prevale sulla percezione sensoriale, che si rivela essere un inganno.

4
Visualizzazione cognitiva nella scrittura: lo *Pseudolus*

Finora abbiamo considerato il gioco di Plauto con la visualizzazione cognitiva attraverso la parola parlata. Per concludere, presentiamo ora un esempio in cui la visualizzazione cognitiva si sviluppa nell'ambito di un testo scritto. Il tema della scrittura e della letterarietà permea l'opera di Plauto e viene utilizzato non da ultimo per chiarire che si tratta di opere scritte e non di improvvisazioni[26]. Pertanto, è sempre possibile che l'oggetto "scrittura" contenga ulteriori riferimenti ludici, sia metapoetici alla situazione della rappresentazione o all'atto della produzione del testo, sia pragmatici al teatro romano contemporaneo e al mondo del pubblico, in cui il rapido aumento dell'alfabetizzazione nell'epoca plautina rende le lettere e la lettura un oggetto di interesse più generale. Nel caso seguente è particolarmente evidente quanto l'uso del mezzo della scrittura sia accuratamente radicato nella conoscenza grammaticale contemporanea.

L'inizio dello *Pseudolus* mostra un giovane Calidoro abbattuto, che ha ricevuto una lettera dalla sua amica Fenicio con la notizia che è stata venduta a un altro. Egli porge la lettera al suo schiavo Pseudolo affinché questi veda quale dolore lo consuma. Dalla lettura ad alta voce di Pseudolo, lo spettatore riceve quindi le informazioni essenziali sulla storia precedente: la lettera serve alla drammaturgia come mezzo per un'esposizione che si sviluppa abilmente in prospettiva[27].

Prima di arrivare alla lettura della lettera, occorrono però quasi 20 versi. Il brano è più di una semplice sequenza di battute: qui la lettura stessa viene scomposta in singoli elementi da cui si ricava comicità; si potrebbe quasi parlare di una messa in scena comica della lettura. Il brano è diviso in due

25. Cfr. Leigh (2004, p. 92), che sottolinea la discrepanza senza fornire ulteriori spiegazioni.

26. Cfr. Vogt-Spira (1998, in particolare pp. 126-32). Concentrandosi sulle interpretazioni metateatrali del tema della "scrittura in Plauto", la ricerca recente ha perso di vista il quadro di riferimento storico-pragmatico.

27. Arnott (1982, p. 132) vi riconosce «an almost Sophoclean mastery». Cfr. però, per la profonda trasformazione del modello, Fraenkel (1922, pp. 413-6).

parti e segue le due forme di apparizione della lettera "forma" e "capacità", come è comune nella pratica dell'apprendimento della lettura[28].

Una prima serie di battute parte dalla forma esteriore e dalla disposizione delle lettere: probabilmente volevano avere figli, dato che una salta addosso all'altra – si tratta quindi di scrittura corsiva. Inoltre: le lettere sarebbero state scritte da una mano di pollo, sarebbero indecifrabili! Riguardo a questa visualizzazione scherzosa, che costituisce la prima testimonianza sulla scrittura a mano nella letteratura latina, è stato ipotizzato in modo accattivante che Plauto evocasse così l'esperienza quotidiana di molti spettatori con una scrittura a mano difficilmente leggibile[29].

Dopo che Pseudolo si è concentrato inizialmente sull'aspetto grafico senza considerare il fatto che le lettere sono anche segni di qualcos'altro, il passo successivo è la comprensione semantica. Tuttavia, la lettura inizia in una forma sorprendente (*Pseud.* 31-36):

CALI. lege uel tabellas redde. | PS. immo enim pellegam.
aduortito animum. CALI. non adest. PS. at tu cita.
CALI. immo ego tacebo, tu istinc ex cera cita;
nam istic meus animus nunc est, non in pectore.
PS. tuam amicam uideo, Calidore. CALI. ubi east, opsecro?
PS. eccam in tabellis porrectam: in cera cubat.

CALIDORO Leggi o ridammi la lettera.
PSEUDOLO No, voglio leggerla io. Stai qui con la testa.
CALIDORO Non posso, è bell'e che partita.
PSEUDOLO Allora chiamalo.
CALIDORO Ora voglio tacere; chiamalo tu dalla lettera, lì c'è il mio spirito, non nel petto.
PSEUDOLO Vedo la tua amata, Calidoro.
CALIDORO Dov'è, dov'è?
PSEUDOLO È qui, sulla lettera, per tutta la sua lunghezza: è sdraiata sulla cera.

28. Cfr. Vogt-Spira (2022, p. 23 con nota 40 e pp. 29-31, 89). La struttura del paragrafo non è stata ancora riconosciuta. Barbiero (2023), nel lungo capitolo dedicato alla lettera nello *Pseudolus*, ignora completamente la seconda parte degli scherzi, poiché dopo il v. 21 afferma che «Pseudolus [...] does not actually read their inscribed text for another nineteen lines», basandosi quindi su una comprensione del processo di lettura completamente ridotta alla semantica.

29. *Pseud.* 23-30. Riguardo al passaggio, Clark (2001-02, p. 187), attraverso il confronto con altre testimonianze antiche della scrittura a mano, riconosce la fondatezza oggettiva della descrizione di Pseudolo (v. 187): «Chicken tracks do not seem like an inappropriate description of such handwriting».

In questo modo vengono separati due elementi che normalmente sono interconnessi: la vocalizzazione e la visualizzazione. Mentre il primo, che corrisponde alla concezione comune della lettera come *minima pars vocis* (cfr. Vogt-Spira, 2022, pp. 17-33), segue alcuni versi più avanti con la lettura ad alta voce della lettera, qui viene prima presentato separatamente l'atto della visualizzazione, che è strettamente correlato alla comprensione e all'assimilazione delle parole. Il ponte viene creato da una battuta: alla richiesta che Calidoro richiami il suo *animus* assente, segue la risposta che questi si trova nei caratteri scritti e deve essere richiamato da lì. In questo modo, *animus* acquista improvvisamente la connotazione di "amata del cuore", comune nel linguaggio amoroso della commedia (Flury, 1968, p. 26)[30], e questo a sua volta introduce ciò che accade quando ciò che è nei caratteri viene effettivamente evocato: Pseudolo dichiara di vedere l'amica di Calidoro distesa in lungo sulla tavoletta di cera.

In questa brillante battuta si esprimono in modo paradigmatico le ipotesi sul processo di lettura, strettamente legato alla visualizzazione cognitiva – su questo si basa, ad esempio, l'intero processo dell'*ekphrasis*, fino alla pretesa di poter superare una rappresentazione figurativa attraverso un testo. Il presupposto epistemico è l'idea che ogni pensiero implichi una visualizzazione, poiché l'anima «non pensa mai senza immagini mentali» (Arist. *De an.* 3, 7, 431 a 16-17), dove l'atto di dare significato è considerato un'attività dell'anima nella φαντασία: a essa viene riconosciuta la capacità di evocare nella mente le immagini di cose assenti in modo tale che ci sembra di vederle davanti ai nostri occhi e di averle davanti a noi come se fossero reali[31]. Il commento di Pseudolo ai segni scritti viene presentato in una prima fase dell'atto di lettura; infatti, prima di dedicarsi più precisamente al contenuto della lettera, la sua immaginazione si concentra innanzitutto sulla scrittrice stessa. La forma data a questa visualizzazione contiene un ulteriore scherzo: Pseudolo evoca infatti l'immagine di una ragazza nella posizione tipica di un dipinto erotico (cfr. Christenson, 2020, p. 123).

Il brano è quindi un esempio caratteristico della pluridimensionalità dell'umorismo plautino: da un lato, Plauto dimostra una padronanza sovrana dell'episteme ellenistica contemporanea; ciò arriva al punto che, per la lettura, tiene conto anche dell'aspetto fonico complementare, alludendo

30. Cfr. anche Zagagi (1980, p. 79), che colloca questo concetto nel contesto più ampio della concezione, spesso presente in Plauto e Terenzio, di separare l'*animus* dal suo portatore. Entrambi sottolineano che questo uso del termine non è attestato in greco e quindi non può provenire dal modello.

31. Formulazione in seguito a Quint. *inst.* 6, 2, 29. Per il contesto estetico dell'intero concetto, cfr. Vogt-Spira (2022, pp. 105-10).

all'idea diffusa della lettera come conversazione con un assente[32]. Dall'altro lato, lo scherzo è comprensibile a tutti: per funzionare non richiede conoscenze erudite. Tuttavia, il cambiamento del sistema educativo contemporaneo aumenta l'interesse per un argomento di questo tipo.

All'inizio avevamo constatato che il teatro mette in moto una complessa interazione tra visualizzazione reale e cognitiva. Gli esempi presentati, che potrebbero essere facilmente moltiplicati, hanno dimostrato con quanta arguzia Plauto sviluppi il campo di tensione tra visione concreta e cognitiva come motivo e lo utilizzi come fonte di comicità. In questo contesto è particolarmente valido ciò che Maurizio Bettini (1991, p. 90) ha evidenziato come caratteristica distintiva del teatro plautino: «Il personaggio plautino è contemporaneamente spettatore e attore della mascherata: il gioco richiede che si sia a un tempo destinatori e destinatari del messaggio teatrale».

Riferimenti bibliografici

ARNOTT W. G. (1982), *Calidorus' Surprise: A Scene of Plautus'* Pseudolus*, with an Appendix on Ballio's Birthday*, in "Wiener Studien", 95, pp. 131-48.

BANASZKIEWICZ B. (2016), *Pseudos, Gewißheit und Zweifel: Untersuchungen zur epischen Fiktionalität am Beispiel der Odyssee*, Diss. Marburg 2016 (open access: https://doi.org/10.17192/z2016.0123; ultima consultazione: 10 agosto 2026).

BARBIERO E. A. (2023), *Letters in Plautus. Writing between the Lines*, Cambridge University Press, Cambridge.

BETTINI M. (1991), *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, QuattroVenti, Urbino.

CHRISTENSON D. (ed.) (2000), Plautus. *Amphitruo*, Cambridge University Press, Cambridge.

ID. (ed.) (2020), Plautus. *Pseudolus*, Cambridge University Press, Cambridge.

CLARK J. R. (2001-02), *Early Latin Handwriting and Plautus'* Pseudolus, in "The Classical Journal", 97, pp. 183-9.

DAVID I. (2014), *Le Personnage de Plaute et le regard du public: entre texte et spectacle*, in "Cahiers des études anciennes", 51, pp. 203-21.

DE MELO W. (2011), *Plautus*, vol. I, Harvard University Press, Cambridge (MA).

EHRHARDT W. (2025), *Tür, Bühnenkran,* Ekkyklema*: Zu Aristophanes' Technik der Evokation des Imaginativen*, in J. Grethlein, A. A. Novokhatko, A. Rengakos (eds.), *Playing in the Sun: Ancient Theatre Between Disciplines. Essays on the 70th Birthday of Bernhard Zimmermann*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 199-217.

FLURY P. (1968), *Liebe und Liebessprache bei Menander, Plautus und Terenz*, Carl Winter Universitätsverlag, Heidelberg.

FRAENKEL E. (1922), *Plautinisches im Plautus*, Weidmann, Berlin.

32. *Pseud.* 62; cfr. Vogt-Spira (1998, p. 126).

HANDLEY E. (1965), *The* Dyskolos *of Menander*, Athlone Press, London.
HINSCH M. (2024), *Die römische Komödie als historische Quelle oder Plautus' Asinaria und die römische Wirtschaft der mittleren Republik*, in G. Vogt-Spira, B. Zimmermann (Hrsg.), *Plautus Revisited. Problemstellungen und Perspektiven der Plautusforschung*, Verlag Antike, Göttingen, pp. 285-321.
LEIGH M. (2004), *Comedy and the Rise of Rome*, Oxford University Press, Oxford.
LINDSAY W. M. (1910), *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxford University Press, Oxford.
MOORE T. J. (1994), *Seats and Social Status in the Plautine Theatre*, in "The Classical Journal", 90, pp. 113-23.
MUNARI B. (1966), *Arte come mestiere*, Laterza, Bari.
ONIGA R. (1985), *Il canticum di Sosia: forme stilistiche e modelli culturali*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", 14, pp. 113-208.
PHILIPPIDES K. (2025), *Performance and Imagination. Dramatic Space in the Comedies of Menander, Plautus and Terence*, De Gruyter, Berlin-Boston.
QUESTA C. (a cura di) (2014), Plautus. *Pseudolus*, QuattroVenti, Sarsina-Urbino.
RACCANELLI R. (2024), *Pragmatics of Gestural Communication in Plautus: The Lovers' Kiss in* Miles Gloriosus, in G. Vogt-Spira, B. Zimmermann (Hrsg.), *Plautus Revisited. Problemstellungen und Perspektiven der Plautusforschung*, Verlag Antike, Göttingen, pp. 10-35.
RICHLIN A. (2017), *Slave Theater in the Roman Republic: Plautus and Popular Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
SLATER N. W. (2000²), *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam.
STÄRK E. (1995), *Durum equidem judicium. Rettungen des Plautus vor Horaz*, in L. Benz, E. Stärk, G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, pp. 241-54.
STOCKERT W. (Hrsg.) (1983), Plautus. *Aulularia*, B. G. Teubner, Stuttgart.
ID. (a cura di) (2019), Plautus. *Aulularia*, Argalia, Sarsina-Urbino.
TORINO A. (a cura di) (2013), Plautus. *Captiui*, QuattroVenti, Sarsina-Urbino.
VOGT-SPIRA G. (1998), *Plauto fra teatro greco e superamento della farsa italica. Proposta di un modello triadico*, in "Quaderni Urbinati di Cultura Classica", 58, pp. 111-35.
ID. (2011), Prae sensibus. *Das Ideal der Lebensechtheit in römischer Rhetorik und Dichtungstheorie*, in G. Radke-Uhlmann, A. Schmitt (Hrsg.), *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 13-34.
ID. (2020), *Rez. Stefan Feddern, Der antike Fiktionalitätsdiskurs*, in "Anzeiger für die Altertumswissenschaft", 73, pp. 8-18.
ID. (2022), *Studien zur römischen Anthropologie*, Rombach Wissenschaft, Baden-Baden.
ZAGAGI N. (1980), *Tradition and Originality in Plautus. Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
ZIMMERMANN B. (1995), *Pantomimische Elemente in den Komödien des Plautus*, in L. Benz, E. Stärk, G. Vogt-Spira (Hrsg.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, pp. 193-204.

El banquete como cronotopo en Plauto: imaginario literario para la interacción social y dramática*

di *Rosario López Gregoris*

1
El banquete como cronotopo

Aunque el concepto de cronotopo fue elaborado por Mijaíl Bajtín en el marco de la teoría de la novela, su definición mínima – «la conexión esencial de relaciones espaciales y temporales asimiladas artísticamente» (Bajtín, 1989, p. 237) – resulta operativa en géneros dramáticos como la *palliata*: escenas-repertorio (v.gr. el banquete) configuran un tiempo y un espacio reconocibles que ordenan la interacción, motivan la comicidad y condicionan el desenlace escénico. La traslación es metodológicamente legítima en la medida en que atendemos a esa unidad espacio-temporal y a su función estructurante, no al estatuto genérico de la obra (Id., 1989; Holquist, 1990; Morson, Emerson, 1990).

El banquete (*cena*) es una estructura dramática recurrente en Plauto, pues aparece mencionado con mayor o menor amplitud en la mayoría de sus comedias conservadas[1]. Según Dumont (2003, p. 239), este motivo está presente en todas las comedias salvo en tres, *Amphitruo*, *Epidicus* y *Poenulus*, aunque él mismo tiene dudas a la hora de incluir *Trinummus*, *Miles* y *Mercator*. Según dice, en *Miles* (636-764) el *senex* Periplectómeno defiende ser un compañero de banquetes agradable (v. 642: *conuiua commodus*), y en *Trinummus* (vv. 468-484) se menciona un banquete popular (*adposita cena sit popularem quam uocant*), que se ofrecía al pueblo con ocasión de un acontecimiento feliz, como una victoria[2]. En cuanto a *Mercator*, al principio de

* Este trabajo forma parte de la actividad investigadora desarrollada gracias al proyecto de investigación Marginalia Classica IV. Marginalidades clásicas y su recepción en la cultura de masas: escapismo y resistencias, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Ref. PID2023-150513NB-I00).

1. Para una tipología de los banquetes atendiendo a la comida y la bebida, véase López Benedicto (2016-17).

2. Sobre el momento de la obra en que aparece el banquete y la modalidad de presentación, si representado o meramente evocado, véase de nuevo Dumont (2003, p. 239). Este au-

la obra se menciona un banquete entre huéspedes (vv. 98-102), que tiene la función de crear el ambiente disoluto en que se mueve el *adulescens* Carino (vv. 98-99): *ad cenam uocat. Venio, decumbo acceptus hilare atque ampliter*[3].

Ya solo la recurrencia de esta estructura dramática merece un análisis literario, que, por supuesto, han acometido otros estudiosos[4]. Mi aportación pretende aplicar el concepto de literatura comparada creado y desarrollado por Mijaíl Bajtín, ya anticipado arriba, el cronotopo, como la unidad inseparable de espacio y tiempo que constituye el marco de una obra literaria o de parte de ella, donde las relaciones temporales y espaciales se asimilan artísticamente para construir la trama. En definitiva, permite que los eventos se concreten, lo que hace el tiempo palpable y visible en el espacio para crear un efecto estético y una atmósfera específica. Bajtín se interesó por los grandes cronotopos esenciales en la historia de las formas narrativas y especialmente estudió los tres grandes tipos (Bajtín, 1989, pp. 239-94) que identificó en la novela grecorromana: «novela de aventuras y de la prueba», «novela de aventuras costumbrista» y «novela de biografía o autobiografía», pero sus propuestas son aplicables a cualquier género literario. Bajtín señala también que, dentro de una obra, puede haber un número ilimitado de cronotopos, de concreciones de espacio y tiempo, y su presencia o recurrencia puede ser característica de un autor, como, por ejemplo, la recurrencia del banquete en la *palliata* plautina.

Antes de analizar en detalle cómo funciona el cronotopo del banquete en la *palliata* plautina, conviene aclarar que no todos los banquetes que aparecen en el corpus plautino son iguales, sino que responden a una tendencia doble:

– banquetes de celebración familiar o social (bodas, cumpleaños, regresos tras un largo viaje, funerales: *Aulularia*, *Captivi*, *Casina*, *Cistellaria*[5], *Curcu-*

tor también defiende que esta recurrencia del banquete en las comedias anticipa el banquete gremial al que asistían los actores al finalizar la obra; y, de hecho, algunos banquetes finales, además de cerrar la ficción, inician el banquete en la realidad (ivi, p. 243).

3. Los textos plautinos proceden de la edición Lindsay (1904-05).

4. Cfr. Fraenkel (1960), Lissarrague (1987), Landolfi (1990), Petrone (2003), Danese (1997), Dumont (2003), Marcos Casquero (2004), Morenilla Talens (2006), Pellegrino (2006), Sharrock (2009), Moore (2012), Ribeiro Leite *et al.* (2012), Richlin (2017), entre otros.

5. En *Cistellaria*, el banquete con que se abre la obra no es funcional en la trama, procede del original griego y es una simple mención de una reunión de mujeres en torno a la comida, que Plauto denomina (v. 10) *prandium*. De hecho, la lena se queja de que en esa comida se ha servido poco vino (v. 18): *raro dabat quod biberem*. Por tanto, estaría más cerca del banquete grupal, al no cumplir las características del banquete amoroso, que se verán a continuación.

lio, *Rudens*, *Trinummus*[6]), en que de manera reiterada el clan familiar o el grupo social se reúne y comparte un tiempo y un espacio festivos en torno a la comida. En estos banquetes las normas sociales y familiares de autocontrol (*grauitas*), decoro (*decus*) y moderación (*pudor*) de la sociedad romana se imponen, ya que son manifestaciones públicas familiares, cargadas de una fuerte connotación estatal y con un claro objetivo de cohesión grupal (Donahue, 2003, pp. 425, 438)[7]. El ideario romano podría ser el que se formula en *Mostellaria* (vv. 61-62): *nunc simul res, fides, fama, uirtus, decus deseruerunt*. Ningún interés hay, desde el punto de vista dramático y desde la intención cómica, en representar este tipo de banquetes;

– banquetes privados de carácter amoroso (*Asinaria*, *Bacchides*, *Casina*, *Menaechmi*, *Mercator*, *Miles*, *Mostellaria*, *Persa*, *Pseudolus*, *Stichus*, *Truculentus*), en que jóvenes enamorados se reúnen con sus amadas en torno a la comida y la bebida. En estos espacios la ingesta de comida y bebida en exceso, así como la falta de control y decoro, pero también la aparición de un vocabulario novedoso de posibles implicaciones ideológicas (*lepidus*, *benignus*, *festiuus*, *facetus*, *elegans* etc.; Krostenko, 2001), son los rasgos característicos[8]. En este caso, se trata de celebraciones en las que la dimensión festiva se impone, dejan de ser eventos cargados de simbolismo familiar y estatal, y penetran en el ámbito de lo personal e íntimo.

De ambos tipos de banquetes, el cronotopo que con más frecuencia usa Plauto para articular sus comedias y que resultaría más llamativo para los espectadores es el banquete amoroso, aunque en algunos casos la confusión

6. Posiblemente todos los banquetes mencionados en Plauto que se organizan cuando regresa un familiar a casa después de una ausencia, como ocurre en *Trinummus*, *Curculio* o incluso en *Stichus*, sean banquetes familiares tomados del original griego, fácilmente asimilables a la costumbre romana de celebrar banquetes en ocasiones señaladas como bodas o cumpleaños.

7. Este autor examina los banquetes compartidos en época imperial y diferencia entre comensalidad (compartir alimentos con un grupo social preexistente) y convivialidad (resultado de comer y beber juntos, con una intensificación de la euforia). Introduce también el concepto de banquete transgresor, de época imperial, caracterizado por tres rasgos: «(1) the asymmetry of the relationship between the superior and the inferior diners; (2) the need for the dominant host to be recognizable among his guests, offering himself in the process as a 'gift' to the diners for a certain period of time; and (3) the requirement that the dominant party eat the same food as everybody else in order to show that he recognizes common needs and tastes» (Donahue, 2003, p. 435). El autor ha seguido su investigación sobre el banquete y sus implicaciones sociales en otros dos libros (Id., 2015; 2017).

8. Della Bona (2013) ofrece datos de cómo serían los concursos de adivinanzas en los banquetes amorosos griegos, cuyas huellas pueden rastrearse en algunos pasajes plautinos, como puede verse también en Monda (2012).

entre ambos tipos de banquetes se convierte en la fuerza cómica de una obra, como luego se verá.

En el caso del banquete amoroso es el tiempo del banquete el que construye el cronotopo, porque el espacio de celebración apenas se describe o se menciona (la casa del joven, un burdel), aunque se materializa con algunos detalles (la mención del triclinio o las copas). En esta formulación literaria, el banquete se concreta como una unidad de tiempo en que el protagonista de la trama (el joven enamorado) vive toda su vida cómica, es decir, el rol de *adulescens* está supeditado por completo al tiempo del banquete, su esencia literaria es el tiempo del banquete. Y en torno al protagonista enamorado (*adulescens amator*) y su mundo simposíaco participan otros personajes y suceden eventos encaminados a sacar al joven de ese tiempo de banquete e integrarlo en el tiempo de la familia.

Conviene plantearse el porqué de la frecuencia del motivo del banquete en Plauto, especialmente el amoroso, para articular la mayoría de sus comedias. Buis y Gaeta (2009, p. 124), en un trabajo sobre el banquete en la comedia *togata*, llegan a la convincente conclusión de que «el banquete – ya sea desde la *palliata* o desde la *togata* – se consolida como una verdadera construcción local»; y que «la hiperbolización de lo helénico resulta, como juego dramático, una operación típicamente romana, porque – en definitiva –, para los espectadores del teatro, ser más griego que los griegos no era más que un modo esencial de afianzarse con firmeza en la más pura romanidad». En definitiva, se trata de una estrategia compositiva en que Plauto, con un motivo literario exótico y ajeno procedente de la *Néa*, construye un espacio y tiempo de interacción social romana.

2
Otium/negotium

Florence Dupont (2002) acuñó la expresión alteridad incluida («alterité incluse», concepto que matizó y amplió en Ead., 2005b) para referirse a la apropiación distorsionada o exagerada del otro para definir la propia identidad. Esta alteridad incluida se revela especialmente fructífera en la apropiación de las costumbres griegas trasladadas al universo cómico de la *palliata*, sobre todo en lo que se refiere a los placeres o al cuerpo; la autora específicamente señala que esa apropiación cómica de lo griego es una invención romana y es una manera de colocar y definir en ese mundo griego impostado el tiempo

del *otium*: «La Grèce de la *palliata* conjoint donc une grécité externe, celle de la *Néa* et une grécité interne, romaine, celle de *l'otium*»[9].

Esta constatación es importante, porque en la cultura romana el empleo del tiempo es un indicador social y los términos *otium* y *negotium* dividen el uso del tiempo. Según esto, el banquete amoroso es una manifestación del *otium*, del tiempo improductivo, y su presencia literaria es una manera artística y formal de escenificar el tiempo de *otium*. Por su parte, el banquete familiar o social pertenece al *negotium* al manifestarse como proyección social de la familia o del grupo, y su recurrencia en Plauto también es una forma artística de representar el tiempo del *negotium* y lo que eso conlleva. *Aulularia* ofrece un ejemplo de lo laborioso que puede llegar a ser organizar un banquete familiar, en el sentido de las interacciones sociales que implica. En esta comedia, se describen los preparativos para una boda, asumidos parcialmente por el padre de la novia (vv. 371-474): en este tipo de banquete el gasto se controla (*minimo sumptu filiam ut darem nuptiam*, 384), sobre todo si el personaje del padre representa los valores romanos de *parsimonia y duritia*. También es representativo de este tipo de banquete el que se prepara en *Captivi* (900-921) como forma de celebrar el reencuentro de padre e hijo, en que no se nombra el vino, solo la comida en boca del parásito.

Este diferente uso del tiempo que representa cada tipo de banquete se ve reforzado o subrayado por las implicaciones geográficas y culturales implícitas: el banquete íntimo y privado, como cronotopo de tiempo no productivo, forma parte del discurso oficial romano que describe costumbres griegas y se alude con los términos *congraecare* o *pergraecari*, que podemos entender como el despliegue de un conjunto de comportamientos no productivos ajenos a los valores de la élite romana: filosofar, vagabundear por las calles (*Curc.* 288-295), banquetear, tener amantes y perder el patrimonio, discurso que se construye para definir la identidad romana de la clase dominante. En *Bacchides* se mencionan los tres peligros que acechan al joven romano enamorado y rico, comportamiento extranjero contra el que debe luchar (v. 88): *nox, mulier, uinum homini adulescentulo*. Y esta idea se formula más adelante con el uso de *congraecare*: *in lustris comedim et congraecem, pater* (*Bacch.* 743), confiesa el joven Mnesiloco a su padre como forma de arrepentimiento. Según Petrone (2003, p. 248), la introducción de este banquete a la griega, como lo llamaremos a partir de ahora, además de ser una innovación

9. De acuerdo con Dupont (2005a, p. 182), «La comédie a donc à faire à deux modes de présence de la Grèce dans les représentations romaines: d'un côté, les textes sont empruntés à des auteurs grecs et viennent d'une Grèce extérieure dont les Romains lisent et connaissent l'histoire; de l'autre, le spectacle théâtral appartient à cette Grèce intérieure que sont à Rome les temps de la vie consacrés au plaisir».

dramática original, implica «une mutation culturelle»[10], ya presente en la sociedad romana y a la que habría que adaptarse. Al menos, ese es el espíritu en *Bacchides*, donde el triunfo de la nueva costumbre griega importada es total, ya que la abrazan los dos jóvenes y sus padres, después de vencer todas las resistencias que la cultura romana tradicional opone.

Con este procedimiento formal, el del banquete a la griega, Plauto logra aislar y delimitar un tiempo y espacio cerrados, un cronotopo, en que se configuran unas dinámicas relacionales que son importantes en el desarrollo cómico: los personajes que intervienen, con presencia obligada del enamorado (*adulescens/miles*) y de la cortesana (*meretrix*), personajes caracterizados por su juventud, a los que en ocasiones se une un amigo del joven enamorado, *sodalis opitulator* (*Bacchides*, *Mostellaria*); el gasto excesivo de dinero que supone su celebración (*sumptus*); los oponentes a que se celebre el banquete, normalmente la figura del *senex* o padre del joven y su pedagogo o algún esclavo fiel (*Bacchides*, *Mostellaria*, *Poenulus*, *Truculentus*), que teme por el patrimonio familiar o por la moral del joven (*Most.* 28 *ut eri sui corrumpat et rem et filium*); y las figuras que promueven que se celebre, normalmente la cortesana (*meretrix*) o el lenón (*leno/lena*), como tiempo productivo para ellos, y el esclavo que cumple los deseos del joven (como Tranión en *Mostellaria*).

Inesperadamente, la máscara del parásito, unida por motivos obvios al banquete, es irrelevante en la celebración del banquete a la griega y de hecho está más asociada al banquete familiar: de los cuatro parásitos cómicos plautinos, Ergásilo participa en el banquete de reencuentro de *Captivi*, Curculio reproduce el banquete de vuelta al hogar, Gelásimo quiere participar en el banquete familiar de *Stichus*, pero no se lo permiten y tampoco participa del banquete final de los esclavos, y de Saturio, el parásito de *Persa*, no se sabe si disfruta de algún banquete. Este dato refuerza la hipótesis de que esta máscara anticipa o refleja la figura social del cliente pobre, una figura enteramente romana, ajena al mundo del banquete amoroso y más ligada a un evento de familia, a la que pueden unirle lazos de cooperación y obligación.

Las tensiones entre personajes generan situaciones de comicidad explotadas por Plauto con distintas variantes y determinan en algunos casos la estructura dramática de la obra completa, lo que da idea de la importancia compositiva del motivo del banquete. Es el caso de *Truculentus* en que los tres jóvenes

10. Petrone defiende (2003, p. 248), que este proceso de implantación de una medida extranjera y moralmente sospechosa para los romanos implica un proceso de negociación que se representa en comedias como *Bacchides*, donde uno de los jóvenes, Pistoclero, se resiste a las tentaciones del banquete y ofrece como espacio alternativo la palestra (*Bacch.* 68). En realidad, la palestra también es un espacio extranjero, pero posiblemente recoja mejor el espíritu militar de la cultura romana.

enamorados rivalizan entre sí para ser recibidos por la cortesana Fronesia en un contexto de banquete privado, de evidente connotación sexual. Dos de ellos, Diniarco y Estratófanes, no lo consiguen por diferentes razones, que dan lugar a escenas cómicas de rechazo (el primero ya no tiene patrimonio que gastar y además acaba de ser padre; el segundo es un *miles* al que se le atribuye una falsa paternidad y se le exige que contribuya a los enormes gastos del recién nacido), y un tercero, Estrábax, consigue entrar en el banquete mediante el pago de una buena suma de dinero (*Truc*. 147: *at ego ouis et lanam et alia multa quae poscet dabo*). En esta comedia, todos los personajes desarrollan sus acciones únicamente en el tiempo del banquete a la griega, y este, como cronotopo, determina la trama, las peripecias y el desenlace.

Este cronotopo también permite un análisis en términos similares de la comedia *Mostellaria*, cuya trama se sustenta en la celebración de un banquete continuo a la griega, nombrado en varias ocasiones con el término *pergraecari* (vv. 20, 64, 960), hasta la llegada del padre de Filólaques, uno de los jóvenes celebrantes, padre al que el esclavo Tranión intenta engañar para que no entre en la casa, el espacio del banquete, y no se logre finalmente la vuelta a la normalidad social, es decir, el fin del tiempo del banquete sensorial. En esta comedia el espacio donde transcurre el banquete está más presente mediante la mención recurrente de la casa, que sería continuamente señalada por los actores (*Most*. 378-379): *pater iam hic me offendet miserum adueniens ebrium, aedis plenas conuiuarum et mulierum*, donde *aedis* funciona como centro del interés de los jóvenes al simbolizar su tiempo de banquete y como centro de interés del *senex*, por simbolizar su espacio familiar (Milnor, 2002).

Un hecho anómalo en el banquete a la griega, por sus propias características de lugar y espacio delimitados para el juego erótico de la juventud y el exceso de comida y bebida, es la presencia de un familiar, específicamente el padre, representado por la máscara del *senex*. Esta anomalía resulta profundamente chocante y ridícula al estar protagonizada por un personaje tipo esencial en la comedia plautina, el *senex*, poderoso representante del orden social. Su presencia incumple las normas previstas para este tipo de banquete: reservado a los jóvenes, en un tiempo no productivo, con gasto del patrimonio, actuación contra la que el *senex* protesta habitualmente, y en la que no se admiten familiares masculinos mayores, que supondrían una confusión entre el banquete íntimo y el familiar. Hay varias comedias plautinas que explotan esta confusión, en que los padres de los jóvenes son rivales de amor de los hijos, situación insólita y cómica sabiamente explotada por Plauto[11], en este caso, además, para

11. Este es un motivo que, según Morenilla Talens (2006, p. 92), Plauto no toma de Menandro, que explícitamente lo rechaza. Según la autora, podría haberlo tomado de otros

introducir algún tipo de aviso social sobre las funciones esperables del *senex* en el seno familiar, que pueden resumirse prioritariamente en el control sobre las actividades sociales del hijo, en la conservación del patrimonio y la concordia familiar. En *Asinaria* (909-941) se encuentra una escena en que la esposa irrumpe en el burdel en que padre e hijo banquetean junto a la *meretrix* cuyas atenciones comparten, y saca al marido del espacio y del tiempo del banquete a golpes para devolverlo al espacio y al tiempo que le corresponde: la familia. Igualmente, la comedia *Casina* desarrolla su estructura dramática en torno al banquete amoroso disfrazado de banquete nupcial, ya que padre e hijo compiten por los favores sexuales de la noche de bodas de una esclava. Aquí el cronotopo del banquete rige todo el desarrollo de la trama sobre una doble confusión: la de los amantes rivales, con distintas posiciones jerárquicas (padre e hijo), y la de una celebración íntima convertida falsamente en una celebración familiar (v. 946)[12], *clandestinae nuptae*, como dice el *senex*. Las esposas y criadas son las únicas que disfrutarán del banquete nupcial (v. 855: *acceptae bene et commode*), mientras que el banquete amoroso preparado por el *senex amator* se frustra al descubrir que bajo el velo nupcial no está Cásina, sino el esclavo Calino (*Cas*. 875-936), dando lugar al tercer malentendido, una boda entre hombres. Igual ocurre con *Mercator*, en que el padre Demifón compra a la amada (Pasicompsa) del hijo, Carino, para su propio disfrute, que consiste en organizar un banquete a la griega por todo lo alto en casa del vecino Lisímaco, escandalizado por el gasto que supone (*Merc*. 692-693): *parumne est malai rei quod amat Demipho, ni sumptuosus insuper etiam siet*. Para la preparación de los manjares ha contratado a un cocinero, que se apresura a preparar la cena para el viejo enamorado (vv. 741-742): *agite ite actutum, nam mi amatori seni coquendast cena*. A partir de aquí, la trama se enreda y ambas familias, la del *senex* enamorado y la del vecino cómplice, se ven inmersas en varios malentendidos a cuenta de la joven y del banquete, que finalmente se resuelven gracias al buen hacer de la esposa y el hijo del vecino. De nuevo, en esta comedia se expulsa del espacio del banquete y del tiempo de *otium* a quien por edad y posición social no le corresponde e incluso se decreta una ley cómica: a los ciudadanos mayores de 65 años, incluso solteros, que tengan amante, se les considerará estúpidos; y no impedirán que sus hijos se enamoren o tengan amantes, siempre que lo hagan con moderación (*Merc*. 1015-1022).

autores de la *Néa* más proclives a plantear este tipo de situaciones indecorosas: Demófilo, fuente de *Asinaria*, Dífilo, fuente de *Casina*, o Filemón, fuente de *Mercator*, las tres comedias donde el padre es rival en amores del hijo.

12. En ambas comedias, *Asinaria* y *Casina*, es la madre y esposa la que reconduce la situación y recuerda al marido sus deberes como cabeza de familia.

El cronotopo también transmite, según Bajtín, una visión del mundo; en este caso, el banquete a la griega se articula como forma imaginaria de iniciación sexual de los jóvenes romanos, en que se les permite gozar temporalmente de los deseos del cuerpo, a saber, comida, bebida y sexo, excesos rechazados por el principio del autocontrol que rige en la élite romana adulta. Se trata de una función de aprendizaje para la clase social dominante, en que el padre (máscara del *senex*) desempeña o debe desempeñar el papel de vigilante de las acciones del hijo, con el fin de reintegrarlo al orden social, representado de manera general en la literatura romana por la importancia que reviste la unidad familiar[13]. Esta función se aprecia con claridad en este diálogo entre el *senex* Teoprópides y el esclavo Tranión[14], en que se verbaliza que el joven Filólaques ha hecho exactamente lo que hacen todos los jóvenes de buena familia (*Most*. 1139-1141):

TH. filium corrupisse aio te meum. TR. ausculta modo.
fateor pecauisse, amicam liberasse apsente te,
faenori argentum sumpsisse; id esse apsumtum praedico.
numquid aliud fecit nisi quod [faciunt] summis gnati generibus?

TEOPRÓPIDES Afirmo que tú has corrompido a mi hijo.
TRANIÓN Escucha un momento. Confieso que ha faltado: ha liberado a su amada en tu ausencia, ha tomado dinero a préstamo con interés; declaro que se lo ha gastado. ¿Acaso hizo algo distinto que lo que hacen los hijos de las familias más encumbradas? (trad. propia)

13. «En Roma las (auto)biografías y las memorias se formaron sobre la base de otros cronotopos reales: el principal de todos ellos es el de la 'familia' romana. En las autobiografías romanas se patentiza una clara conciencia familiar hereditaria. Esto le permite conservar un carácter básicamente público (como en Grecia) y no privado-íntimo. La familia patricia romana está directamente relacionada con el Estado: el cabeza de familia ostenta ciertos elementos del poder estatal, los cultos gentilicios familiares eran una continuación de los cultos oficiales estatales, los antepasados eran los representantes-depositarios del ideal nacional... Las tradiciones familiares gentilicias, por otra parte, se proyectan hacia el futuro provenientes del pasado: los archivos familiares, por ejemplo, eran muy habituales para conservar los documentos manuscritos de los representantes del clan. Las autobiografías se conservan allí con un carácter claramente público, histórico y oficial. En Grecia, en cambio, la (auto)biografía se proyecta concretamente sobre el público presente en el ágora. La conciencia romana del "yo", así, está más penetrada del tiempo que la griega» (Bajtín, 1989, p. 290). Aunque Bajtín está analizando la novela antigua, la reflexión sobre el cronotopo real de la "familia" en la cultura romana es aplicable a la comedia plautina.

14. Cabe la posibilidad (véase la ed. de Ernout, 1961, *s.v.*) de atribuir estos versos al joven y compañero de fiesta Calidámates, que, consciente de los excesos cometidos, busca la reconciliación entre padre e hijo, y el perdón para el esclavo que ha facilitado este tiempo de banquete, Tranión.

Parece que la sociedad romana de la época, y naturalmente los jóvenes romanos ricos, estaba deslumbrada por el lujo asiático y por el exotismo helénico (Chiarini, 1983, pp. 222-5), que desfilaba delante de ella en las celebraciones triunfales de los generales victoriosos; y parece también que esta convención simposíaca altamente sofisticada proponía un tiempo de disfrute de esa atmósfera de lujo antes de volver a la realidad social y a las obligaciones de clase. Según advierte Lujuria en el prólogo de *Trinummus*, el *otium*, prerrogativa de la élite, debía ser efímero para evitar caer en la ruina (vv. 8-15):

LVXVRIA primum mihi Plautus nomen Luxuriae indidit;
tum | hanc mihi gnatam esse uoluit Inopiam [...]
adulescens quidam est qui in hisce habitat aedibus;
is rem paternam me adiutrice perdidit.
quoniam ei qui me aleret nil uideo esse relicui,
dedi ei meam gnatam quicum aetatem exigat.

LVXVRIA En primer lugar, Plauto me dio el nombre de Lujuria; después quiso que la Pobreza fuese mi hija [...]. Hay un joven que habita en esta casa; con mi ayuda ha perdido la herencia paterna. Ya que veo que no le queda nada con lo que mantenerme, le he entregado a mi hija para que pase la vida con ella (trad. propia).

Por ello, las comedias plautinas, atravesadas profundamente por el cronotopo real de la familia, representan por medio del cronotopo literario del banquete a la griega un tiempo no romano y por ello efímero del que se sale, según la lógica de recuperación final de la normalidad que opera en estas obras, con una boda o con una reunificación familiar.

3
Funciones que cumple el cronotopo del banquete en Plauto

De acuerdo con lo visto, el cronotopo del banquete en Plauto es una herramienta de análisis importante que ayuda a entender cómo un motivo literario puede llegar a ser un elemento clave organizador de la trama cómica en algunas comedias y permite crear un contexto de interacción en que se resuelven cómicamente tensiones sociales. Aísla el tiempo y el espacio, explica el rol cómico del *adulescens*, genera enredos familiares y propicia un final de acuerdo con la ideología imperante. Y manifiesta también la enorme capacidad creativa de Plauto al importar un motivo literario griego y convertirlo en un motivo que singulariza su teatro.

TABLA 1
Los mecanismos del cronotopo del banquete

Aspecto	Descripción
Relación espacio-tiempo concreta	– El banquete aparece como una escena recurrente en un espacio privado o semiprivado (casa, comedor, prostíbulo etc.). – El tiempo del banquete es acotado, pero clave: marca un momento de pausa, exceso o desenlace.
Lugar de interacción social	– Espacio de encuentro entre personajes de diferentes estatus: jóvenes amos, esclavos, parásitos, cortesanas. – Permite el desarrollo de relaciones y tensiones: engaños, burlas, recompensas o castigos.
Símbolo de desorden y placer	– Representa una inversión temporal del orden cotidiano: se come, se bebe, se ríe, se transgrede. – Asociado al placer corporal, al exceso y lo sensorial, con rasgos carnavalescos.
Activador de la acción cómica	– Funciona como premio prometido, objetivo del parásito o escenario del enredo. – En él se revelan identidades, se producen confusiones cómicas, se resuelven conflictos y finaliza la obra.

La mecánica del cronotopo del banquete pueden resumirse tal como se muestra en la tabla 1.

4
Los banquetes representados: *Persa*, *Pseudolus* y *Stichus*

Si bien el banquete es un elemento dramático recurrente, rara vez se representa ante los espectadores y suele aparecer nombrado (*cena*, *conuiuium*, *comissatio*) o aludido mediante los preparativos (compras, *opsonari*), la presencia de personajes subalternos necesarios para su preparación (los cocineros, *coqui*, las flautistas, *tibicinae*, los esclavos, *pueri*, lo cocinado, *cocta*), mediante mobiliario (normalmente mediante la acción verbal de tumbarse en el triclinio: *decumbo*, *accumbo*, *concumbo* etc.), la ablución previa (*aqua*) u objetos necesarios para su celebración (*poculum*, *scaphium* etc.)[15], y la mención de los deseos satisfechos (*acceptus*, *acceptae*).

15. Sobre los recipientes griegos y romanos que aparecen en las obras de Plauto y su significado social, véase Pociña, Pociña (1992).

En el corpus plautino solo hay tres banquetes representados o semi representados y se encuentran en *Persa* (801b-826), *Pseudolus* (1273-1281) y *Stichus* (749-775). Además, los tres banquetes comparten un rasgo singular que los define y diferencia del resto de banquetes aludidos en Plauto, que están protagonizados por esclavos (Tóxilo, Pséudolo y Estico). Y, como es fácilmente imaginable, se trata de banquetes a la griega, momentos festivos en que, junto a la comida, se disfruta del vino, la música, el baile y la compañía femenina, elementos fungibles necesarios para celebrar la fiesta. Esta celebración coincide con el final y cierre de la comedia (López Gregoris, 2019, pp. 353-4), en que se manifiesta la alegría por el triunfo sobre alguno de los personajes represores o poderosos, normalmente el padre o el lenón, o por el resultado feliz de alguna empresa, como ocurre en *Stichus*.

En estos banquetes de esclavos se visualiza mucho mejor que en los protagonizados por los jóvenes enamorados el contexto real que los condiciona y articula, la fiesta (*ludus*) y, en concreto, el tiempo: los *ludi scaenici*. Sabemos que en los banquetes a la griega celebrados por los jóvenes de buena familia también se cometían excesos de todo tipo, solo hay que recordar al joven Calidámates en *Mostellaria* (316-331), que aparece en escena borracho con tropezones y balbuceos. Reproduzco los primeros versos (*Most*. 316-318):

CA. nunc comissatum ibo ad Philolachetem,
ubi nos hilari ingenio et lepide accipie<n>t.
ecquid tibi uideor mamma-madere?

CALIDÁMATES Ahora me voy de juerga a casa de Filoláquetes, donde nos acogerán con buen humor y con mucha gracia. ¿No te parece que estoy mamado, ma-ma-mamado? (trad. propia).

El *senex lepidus* Periplectómeno es el mejor testimonio de cómo no hay que comportarse en un banquete (*Miles* 647-654):

PERI. minime sputator, screator sum, itidem minime mucidus [...]
neque ego umquam alienum scortum subigito in conuiuio
neque praeripio pulpamentum neque praeuorto poculum
neque per uinum umquam ex me exoritur discidium in conuiuio

PERIPLECTÓMENO Para nada soy de andar escupiendo ni carraspeando, ni voy moqueando [...]. Yo nunca manoseo a la prostituta de otro en un banquete, ni robo el bocado de nadie, ni me adelanto a coger la copa, ni nunca, por culpa del vino, provoco peleas en una comida (trad. propia).

Es este un buen catálogo de comportamientos no deseables en el banquete, que describe bien el ambiente de fiesta y exceso de un banquete a la griega. Pero presumiblemente por una necesidad de decoro y también para evitar la censura institucional, ya que los juegos eran financiados por el Estado romano[16], el banquete a la griega de los jóvenes ricos junto a sus amadas nunca aparece representado en su plenitud en el corpus plautino conservado.

En este sentido, es interesante observar que en *Stichus* se celebran en realidad dos banquetes en paralelo. Por una parte, está el familiar, que celebra el regreso de los maridos a casa y supone la reconciliación familiar entre hijas, padre y yernos; se trata de un banquete familiar, que no se representa, como ninguno de los banquetes del ámbito familiar, que, por lo demás, carece de funcionalidad cómica. Pero el banquete a la griega de los esclavos se celebra en una dimensión distinta, que Bajtín va a denominar carnaval (o *ludi scaenici*): «Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene frontera espacial. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo con sus leyes, es decir de acuerdo con las leyes de la libertad» (Bajtín, 1998, p. 13). Se trata de un fenómeno mucho más espectacular y en sintonía con el objetivo de la comedia, causar placer físico y sensorial[17], que Moore (2012, pp. 110-2) denomina tiempo de *Saturnalia*, con una fuerte carga de metateatralidad. Lo significativo de los tres banquetes de esclavos es que en ellos se representan en plenitud todos los elementos que constituyen la representación y la performatividad del carnaval[18], fenómeno de cultura popular, que comparte y socializa la alegría, en la que tiene cabida todo el cuerpo social, libres y esclavos, perdedores y triunfadores de la trama dramática. Por tanto, representar ante los espectadores el banquete a la griega protagonizado por esclavos su-

16. McCarthy (2000, p. 29) añade otro argumento a esta tolerancia al mundo al revés que se produce en las comedias plautinas, ya que, según la autora, las comedias plantean el difícil arte de la autoridad para la élite romana, que supone una ardua negociación en el amo entre el esclavo obediente y el esclavo inteligente. Representar ambas posturas, la tensión entre naturalismo y farsa, permite superar el concepto de válvula de escape que Segal (1968, p. 7) aplica al *ludus* plautino y proponer una interpretación de la comedia en términos dialógicos, a partir de las propuestas de Bajtín (1979, pp. 227-335), en que también se satisfacen las necesidades psicológicas del amo.

17. En términos de metateatralidad, se puede proponer que este banquete es una manera de dar forma a los *ludi scaenici* (Vázquez, 2016, p. 157).

18. Burke (2010, p. 262) considera que constituyen el carnaval estos elementos: ingesta masiva de comida, abundante ingesta de bebida, que la gente cantara y bailara y la inversión de roles.

pone involucrar al público en el tiempo del carnaval y trasladar la fiesta del escenario a las gradas.

Pero el carnaval tiene otra implicación, que de nuevo subraya Bajtín (1979, pp. 179-80, cursivas en el original): «En el carnaval se elabora, en una forma sensorialmente concreta y vivida entre realidad y juego, *un nuevo modo de relaciones entre toda la gente* que se opone a las relaciones jerárquicas y todopoderosas de la vida cotidiana. El comportamiento, el gesto y la palabra del hombre se liberan del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad, fortuna) que los suele determinar totalmente en la vida normal, volviéndose excéntricos e importunos desde el punto de vista habitual». Parece que estos banquetes de esclavos, especialmente en *Stichus* (Alonso Fernández, 2022, pp. 183-5), también suponen la suspensión de las jerarquías sociales y la posibilidad de un mundo más igualitario, un mundo al revés, en que los marginados accedan transitoriamente al poder[19] o, al menos, ocupen momentáneamente el centro de la sociedad, como propuesta escénica de subversión social.

Ahora bien, la introducción del estudio sobre el carnaval de Bajtín, especialmente aplicado a Dostoievski y Rabelais, puede considerarse un hito dentro de los estudios culturales y se ha convertido en una herramienta de investigación para antropólogos y sociólogos. Sin embargo, el objetivo de Bajtín, y es así como pretendo aplicarlo aquí, no es estudiar un fenómeno social, sino explicar lo que denomina «carnavalización literaria», que se canaliza a través del fenómeno social de la fiesta, sus ritos y festejos, y cómo se transpone literariamente (Falcón, 2000, p. 91).

Podemos interpretar las escenas de banquetes de esclavos en términos de carnavalización literaria en los siguientes términos:

1. Parodia de los banquetes íntimos y privados de los jóvenes ricos (*cena*), con alusiones explícitas al vino, la comida y las mujeres, porque en lugar de jóvenes ricos hay esclavos y libertos, ajenos a la sofisticación que podría desplegar la clase alta en este tipo de situaciones; además, se parodian las peleas propias del banquete con los golpes dirigidos a los poderosos, como el lenón o el *senex* (*Persa* y *Pseudolus*).
2. Representación de la fiesta abierta a todos y compartida por todos, actores y espectadores, en la que tiene cabida todo el cuerpo social, libres y esclavos, perdedores y triunfadores de la trama dramática, lo que explica que

19. Tal y como defiende García Rodríguez (2013, p. 122), «El carnaval implica el entrecruzamiento festivo de voces y cuerpos hacia la instalación transitoria de un mundo invertido, donde los/as marginados/as acceden al trono por un día. Se trata de un proceso lúdico en virtud del cual ocurre un determinado desmantelamiento, más o menos explícito, de las jerarquías hegemónicas a través de la parodia y de la risa».

hasta los perdedores, el malvado lenón de *Persa*, Dórdalo, o el *senex* Simón, sean invitados a la fiesta (*Pseud*. 1327: *simul mecum <i> potatum*).

3. Manifestación de cultura popular, propia de las clases menos poderosas, que se expresan con cantos en griego (*Stich*. 707: *cantio graecast*), con la representación de bailes jonios, especialmente lascivos, con la ejecución de acrobacias espectaculares, la mención de bailes o personajes que son referentes de la clase popular (*Persa* 824: *staticulus, Hegea*: *nequeo, leno, quin saltem staticulum olim Hegea faciebat*), para fortalecer la conexión entre actores y espectadores que comparten los mismos referentes de la cultura popular y crear un ambiente humorístico (Barreto, 2012, p. 151). Además, en la cultura popular esclavos y esclavas bailan juntos, como ocurre en *Persa* y en *Stichus* (v. 735: *ea saltabit*).

4. Potenciación de la dimensión sensorial (García Rodríguez, 2013, p. 122), mediante la acumulación de términos que aluden a la música, baile, comida, bebida, profanación, obscenidad, golpes, pero también con la emisión de sonidos no articulados altamente expresivos: *babae, tatae, papae* (*Stich*. 771), *hui, babae* (*Persa* 806), con los que se describe el mundo de los esclavos, al tiempo que los aleja del discurso del ciudadano romano.

5. Mención de una de las características de las clases sociales más bajas y vulnerables, su penetrabilidad social, tanto física como sexual, mediante la alusión a los bailarines profesionales, *cinaedus* (*Persa* 804)[20], presentes entre el público, cuya especialidad profesional, bailarines con unos movimientos específicos identificables por el público, también implica un comportamiento sexual determinado y su posible exposición a los golpes.

6. Expresión de un anhelo de igualación social y propuesta de subversión social efímera, puesto que termina cuando acaba la función.

Desde el momento en que los esclavos no tienens posibilidad de participar en el banquete ni por situación social ni por disponibilidad de recursos, estos tres banquetes imposibles funcionan como fantasía de abundancia de comida, bebida, sexo y liberación, es decir, como utopías. Pero, además, cabe pensar que son manifestaciones carnavalescas toleradas, porque estaban controladas y limitadas al momento de la función y permitían un desahogo del cuerpo social dominado, el de los esclavos (McCarthy, 2000).

Por tanto, estos banquetes de los esclavos parecen funcionar como proyecciones utópicas consolatorias, de la misma manera que los banquetes griegos de los jóvenes ricos representan un momento de placer controlado antes de in-

20. Para un estudio en profundidad de la categoría profesional y social de esta figura, véase Sapsford (2022); en Parker (1997) puede verse qué lugar ocupa en la estructura de hábitos sexuales ideada por este autor, atendiendo a las categorías activo/pasivo.

gresar en el cuerpo de ciudadanos. Por tanto, el cronotopo del banquete, especialmente el banquete a la griega, es un procedimiento formal que permite canalizar tensiones sociales, tanto de los poderosos como de las clases populares.

5
Conclusiones

El cronotopo del banquete en Plauto constituye un imaginario liminal entre orden y desorden, entre *negotium* y *otium*. No es únicamente un motivo recurrente, sino un dispositivo dramático que organiza la acción, delimita un tiempo excepcional de placer y exceso, y genera unas dinámicas de interacción que permiten representar cómicamente las tensiones familiares y sociales. El banquete a la griega de los jóvenes configura así un tiempo transitorio, vinculado al *otium*, del que finalmente se sale para recuperar el orden familiar y social.

Una función distinta adquieren los banquetes protagonizados por esclavos y representados en *Persa*, *Pseudolus* y *Stichus*. Su vinculación con los *ludi* y con la carnavalización permite convertirlos en espacios efímeros de inversión de las jerarquías, en los que personajes habitualmente subordinados ocupan el centro de la escena y acceden simbólicamente al placer, la abundancia y la libertad. De este modo, el cronotopo del banquete permite canalizar tensiones sociales diferentes: las propias de los jóvenes de la élite y las de los grupos socialmente subordinados.

Plauto transforma, por tanto, un motivo literario procedente de la tradición griega en un dispositivo específicamente productivo para el público romano. Lo griego proporciona un espacio imaginario de alteridad desde el que la sociedad romana puede representar, exagerar y negociar cómicamente sus propios límites y contradicciones. Desde esta perspectiva, el cronotopo del banquete resulta una herramienta especialmente rentable para comprender conjuntamente la estructura dramática de la palliata y su capacidad para convertir las dinámicas sociales en dinámicas cómicas.

Referencias bibliográficas

ALONSO FERNÁNDEZ Z. (2022), *Dance and Senses at the* conuiuium, en K. Schlapbach (ed.), *Aspects of Roman Dance Culture: Religious Cults, Theatrical Entertainments, Metaphorical Appropriations*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, pp. 179-201.

BAJTÍN M. (1979), *Problemas de la poética de Dostoievski*, FCE, Madrid.

ID. (1989), *Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*, en Id., *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, pp. 237-409.

ID. (1998), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza, Madrid.

BARRETO B. (2012), *O banquete musical no* Persa *de Plauto e a "celebração da esperteza"*, en Ribeiro Leite *et al.* (2012), pp. 134-52.

BUIS E. J., GAETA S. A. (2009), *Banquetes togados: el imaginario romano del symposion en los fragmentos cómicos de Titinio, Afranio y Atta*, en "Habis", 40, pp. 109-26.

BURKE P. (2010), *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza, Madrid.

CHIARINI G. (1983), *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Pàtron, Bologna.

DANESE R. M. (1997), *Alta cucina e cibo 'mortuale'. La polemica culinaria nello* Pseudolus*: un problema socio-poetico*, en "Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche", IX, VIII, 3, pp. 499-533.

DELLA BONA M. E. (2013), *Gare simposiali di enigmi e indovinelli*, en "Quaderni Urbinati di Cultura Classica", n.s., 104, 2, pp. 169-82 (http://www.jstor.org/stable/24645060; consultado el 10 de septiembre de 2026).

DONAHUE J. F. (2003), *Toward a Typology of Roman Public Feasting*, en "American Journal of Philology", 124, pp. 423-41.

ID. (2015), *Food and Drink in Antiquity: Readings from the Graeco-Roman World*, Bloomsbury, Dublin.

ID. (2017), *The Roman Community at Table during the Principate*, The University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).

DUMONT J. C. (2003), *Banquet comique, banquet de comédiens chez Plaute*, en "Pallas", 61, pp. 237-44.

DUPONT FL. (2002), *Rome ou l'alterité incluse*, en "Rue Descartes", 37, pp. 41-54.

EAD. (2005a), *Plaute "fils du bouffeur de bouillie"* Pultiphagonides*. La* palliata *est-elle une comédie grecque en latin?*, en Fl. Dupont, E. Valette-Cagnac (éds.), *Façons de parler grec à Rome*, Belin, Paris, pp. 175-209.

EAD. (2005b), *L'alterité incluse*, en Fl. Dupont, E. Valette-Cagnac (éds.), *Façons de parler grec à Rome*, Belin, Paris, pp. 255-76.

ERNOUT A. (éd.) (1961), Plaute. *Comédies*, vol. V, Les Belles Lettres, Paris.

FALCÓN R. (2000), *Rituales, fiestas y poder*, en "Estudios sociales", X, 18, pp. 89-101.

FRAENKEL E. (1960), *Elementi plautini in Plauto*, trad. di F. Munari, La Nuova Italia, Firenze (ed. or. *Plautinisches im Plautus*, Weidmann, Berlin 1922).

GARCÍA RODRÍGUEZ R. E. (2013), *La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar*, en "Athenea Digital. Revista de Pensamiento e investigación Social", 13, 2, pp. 121-30 (https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1036; consultado el 5 de mayo de 2026).

HOLQUIST M. (1990), *Dialogism: Bakhtin and His World*, Routledge, London-New York.

KROSTENKO B. A. (2001), *Cicero, Catullus and The Language of Social Performance*, The University of Chicago Press, Chicago-London.

LANDOLFI L. (1990), *Banchetto e società romana. Dalle origini al I sec. a.C.*, Edizioni dell'Ateneo, Roma.

LINDSAY W. M. (1904-05), *Plauti Comoediae*, voll. I-II, Oxford University Press, Oxford.

LISSARRAGUE F. (1987), *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, A. Biro, Paris (trad. it. *L'immaginario del simposio greco*, Laterza, Roma-Bari 1989).
LÓPEZ BENEDICTO A. (2016-17), *La fiesta como guía de la trama en las comedias de Plauto: el banquete, el vino y la comida*, Universidad Autónoma de Madrid, Trabajo de fin de Máster inédito.
LÓPEZ GREGORIS R. (2019), *Abajo el telón: función de los versos de cierre en las comedias de Plauto*, en Id. (ed.), *Drama y dramaturgia en la escena romana*, Pórtico, Zaragoza, pp. 333-59.
MARCOS CASQUERO M. A. (2004), *Plauto y el dios de la libertad y del vino: Líber-Dioniso-Baco*, en "Minerva. Revista de Filología Clásica", 17, pp. 103-24.
MCCARTHY K. (2000), *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*, Princeton University Press, Princeton.
MILNOR K. (2002), *Playing House: Stage, Space, and Domesticity in Plautus's* Mostellaria, en "Helios", 29, 1, pp. 3-26.
MONDA S. (2012), *Enigmi e indovinelli nella poesia scenica greca e latina*, en Id. (a cura di), Ainigma *e* griphos*. Gli antichi e l'oscurità della parola*, ETS, Pisa, pp. 99-124.
MOORE T. J. (2012), *Music in Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
MORENILLA TALENS C. (2006), *De la* Néa *a la* Palliata*. Formas de recrear una comedia*, en "Minerva. Revista de Filología Clásica", 19, pp. 85-110.
MORSON G. S., EMERSON C. (1990), *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*, Stanford University Press, Stanford.
PARKER H. N. (1997), *The Teratogenic Grid*, en J. P. Hallett, M. B. Skinner (eds.), *Roman Sexualities*, Princeton University Press, Princeton, pp. 47-65.
PELLEGRINO M. (2006), *Persia e "utopia carnevalesca" nella commedia greca*, en "Studia Philologica Valentina", 9, pp. 177-207.
PETRONE G. (2003), *Mener la vie grecque. Représentation du banquet et médiation culturelle dans les comédies de Plaute*, en "Pallas", 61, pp. 245-50.
ID. (2015), Stichus, *commedia di situazioni*, en R. Raffaelli, A. Tontini (a cura di), *Lecturae Latinae Sarsinates XVIII. Stichus*, QuattroVenti, Urbino, pp. 37-53.
POCIÑA A., POCIÑA C. A. (1992), *Recipientes griegos y romanos en las comedias de Plauto*, en "Florentia Iliberritana", 3, pp. 541-59.
RIBEIRO LEITE L. *et al.* (eds.) (2012), *Rito e celebração na Antiguidade*, PPGL, Vitória, pp. 134-52.
RICHLIN A. (2017), *Slave Theater in the Roman Republic: Plautus and Popular Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
SAPSFORD T. (2022), *Performing the* Kinaidos*: Unmanly Men in Ancient Mediterranean Cultures*, Oxford University Press, Oxford.
SEGAL E. (1968), *Roman Laughter*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
SHARROCK A. (2009), *Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge University Press, Cambridge.
VÁZQUEZ R. L. (2016), Agite ite foras: ferte pompam *(*St. *683).* Stichus *de Plauto y la escenificación del ritual*, en "Phaos", 16, pp. 141-59.

Lo schiavo Sagaristione e l'*ethos* del patrono: un'indagine sugli *schemata* nel *Persa* plautino

di *Renata Raccanelli*

L'avanzamento degli studi sugli aspetti visivi nel teatro antico da vari decenni ormai ci sollecita ad accostarci ai testi scenici avvertendone la natura di partiture complesse, in cui la superficie verbale superstite va interrogata con attenzione minuziosa, alla ricerca di sparse tracce occasionali degli strati di comunicazione non verbale e paraverbale, inevitabilmente perduti insieme alla tradizione attoriale che ne garantiva l'incarnazione nella performance. In particolare, nelle prossime pagine vorrei presentare un piccolo caso di studio elaborato nell'ambito di un più ampio progetto di ricerca sul gesto in Plauto. L'indagine muove da un testo plautino dove emerge un problema esegetico relativo all'espressività corporea di un personaggio, procede con un'analisi integrata delle piste comunicative verbali e non verbali e si affaccia sul campo dell'iconografia. Naturalmente è sempre necessaria la massima cautela nella formulazione di ipotesi interpretative basate sulle fonti iconografiche: mi sembra però che i rischi possano essere minimizzati nei casi in cui l'analisi della gestualità sia saldamente fondata sull'evidenza del testo plautino e la tradizione figurativa possa fornire informazioni in linea con il testo e pertinenti per colmare delle lacune nella nostra comprensione delle dinamiche fisiche dei personaggi.

In questo senso, spunti interessanti di riflessione vengono in particolare da un passo del *Persa*, in cui lo schiavo Sagaristione si esibisce in una sequenza motoria che appare trasparente nelle intenzioni comunicative (dal contesto, come vedremo, è facile capire che il servo esprime altezzoso compiacimento), ma è piuttosto oscura sul piano dell'esecuzione, tanto che gli esegeti elaborano soluzioni differenti. Qui intendo riprendere una proposta avanzata a suo tempo da Gioachino Chiarini e svilupparla alla luce degli studi sul gesto, che permettono di portare nuovi argomenti di supporto.

Ai vv. 306 ss. Sagaristione entra in scena con un atteggiamento sostenuto e borioso, perché sta per donare all'amico Tossilo il denaro necessario per riscattare l'amata e vuol calare dall'alto il suo favore (*Persa* 306-311):

SAG. nunc ego huic graphice facetus fiam.
subnixis alis me inferam atque amicibor gloriose.
TOX. sed quis hic ansatus ambulat? SAG. magnufice conscreabor.
TOX. Sagaristio hicquidemst. quid agitur, Sagaristio? ut ualetur?
ecquid, quod mandaui tibi, estne in te speculae? SAG. adito.
uidebitur. factum uolo. uenito. promoneto.

SAGARISTIONE Ora farò lo spiritoso con lui, in modo esemplare. Avanzerò con le ali puntellate e mi avvolgerò altezzosamente nella veste.
TOSSILO Ma chi è questo che cammina con i manici in fuori?
SAGARISTIONE Scatarrerò solennemente.
TOSSILO È proprio Sagaristione. Che fai, Sagaristione, come stai? Per quell'incarico che ti avevo affidato, mi porti qualche speranzella?
SAGARISTIONE Avvicinati. Si vedrà. Voglio che si faccia. Vieni. Rammentami.

Come si vede, il servo Sagaristione si sta comportando come un nobile *patronus* che elargisce *beneficia* agli amici subalterni e quindi imita in modo caricaturale gli atteggiamenti di superba condiscendenza del benefattore[1]. I tecnicismi teatrali *graphice*, *gloriose* e *magnufice* sono una spia dell'esibita convenzionalità e dell'eccesso parodico tipici dell'atteggiamento dello schiavo da commedia: si tratta infatti di un cumulo di quegli avverbi (come fra l'altro *euscheme, basilice*) che contrassegnano tipicamente la «sublimazione delle pose» del servo plautino, come già notava Eduard Fraenkel[2]. Anticipiamo fin d'ora che l'espressione *subnixis alis*, «con le ali puntellate», chiaramente offre informazioni sulla postura di Sagaristione, ma di fatto non è del tutto perspicua e merita un approfondimento.

Come osserva Chiarini (1979a, p. 80), l'atteggiamento di Sagaristione è paragonabile a quello del *vilicus* Olimpione nella *Casina*, quando si atteggia a patrizio e patrono del proprio padrone, dopo che gli ha promesso un *beneficium* (sposerà Casina ma ne concederà le grazie al *senex*). La mossa patronale di avvolgersi con superbia nella veste è la stessa, e così pure è molto

1. Cfr. Chiarini (1979a, pp. 78 ss.): «qui Sagaristio assume il ruolo di un personaggio pubblico romano di rilievo (senatore, magistrato o qualcosa del genere), sì da figurare come il (momentaneo) *patronus* di Toxilus». Cfr. anche Id. (1979b, p. 149). Per il testo del *Persa*, si segue qui l'edizione di Lindsay (1905), mentre per la *Casina* si è preferito adottare l'edizione di Questa (2001). Le traduzioni di tutti i testi sono curate da chi scrive.

2. Cfr. Fraenkel (1960, pp. 181-5, 273, n. 1; la citazione è tratta da p. 185) e, per il passo in esame, Chiarini (1979a, pp. 74-6). Com'è noto, sulla *Stimmung* di questi avverbi la bibliografia utile è vasta: potremmo limitarci qui a citare Taladoire (1951, p. 50); Bettini (2003, in particolare pp. 37-9 per il brano del *Persa*); Petrone (2008), anche in relazione al concetto di caricatura – *depravata imitatio*; David (2025, pp. 168 ss., 153, n. 46).

simile la sequenza di avverbi (*magnufice patriceque*) ammiccante alla posa provocatoria dello schiavo (*Cas*. 723-723b):

CO. heia! OL. attat, cesso magnufice
patriceque amicirier atque ita ero
meo ire aduorsum?

CUOCO ehi!
OLIMPIONE ohi ohi, che aspetto ad avvolgermi nella veste con superbia da patrizio e a farmi incontro così al mio padrone?

Se anche avessimo il minimo dubbio che questo tipo di atteggiamento fisico implichi una configurazione gerarchica di dominio e prevaricazione dell'esecutore su un subalterno, a pochi versi di distanza ne troviamo la conferma nella sequenza della capitolazione del *senex* e nella sua ammissione dell'avvenuto capovolgimento dei ruoli. Olimpione – ammette il vecchio – è suo padre, il suo salvatore, il suo patrono. Olimpione non può che approvare la definizione (*Cas*. 738-740)[3]:

SEN. seruus sum tuus. OL. optumest. SEN. opsecro te,
Olimpisce mi, mi pater, mi patrone. OL. em,
sapis sane.

VECCHIO sono il tuo schiavo.
OLIMPIONE ottimo.
VECCHIO ti scongiuro, Olimpionino mio, padre mio, patrono mio.
OLIMPIONE ecco, ora sì che ragioni.

Come si vede dal confronto con questo passo parallelo, l'atteggiamento di Sagaristione è precisamente connotato come caricatura della *severitas* patronale e il contesto chiarisce alla perfezione quest'intenzione comunicativa dell'atteggiamento corporeo.

Perciò non si può concordare con Erich Woytek (1982, p. 274), che interpreta *subnixis alis* come il tipico atteggiamento del *servus triumphans*, con le mani puntate sui fianchi. O meglio, si può discutere sull'aspetto esecutivo della posa, che effettivamente può sembrare avvalorata dall'immagine del verso successivo, in cui Tossilo assimila Sagaristione a un'anfora ansata

3. Com'è noto, è piuttosto diffuso il modulo del riconoscimento, da parte dell'*erus*, dello *status* di *patronus* dello schiavo benefattore e *servator*: cfr. *Asin*. 651-656, 689 s.; *Capt*. 238 s., 444 s.; *Rud*. 1265 s.; Ter. *Phorm*. 496, oltre che *Most*. 406. Tra i frammenti plautini, cfr. inoltre *Cornicularia* VI (Monda, 2004). Per approfondimenti sul referente antropologico di questo modulo comico, cfr. Raccanelli (2002).

che cammina (*ansatus ambulat*). E difatti la posa – noi diremmo mussoliniana – dei pugni sui fianchi (l'*OLD* propone «*arms akimbo*» *s.v. subnixus*) è presupposta da quasi tutti gli interpreti fino a oggi, da Ussing fino a de Wolfgang de Melo e Isabelle David[4], ma a breve spiegheremo perché ci sembra preferibile invece la proposta di Chiarini, recepita dalla traduzione di Maurizio Bettini (1981, p. 189), «con le alucce ben puntellate». D'altra parte però è del tutto fuorviante la proposta di Woytek sull'*ethos* e sull'intento comunicativo della postura, che abbiamo visto inquadrata non nel contesto militaresco di una scena di trionfo, ma come caricatura della condiscendenza patronale.

Woytek inoltre accosta la mossa patronale di avvolgersi nella veste alla mossa del *conlectum pallium*, tipica del *servus currens*, che per muoversi più liberamente raccoglie il pallio e lo getta dietro la spalla (cfr. *Capt*. 778 s.: *eodem pacto ut comici servi solent / coniciam in collum pallium*)[5]. Naturalmente quella del *conlectum pallium* è la mossa di un personaggio di basso rango che si appresta ad attività fisiche, anzi, alla corsa, notoriamente poco decorosa per i personaggi di rango elevato, che sono tenuti, come noto, a movimenti lenti e pacati[6]. Il *servus currens* libera le braccia dal pallio per correre, mentre il patrono si inviluppa nel mantello, inibendo il movimento delle braccia. Sono due

4. Cfr. Ussing (1972, II, p. 198); Ernout (1938, p. 124: «avançons-nous les coudes détachés *(il met les poings sur les hanches)*»); Woytek (1982, p. 274); la traduzione di Scandola in Questa (2003, pp. 141 s.: «avanzerò con le braccia puntellate (*mette i pugni sui fianchi*)»); de Melo (2011, p. 493: «Now I'll become charmingly witty for him. I'll strut around with arms akimbo and throw my cloak around myself in a pompous way (*does so*)»; David (2025, p. 168: «les mains sur les hanches»). Un'interpretazione bizzarra di *subnixis alis* si ha in Grimal (1971, p. 680), che traduce «prenons nous l'air élégant, comme un personnage sur un tableau; je vais avancer en planant et me draper d'une façon magnifique!». Forse condizionato dall'accezione pittorica dell'avverbio *graphice*, lo studioso ricostruisce nel commento (ivi, p. 1431) un'ipotesi iconografica secondo cui Sagaristione vorrebbe «ressembler à Hermès ou à une divinité qui arrive en planant», simile allo sparviero dell'espressione omerica.

5. Cfr. Woytek (1982, p. 275). Su questa mossa, cfr. inoltre *Capt*. 788 s.; *Epid*. 194 s.; Ter. *Phorm*. 841-845. Per un'esemplare indagine sul *servus currens*, come caso di studio per l'uso dell'iconografia ai fini della ricostruzione della recitazione antica, cfr. Csapo (1993, con un approfondimento sul *conlectum pallium* a p. 46). Cfr. inoltre il recente lavoro di David (2025, p. 175).

6. La corsa, inappropriata alla *gravitas* dei personaggi liberi, è un tratto caratterizzante gli schiavi in scena. Cfr. Plaut. *Poen*. 522 s.: *liberos homines per urbem modico magis par est gradu / ire, servile esse duco festinantem currere.* All'opposizione fra la *gravitas* e la velocità imposte dal codice scenico romano rispettivamente ai personaggi di condizione libera e a quelli umili dedica riflessioni diffuse Quintiliano. Cfr. in particolare *inst*. II, 3, 112: *itaque in fabulis iuvenum, senum, militum, matronarum gravior ingressus est, servi, ancillulae, parasiti, piscatores citatius moventur*. Sul contrasto fra la gestualità veloce più adatta alla recitazione degli attori comici e la *gravitas* di quelli tragici, cfr. Quint. *inst*. II, 3, 111.

mosse che quindi derivano da una diversa funzione ed esprimono un *ethos* opposto. Si tratta di un fatto di registri gestuali diversi, come si vede.

Ma, data per assodata l'intenzione comunicativa della sequenza motoria, bisogna capire come essa viene eseguita, ossia a che tipo di movimenti corrisponda. L'interpretazione più diffusa, come abbiamo anticipato, presuppone una sequenza per cui Sagaristione avanzerebbe con i pugni puntellati sui fianchi e si avvolgerebbe nel mantello. Fa bene però Chiarini a osservare che dal punto di vista esecutivo non ha senso pensare a una sequenza di fasi successive (pugni sui fianchi / *incessus* / avvolgimento nel pallio), tanto più in presenza del commento «*quis ansatus ambulat?*», che implica una persistenza della postura con i gomiti come manici sporgenti durante l'*incessus*. Chiarini (1979a, pp. 79-83) pensa a un *hysteron proteron*, in cui l'*amiciri* precede il *se inferre*.

In effetti la sequenza va pensata a mio avviso come un'unità funzionale: dal nostro punto di vista potremmo infatti riconoscere che si tratta di uno *schema*, per cui un personaggio esprime un particolare *ethos* (quello del patrono borioso e superbo, in questo caso), *ethos* che si estrinseca nel *continuum* delle posture e dei movimenti. Questo passo, anzi, mi sembra molto pertinente per comprendere come l'espressione corporea di un atteggiamento non necessariamente si rifletta solo in pose statiche, ma possa svilupparsi in una combinazione di movimenti e figure posturali. In altre parole, questo passo fornisce, a mio avviso, un'evidenza interessante da tenere presente nella discussione sugli *schemata*, che ha visto contrapporsi due diverse prospettive interpretative: quella dei fautori di un'idea statica dello *schema* e quella dei sostenitori di una sua forma dinamica[7]. Se vari studiosi hanno giustamente riconosciuto in Plauto riferimenti formulari alla fissità pittorica delle pose, soprattutto di quelle «sublimate» degli schiavi[8], d'altra parte uno *schema* non necessariamente si identifica solo con una postura, ma può abbracciare piuttosto l'insieme degli atteggiamenti statici e dinamici che lo

7. Per una riflessione sugli *schemata*, codice articolato di comunicazione non verbale pervasivo nella vita cittadina ateniese dal V-IV secolo a.C., come nelle arti figurative e performative, cfr. Catoni (2008, in particolare pp. 98-110, 124-261). La studiosa muove dall'osservazione degli stereotipi iconografici di posture che nelle arti figurative permettono di riconoscere l'*ethos*, la condizione e l'identità del soggetto raffigurato, e ne osserva la centralità nella danza e nelle rappresentazioni teatrali. Se Catoni tende a descrivere gli *schemata* in termini statici come cristallizzazioni, pose in cui si fissano i danzatori alla fine dei movimenti (ivi, p. 110: «un momento di sospensione, una "pausa" iconografica densa di identità»), gli studi sulla danza di recente hanno portato a una visione dinamica degli *schemata* stessi, interpretati non come «figure», bensì – a prescindere dal carattere di posa o di movimento – come «the manner in which corporeal organisation may be interpreted as the reflection of one's *ethos* and/or *pathos*» (Bocksberger 2021, p. 66).

8. Cfr. Taladoire (1951, pp. 41 ss., 46); Bettini (2003); David (2010).

schiavo assume quando entra nel ruolo di qualcun altro (ad esempio di un *patronus*) e ne esprime l'*ethos*.

Ma torniamo ora a *subnixis alis*: che vuol dire di preciso? Se è possibile un'interpretazione metaforica (le ali levate, in un moto di superbia analogo a quello idealmente censurato nella locuzione comune italiana «abbassare le ali»)[9], va però tenuto presente che non è raro in latino il valore traslato di *ala* nel senso di ascella o parte superiore del braccio, fino al gomito[10]. Quindi, visto che *subnixus* implica l'idea di un appoggio su un supporto, più o meno materiale[11], la traduzione di Bettini, «con le alucce ben puntellate», appare aderente al testo e ha il vantaggio di mantenere in italiano il gioco sull'ambiguità semantica di *ala*. Concordo con Chiarini sul fatto che l'espressione non rinvia a una posa con i pugni sui fianchi e che è preferibile ipotizzare una postura con le braccia sollevate più in alto e ripiegate in modo che le mani si trovino all'altezza delle ascelle, quasi a formare delle alucce, appunto. Le mani sono sotto al pallio e – continua Chiarini – nascondono la *crumina*, ovvero la borsa con i soldi da elargire a Tossilo: è questo un particolare su cui si regge la scenetta che segue, con Sagaristione che cerca di eludere le indagini di Tossilo, curioso di scoprire cosa sia il gonfiore sul collo del compagno (*Persa* 312: *quid hoc hic in collo tibi tumet?*). Questo dettaglio è compatibile con la posizione più elevata delle braccia ed esclude che i pugni possano essere puntati sui fianchi.

Come si accennava sopra, gli studi sul gesto e sull'iconografia forniscono argomenti di supporto alla ricostruzione di Chiarini e Bettini. In primo luogo, conviene soffermarsi sul significato culturale dello *schema* del patrono, al di là dell'enfasi caricaturale di Sagaristione. In particolare, se si esamina la mossa di «puntellare le ali» in rapporto al contesto della sequenza, si nota che è associata a una serie di comportamenti, come avvolgersi nella veste (v. 307: *amicibor gloriose*) e schiarirsi la voce (v. 308: *magnufice conscreabor*). Ma proprio questi comportamenti figurano tradizionalmente fra le mosse tipiche dell'oratore, nel momento di *cunctatio* che precede l'*actio*: sono cioè assimilabili a quelle che Quintiliano, in gergo teatrale, definisce *morae* ed esemplifica in lunghe liste dettagliate (*inst.* 11, 3, 157-160: accarezzarsi

9. Cfr. *GRADIT s.v.* abbassare.

10. Cfr. *ThLL* 1.0, coll. 1467, 57-1468, 13; *OLD s.v. ala*.

11. *Subnixus* viene di solito accostato a un'espressione di Q. Claudio Quadrigario (*ann.* 13, 1) commentata da Gellio (17, 2, 4): *'Ea' inquit 'dum fiunt, Latini subnixo animo <ex uictoria inerti consilium ineunt.' 'Subnixo animo>' quasi sublimi et supra nixo, uerbum bene significans et non fortuitum; demonstratque animi altitudinem fiduciamque, quoniam, quibus innitimur, iis quasi erigimur attollimurque*.

il capo, guardarsi le mani, tradire il nervosismo con un sospiro ecc.)[12]. In fondo, non sarebbe strano se Sagaristione, per suggerire il sussiego del patrono, assumesse gli atteggiamenti tipici del suo ufficio caratterizzante di oratore, nel momento in cui rivolge al cliente Tossilo smozzicate parole di degnazione (vv. 310 s.: *adito. / uidebitur. factum uolo. uenito. promoneto*).

Clare excreare è infatti citato da Quintiliano fra le *morae* biasimevoli per il decoro degli oratori, ma in qualche modo tipiche della tradizione greca (*inst*. 11, 3, 160). Ne riconosciamo la parodia in Aristofane *Thesm*. 381 s., dove il coro descrive colei che per prima sta per prendere la parola nell'assemblea delle donne:

σίγα, σιώπα, πρόσεχε τὸν νοῦν, χρέμπτεται γὰρ ἤδη
ὅπερ ποιοῦσ' οἱ ῥήτορες. μακρὰν ἔοικε λέξειν.

Silenzio, silenzio, fate attenzione. Si schiarisce la voce come fanno gli oratori. Sembra che parlerà a lungo.

Anche la cura dell'*amictus* e la mossa decorosa per *amiciri* compaiono in Quintiliano fra le tipiche preoccupazioni dell'oratore prima dell'esordio (*inst*. 11, 3, 156):

cum iudex in privatis aut praeco in publicis dicere de causa iusserit, leniter est consurgendum: tum in componenda toga vel, si necesse erit, etiam ex integro inicienda [...] paulum est commorandum, ut et amictus sit decentior et protinus aliquid spatii ad cogitandum.

Quando il giudice nei processi civili o il banditore in quelli penali ci ordinerà di parlare della causa, ci si deve alzare con lentezza: allora si deve indugiare per mettere in ordine la toga o, se necessario, per avvolgersela addosso daccapo [...], perché il drappeggio sia più decoroso e anche perché ci sia un momento per riflettere.

Ma d'altra parte, come ricorda Quintiliano stesso, il gesto dell'oratore varia nel tempo, anche in rapporto al variare delle vesti[13]: conviene quindi guardare

12. Nella classificazione dei gesti proposta da Ekman, Friesen (1969, pp. 84-92) le *morae* cui fa riferimento Quintiliano trovano un corrispettivo negli adattatori, gesti spesso eseguiti con scarsa consapevolezza da parte dell'emittente, nello sforzo di adattamento a esigenze fisiche o psichiche, come per gestire le emozioni; spesso sono movimenti rivolti dall'emittente a sé stesso (autoadattatori): cfr. Ricottilli (2018, pp. 17 ss.). Questo tipo di gesti, che possono tradire nervosismo, bisogno di autorassicurazione o sforzo di concentrazione, è concomitante con la *cunctatio* precedente all'esordio dell'oratore, che si inscrive in un *tópos* della tradizione antica, convalidato dall'esempio omerico di Ulisse, come chiarisce Quintiliano nello stesso passo (*inst*. 11, 3, 157).

13. Cfr. Quint. *inst*. 11, 3, 137 ss.: *est aliquid in amictu quod ipsum aliquatenus temporum condicione mutatum est: nam ueteribus nulli sinus, perquam breues post illos fuerunt. Itaque*

alla gestualità condizionata dalla toga arcaica romana, che, come ricorda anche Cicerone nella *Pro Caelio*, si portava con il braccio destro inviluppato nel lembo[14]. La postura che ne risulta non è dissimile da quella raccomandata agli oratori attici avvolti nell'*himation*, prima che il demagogo Cleone diffondesse la moda di gesticolare in maniera violenta e scomposta. Lo *schema* dell'oratore all'antica è immagine emblematica della *sophrosyne*, segno di decoro, misura e rispettabilità: se ne trovano attestazioni nelle arti figurative ateniesi di epoca classica ed ellenistica, come nei testi degli oratori attici[15]. Un famoso ritratto di Eschine, conservato in una copia di età augustea al Museo archeologico nazionale di Napoli (FIG. 1), può aiutarci a visualizzarlo.

Non stupisce trovare tracce di questo *schema* anche in figurine teatrali: per esempio Bieber ascrive a questo tipo una statuetta di bronzo romana, di età imperiale, del Metropolitan Museum di New York, in cui riconosce un padre di commedia (FIG. 2)[16]. Ma in effetti tale *schema* pare individuabile in una tradizione iconografica teatrale di lunga durata, risalente all'età ellenistica, attestata in alcuni manufatti catalogati nel repertorio di Webster,

etiam gestu necesse est usos esse in principiis eos alio quorum bracchium, sicut Graecorum, ueste continebatur: sed nos de praesentibus loquimur. cui lati claui ius non erit, ita cingatur ut tunicae prioribus oris infra genua paulum, posterioribus ad medios poplites usque perueniant: nam infra mulierum est, supra centurionum.

14. Cfr. Cic. *Cael*. 11: *ad cohibendum brachium toga*. Diverse fogge di drappeggio della toga sono testimoniate per l'età repubblicana: fra queste, anche l'uso di coprire entrambe le spalle e avvolgere il braccio destro, come nel caso dell'*himation* (lat. *pallium*). Per l'iconografia della toga arcaica, cfr. Bieber (1959) e Kleiner, Kleiner (1981-82); per una recente rassegna delle ipotesi sulle influenze greche o etrusche nella diffusione delle mode, cfr. Rothe (2020, in particolare pp. 28-30).

15. Tale *schema* è analizzato in dettaglio da Zanker (1995, pp. 49-60) e Catoni (2008, pp. 241-50). Cfr. inoltre Masséglia (2015, pp. 96-9). Interessante in particolare la testimonianza di Aeschin. *Timar*. 25.1: καὶ οὕτως ἦσαν σώφρονες οἱ ἀρχαῖοι ἐκεῖνοι ῥήτορες, ὁ Περικλῆς καὶ ὁ Θεμιστοκλῆς καὶ ὁ Ἀριστείδης [...], ὥστε ὃ νυνὶ πάντες ἐν ἔθει πράττομεν, τὸ τὴν χεῖρα ἔξω ἔχοντες λέγειν, τότε τοῦτο θρασύ τι ἐδόκει εἶναι, καὶ εὐλαβοῦντο αὐτὸ πράττειν [...] ἐν τῇ ἀγορᾷ τῇ Σαλαμινίων ἀνάκειται ὁ Σόλων ἐντὸς τὴν χεῖρα ἔχων. τοῦτο δ' ἐστίν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, ὑπόμνημα καὶ μίμημα τοῦ Σόλωνος σχήματος, ὃν τρόπον ἔχων αὐτὸς διελέγετο τῷ δήμῳ τῶν Ἀθηναίων («i grandi oratori del passato, Pericle, Temistocle, Aristide, [...] erano così misurati che ciò che oggi tutti noi facciamo abitualmente, cioè parlare con la mano fuori dal mantello, allora era considerato una cosa sconveniente e si guardavano bene dal farlo. [...] nella piazza di Salamina c'è la statua di Solone con la mano dentro al mantello. Questo, Ateniesi, è un ricordo e una rappresentazione dell'atteggiamento di Solone, del modo in cui si rivolgeva al popolo ateniese»). Cfr. Demosth. *Falsa Legat*. 251: ἔφη τὸν Σόλων' ἀνακεῖσθαι τῆς τῶν τότε δημηγορούντων σωφροσύνης παράδειγμα, εἴσω τὴν χεῖρ' ἔχοντ' ἀναβεβλημένον («disse che la statua di Solone si erge a esempio della misura degli oratori di quel tempo, avvolto nel mantello con la mano dentro»).

16. Cfr. Bieber (1959, p. 381), ove sono presentati anche altri esempi di figurazioni dello stesso *schema* in testimonianze riferibili all'iconografia teatrale.

FIGURA 1
Statua ritratto di Eschine, copia di età augustea da una statua di fine IV secolo a.C., Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 6018



Su concessione del Ministero della Cultura – Museo archeologico nazionale di Napoli. Foto di Giorgio Albano.

Green, Seeberg e nelle raccolte liparesi di Bernabò Brea[17]. Rispetto all'esemplare commentato da Bieber, anzi, queste figurine mostrano una posa ancor

17. Cfr. Webster, Green, Seeberg (1995[3], vol. I, p. 238; vol. II, p. 136): i riferimenti più pertinenti sono quelli alle statuette di terracotta 2NT 5 e 2NT 6, che raffigurano rispettivamente un vecchio, avvolto in un mantello corto, con la destra sul petto e la sinistra sul fianco (Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 20576 [6452]) e un servo nella stessa posa (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, inv. 17224). Molto simile (ma con una più accentuata angolatura del gomito destro, ripiegato più in alto dentro all'*himation*) è la posa di una serie di statuette riferibili ai vecchi della commedia, raccolte a Lipari nel Museo Luigi Bernabò Brea: cfr. in particolare inv. 13474 (esemplare a figura intera), ma anche inv. 3423, 3424, 3425, 9727. Su queste figurine, cfr. Bernabò Brea (1981, pp. 149 ss.; 2001, pp. 177 ss.), che le riferisce al tipo dell'*hegemon presbytes* della *Néa*. In effetti però, anche al di là dei problemi recentemente emersi in merito alla datazione della coroplastica liparese, conta a mio avviso sottolineare la stabilità di uno *schema* ben radicato nella vita sociale, oltre che nel teatro ellenistico, e perciò destinato a riproporsi con minime variazioni attraverso le epoche, al di là delle periodizzazioni tradizionali (Commedia di mezzo – Commedia nuova). Meno convincenti mi paiono le proposte di identificazione iconografica di *ansatus* avanzate da David (2025, pp. 366, 400).

FIGURA 2
Padre di commedia, statuetta di bronzo romana, I-II secolo d.C., New York, Metropolitan Museum of Art



Public Domain: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/250563.

FIGURA 3
Statuetta fittile di incedente a gambe divaricate, II metà del IV secolo a.C., Lipari, Museo L. Bernabò Brea, inv. 3135



Su concessione della ©Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e I.S.-Parco Archeologico delle Isole Eolie, Museo Luigi Bernabò Brea-Lipari. È vietata ogni ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

più simile allo *schema* di Eschine, poiché, oltre alla mano destra ripiegata davanti al petto, hanno pure la mano sinistra avvolta nella veste e appoggiata dietro al fianco, con una lieve angolatura del gomito.

Ci si potrebbe chiedere a questo punto se l'*amicibor gloriose* di Sagaristione, che avanza *ansatus* con le alucce puntellate, non corrisponda appunto a una versione iperbolica e sgangherata di questo *schema* della *sophrosyne*, se cioè non rifaccia il verso a questa nobile tradizione posturale, al termine di un lungo processo di stilizzazione, trasposizione scenica, logoramento stereotipico e rigenerazione parodica.

In proposito, due statuette di Lipari sembrano offrire uno spunto iconografico interessante. Si tratta di schiavi, incedenti a gambe molto divaricate, avvolti nel pallio (FIG. 3)[18]. Il loro *schema* in effetti fa pensare alle espressioni plautine *ansatus ambulat*, *subnixis alis me inferam atque amicibor gloriose*. La proposta di lettura di *subnixis alis* avanzata da Gioachino Chiarini mi pare possa essere confermata da queste immagini, salvo che per un particolare: Chiarini pensa a una posizione simmetrica delle braccia ripiegate all'altezza delle ascelle, laddove quest'immagine pare piuttosto riproporre in forma sguaiata la postura di Eschine con il braccio destro avvolto nell'*himation* davanti al petto e il braccio sinistro, sempre inviluppato nella veste, compostamente ripiegato però all'indietro, lungo il fianco. La mia ipotesi è quindi che siamo di fronte a una ripresa parodica dello *schema* illustre della *sophrosyne*, degradata nel registro comico. Le gambe divaricate messe in evidenza dal pallio corto e l'iperbolico allargamento bilaterale dei gomiti al di sotto del mantello enfatizzano la scompostezza e l'esagerazione ridicola della posa, studiata per rivendicare grottescamente la dominanza del servo-patrono sull'interlocutore a cui si vuol far pesare la gentile concessione del beneficio[19]. L'accentuazione dello *schema* caricaturale è funzionale inoltre alla schermaglia che sta per iniziare fra Sagaristione che occulta la *crumina*, tenendola con la destra sotto il pallio, e Tossilo, determinato a mettere le mani sul denaro che gli viene nascosto.

18. Lipari, Museo Luigi Bernabò Brea, inv. 3135, di cui si fornisce l'immagine (del tutto analogo lo schema della figurina inv. 3134). Cfr. Bernabò Brea (1981, p. 82; 2001, p. 114): lo studioso inquadra le figurine nella Commedia di mezzo. Come si anticipava nella nota precedente, la datazione dell'iconografia non sembra un ostacolo alla nostra ipotesi, se la si guarda alla luce di una tradizione posturale di lunga durata.

19. Sulla scompostezza percepita nelle gambe divaricate, cfr. Quint. *inst.* II, 3, 125: *uaricare supra modum est et in stando deforme est et, accedente motu, prope obscenum*; e II, 3, 159: *status sit rectus, aequi et diducti paulo pedes, uel procedens minimo momento sinister; genua recta [...] bracchia a latere modice remota*.

Abbreviazioni

GRADIT = *Grande dizionario italiano dell'uso*, ideato e diretto da T. De Mauro, UTET, Torino 1999-.

OLD = *Oxford Latin Dictionary*, edited by P. G. W. Glare, Oxford University Press, Oxford 1968-.

ThLL = *Thesaurus Linguae Latinae*, V Auflage, K. G. Saur Verlag, München 2007.

Riferimenti bibliografici

BERNABÒ BREA L. (1981), *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, SAGEP editrice, Genova.

ID. (2001), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, con la collaborazione di M. Cavalier, «L'Erma» di Bretschneider, Roma.

BETTINI M. (1981), Plauto, *Mostellaria. Persa*, Mondadori, Milano.

ID. (2003), *"Graphicus -ice" e alcuni riferimenti plautini alla pittura. Metafore pittoriche e rappresentazione drammatica*, in R. Oniga (a cura di), *Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina*, Il Calamo, Roma, pp. 31-61.

BIEBER M. (1959), *Roman Men in Greek Himation (Romani Palliati)*, in "Proceedings of the Transactions of the American Philological Association", 103, pp. 374-417.

BOCKSBERGER S. M. (2021), *Narrative Dance: Imitating Ēthos and Pathos through Schēmata*, in L. Gianvittorio-Ungar, K. Schlapbach (eds.), *Choreonarratives: Dancing Stories in Greek and Roman Antiquity and Beyond*, Brill, Leiden-Boston, pp. 57-81.

CATONI M. L. (2008), *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, introduzione di S. Settis, Bollati Boringhieri, Torino.

CHIARINI G. (1979a), *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Pàtron, Bologna.

ID. (1979b), *Per una rilettura drammatica di* Persa *II 5 "subnixis alis"*, in "Atene e Roma", 24, pp. 145-54.

CSAPO E. G. (1993), *A Case Study in the Use of Theatre Iconography as Evidence for Ancient Acting*, in "Antike Kunst", 36, pp. 41-58.

DAVID I. (2010), *Incarnation et désincarnation: le modèle de la peinture et l'ambiguïté du corps chez Plaute*, in M.-H. Garelli, V. Visa-Ondarçuhu (éds.), *Corps en jeu. De l'Antiquité à nos jours*, Actes du colloque international (9-11 octobre 2008), Presses Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 171-80.

EAD. (2025), *La fabrique du personnage dans la comédie de Plaute. Étude sur le masque et la gestuelle*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand.

DE MELO W. (ed.) (2011), *Plautus*, translated by W. de Melo, vol. III, Harvard University Press, Cambridge (MA)-London.

EKMAN P., FRIESEN W. V. (1969), *The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding*, in "Semiotica", 1, pp. 49-98.

ERNOUT A. (1938), Plaute. *Comédies v.* Mostellaria*,* Persa*,* Poenulus, Les Belles Lettres, Paris.

FRAENKEL E. (1960), *Elementi plautini in Plauto*, trad. di F. Munari, La Nuova Italia, Firenze (ed. or. *Plautinisches im Plautus*, Weidmann, Berlin 1922).

GRIMAL P. (éd.) (1971), Plaute, Térence, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris.

KLEINER D. E., KLEINER F. S. (1981-82), *Early Roman Togate Statuary*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", 87, pp. 125-33.

LINDSAY W. M. (1905), *T. Macci Plauti Comoediae*, Recognovit brevique adnotatione critica instruxit W. M. L., Oxonii, e typographeo Clarendoniano, tomus II.

MASSÉGLIA J. (2015), *Body Language in Hellenistic Art and Society*, Oxford University Press, Oxford-New York.

MONDA S. (2004), Titus Maccius Plautus, *Vidularia et deperditarum fabularum fragmenta*, QuattroVenti, Sarsinae et Urbini.

PETRONE G. (2008), Euscheme. *La gestualità nel teatro latino*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Fortuna europea della commedia dell'arte*, Atti del XXXII Convegno internazionale (Roma, 2-5 ottobre 2008), Centro Studi sul Teatro medioevale e rinascimentale, Torre d'Orfeo, Roma, pp. 13-25.

QUESTA C. (2001), *Titus Maccius Plautus Casina*, edidit C.Q., Sarsinae et Vrbini.

ID. (a cura di) (2003), Tito Maccio Plauto, *Il Persiano*, prefazione di C. Questa, introduzione di E. Rossi, traduzione di M. Scandola, Rizzoli, Milano.

RACCANELLI R. (2002), *Il dono di Tindaro*, in R. Raffaelli, A. Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates V* – Captiui (Sarsina, 8 settembre 2001), QuattroVenti, Urbino, pp. 29-57.

ID. (2018), *Introduzione*, in L. Ricottilli (a cura di), *Modalità della comunicazione in Roma antica*, Pàtron, Bologna, pp. 7-20.

RICOTTILLI L. (a cura di) (2018), *Modalità della comunicazione in Roma antica*, Pàtron, Bologna.

ROTHE U. (2020), *The Toga and Roman Identity*, Bloomsbury, London-New York.

TALADOIRE B. A. (1951), *Commentaires sur la mimique et l'expression corporelle du comédien romain*, Presses Universitaries de France, Montpellier.

USSING J. L. (1972), *Commentarius in Plauti comoedias*, denuo edendum curavit indicibus auxit A. Thierfelder, I-II, G. Olms, Hildesheim-New York (ed. or. Andreas Thierfelder, Kopenhagen 1875-92).

WEBSTER T. B. L., GREEN J. R., SEEBERG A. (1995^3), *Monuments Illustrating New Comedy*, I-II, Institute of Classical Studies (University of London), London.

WOYTEK E. (1982), T. Maccius Plautus, *Persa. Einleitung, Text, Kommentar*, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien.

ZANKER P. (1995), *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, Oskar Beck, München (trad. it. *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, Einaudi, Torino 1997).

Verso una maschera del *servus rusticus*: elementi tipologici nella prima scena della *Mostellaria*

di *Mariachiara Rafaiani*

La *Mostellaria* di Plauto si configura come un testo particolarmente favorevole all'analisi dei meccanismi di costruzione tipologica dei personaggi servili, non soltanto per il rilievo strutturale assunto dal *servus callidus* all'interno dell'intreccio, ma soprattutto per la presenza, nella scena iniziale, di una coppia di servi costruita secondo una logica apertamente oppositiva. La trama della commedia, come si sa, è semplice e si fonda su una catena di inganni messi in atto dal servo Tranione per dissimulare al padrone Teopropide la dissipazione del patrimonio familiare da parte del figlio Filolachete, avvenuta durante la sua assenza. Il ritorno improvviso del padrone innesca il meccanismo comico e conduce alla celebre finzione della casa infestata dal fantasma, che dà titolo alla commedia. La linearità dell'intreccio non implica una povertà drammaturgica, ma al contrario consente a Plauto di concentrare l'attenzione sulla distribuzione funzionale dei ruoli e sulla caratterizzazione dei tipi[1].

Nell'ambito del mio percorso di ricerca, volto a individuare gli elementi linguistici e drammaturgici che consentono di riconoscere le maschere del *servus* attive sulla scena, tale commedia rappresenta quindi un caso esemplare: la presenza contestuale di due schiavi, dotati di funzioni e tratti divergenti, offre un terreno privilegiato per osservare come la distinzione tipologica venga articolata attraverso lessico, posture dialogiche e dinamiche spaziali[2]. Nella prima scena della *Mostellaria*, infatti, si assiste proprio all'interazione fra la coppia di servi Grumione e Tranione, configurabili come servo di campagna e servo di città. Si tratta pertanto di una coppia oppositiva particolarmente funzionale all'analisi dei tratti contestuali. La prima scena, dun-

1. Per approfondire: Bertini (1970); Merrill (1972); Franko (2022).

2. Nell'ultimo lavoro di David (2025, p. 62) si indica come in Plauto siano riscontrabili coppie oppositive, ricalcando l'idea di Wiles (1991, p. 134) che sia avvenuta in Plauto una riduzione delle maschere e dunque una riduzione delle sfumature caratteriali dei personaggi: «The Greek system has been adapted, in other words, to create a restricted and fixed repertory of masks on the model of Atellan farce».

que, ha una funzione di immediata chiarificazione tipologica: l'interazione tra Grumione e Tranione non introduce soltanto un conflitto contingente, ma mette in atto una vera e propria polarizzazione strutturale, che investe lo spazio, il linguaggio, i valori morali e, come si cercherà di mostrare, anche la possibile configurazione della maschera scenica. In assenza di un prologo esplicito, Plauto affida alla prima scena una funzione proemiale, nella quale l'esposizione delle coordinate narrative si intreccia con la definizione dei tipi. In questo senso, la *Mostellaria* offre un esempio particolarmente chiaro di come la caratterizzazione non sia demandata a descrizioni dirette o a notazioni fisiche esplicite, ma emerga dall'organizzazione dialogica e dalla distribuzione dei ruoli all'interno della scena. La struttura stessa della scena iniziale – riconducibile allo schema della *pulsatio ostii* – si presta a una lettura tipologica: il servo che bussa, Grumione, proveniente dal *rus*, e il servo che occupa la *domus* urbana, Tranione, si trovano immediatamente collocati in due spazi simbolicamente e moralmente contrapposti. In questa prospettiva, la *Mostellaria* si rivela un osservatorio privilegiato per indagare i dispositivi attraverso cui Plauto articola la distinzione tra un servo urbano, scaltro e integrato nella dinamica cittadina, e un servo rustico, portatore di valori, odori e linguaggi altri, la cui funzione sembrerebbe non essere tanto quella di far avanzare l'intreccio quanto di rendere visibile, per contrasto, il profilo del *servus callidus*. L'analisi della prima scena consentirà dunque di osservare come la tipizzazione servile venga costruita attraverso una fitta rete di segnali testuali e performativi, che, pur in assenza di descrizioni fisiche esplicite, possono essere messi in relazione con le maschere della tradizione comica e con codici scenici riconoscibili dal pubblico antico.

Saranno proprio i due servi, Grumione e Tranione, a fornire al pubblico, nella prima scena, tutti gli elementi necessari per entrare nel vivo dell'azione comica. Già dalla prima battuta, infatti, Grumione fornisce al pubblico informazioni rilevanti sulla propria condizione e su quella del suo interlocutore (vv. 1-8):

GR. exi *e culina* sis foras, mastigia,
qui mi *inter patinas* exhibes argutias.
egredere, *erilis permities*, ex aedibus.
ego pol te *ruri*, si vivam, ulciscar probe.
exi, inquam, nidoricumpi, nam quid lates?
TR. quid tibi, malum, hic ante aedis clamitatiost?
an ruri censes te esse? abscede ab aedibus.
abi rus, abi dierecte, apscede ab ianua[3].

3. Per il testo fa fede Lindsay (1904-05).

Questo primo scambio stabilisce immediatamente un rapporto oppositivo tra la *domus* cittadina – luogo in cui si consumano i vizi e dove la prossimità alla ricchezza padronale favorisce la corruzione morale – e la dimensione della campagna, associata invece a frugalità e rigore etico. A rafforzare questa contrapposizione interviene il lessico: si osserva la ricorrenza, in riferimento a Tranione, di termini appartenenti al campo semantico della casa e dell'ambito urbano – come *culina*, *inter patinas* – in contrasto con *ruri*, che definisce invece lo spazio di appartenenza di Grumione. Non appena entra in scena ai vv. 6-8, Tranione ribadisce la polarità, pur capovolgendone il valore: *an ruri censes te esse? abi rus!*

Grumione introduce inoltre un elemento diegetico quando, al v. 3, definisce Tranione *erilis permities*, anticipando così la sua funzione destabilizzante all'interno della casa del padrone[4]. Sembra proprio che ci troviamo di fronte a un'insistente focalizzazione funzionale, volta a distinguere nettamente i due servi e, soprattutto, a definire con chiarezza la figura di Tranione in quanto motore centrale dell'intreccio. Proseguendo nell'analisi dell'intera scena iniziale, non emergono tratti fisici che distinguano i due personaggi; la caratterizzazione si fonda piuttosto su elementi morali, strettamente connessi al loro rispettivo luogo di appartenenza. Si osservino di seguito due passaggi particolarmente significativi (vv. 14-23 e 37-45):

GR. tu urbanus uero *scurra*, deliciae popli,
rus mihi tu obiectas? sane hoc, credo, Tranio,
quod te in pistrinum scis actutum tradier.
cis hercle paucas tempestates, Tranio,
augebis ruri numerum, genus ferratile.
nunc, dum tibi lubet licetque, pota, perde rem,
corrumpe erilem adulescentem optumum;
dies noctesque bibite, *pergraecaminei*,
amicas emite liberate...

TR. at te Iuppiter
dique omnes perdant, fu, *oboluisti alium*.
germana inluuies, *rusticus*, hircus, hara suis,
canem, capram commixtam. GR. quid uis fieri?
non omnes possunt *olere unguenta exotica*,
si tu oles, neque superiores accumbere
neque tam facetis quam tu uiuis uictibus.

4. Va notato che si possono rintracciare due tipi di servi in Plauto: quelli che lavorano per il bene del proprio padrone, come Pseudolo, e quelli che invece perseguono il proprio tornaconto. In questo senso Tranione assomiglia a Tossilo del *Persa*, con il quale condivide anche i tratti "orientaleggianti" che avremo modo di notare in questa scena.

tu tibi istos habeas turtures, piscis, auis,
sine me *aliato* fungi fortunas meas.

La scena continua insistendo su queste opposizioni. L'invettiva di Grumione è volta a evidenziare la frugalità campagnola contro la (corrotta) opulenza cittadina. Un ulteriore elemento di distanza viene istituito attraverso il campo semantico degli odori: al v. 41 Grumione dice che Tranione *olere unguenta exotica* (al v. 4, malgrado la corruzione del testo, sembra emergere un riferimento al *nidor*, quindi in qualche modo all'odore)[5]. L'odore dell'ambiente urbano si oppone così al lezzo pungente dell'aglio a cui Grumione chiede di essere lasciato, un odore che viene così associato alla *rusticitas* e alla sobrietà contadina. Nonostante l'ambientazione greca, inoltre, Grumione qualifica Tranione come "esotico". Si veda, oltre il già citato profumo di unguenti esotici al v. 41, *pergraecaminei*[6], quindi l'accusa di "grecheggiare". Introduce così una nuova polarità: la sua *rusticitas* si va a contrapporre a un *habitus* comportamentale straniero.

Come nota Pentericci (2019) a proposito del *Truculentus*, i servi rustici plautini – tra cui il parallelo più significativo, in questo caso, è Olimpione nella *Casina*, proprio perché la prima scena ha una struttura molto simile – presentano tratti ricorrenti e sembrano avere connotazione romana. Tale elemento potrebbe suggerire una prossimità tipologica con i personaggi dell'atellana e della farsa italica, affinità riscontrabile anche nella funzione comica affidata loro. In questa prospettiva è opportuno ricordare lo studio di Danese (2006) che, in riferimento alla *Mostellaria*, riflette sulla presenza nella tradizione manoscritta del lessema *aleato* in luogo di *aliato* (v. 47, quindi quando a dirlo è Grumione) scelto dagli editori. *Aleato* viene considerato da Lindsay (1904-05, *ad loc.*) *vulgaris forma* e Danese[7] propone di conservare tale forma come scelta deliberata del commediografo, finalizzata a ribadire la

5. Discusso da Mariotti (1992, p. 111).

6. Cfr. anche *Bacch*., v. 743 *congraecare*; sembra inequivocabile il valore negativo che Plauto dà al termine se si pensa anche a *Curculio*, vv. 288-298.

7. Scrive Danese (2006, pp. 9-10): «Sappiamo che accanto alla forma 'normale' *alium* (che Plauto usa, ad esempio, in *Poen*. e *Pseud*.), esisteva anche una variante di area rustica extraurbana *aleum*, con il caratteristico passaggio del suffisso *-yo-* ad *-eo-*. Che questa forma fosse diffusa tra persone che non parlavano il latino secondo le consuetudini dell'*urbanitas* ce lo dimostrano uno scolio di Porfirione ad Hor., *Epod*. III, 3 (*et 'alium' dicendum, ut 'solium dolium', non ut uulgo 'aleum'*) e l'*Appendix Probi* IV, 198, 18 K (*alium non aleum*). Mi sembra più che probabile che Plauto abbia voluto mettere in bocca a Grumione, nel momento in cui sfodera tutto l'orgoglio per difendere la propria *rusticitas*, un'espressione marcatamente rustica come l'aggettivo *aleatus*, in palese contrasto con l'urbanissimo *alium* usato poco sopra dal collega Tranione. Il pubblico non poteva non percepire la differenza e, quindi, non divertirsi, mentre l'editore moderno di Plauto dovrebbe forse riflettere se non sia il caso di

rusticitas di Grumione attraverso la marcatura linguistica[8]. Si continuerebbe così a costruire un dispositivo comico che fa dell'opposizione tra i due personaggi in scena il suo punto di forza. Il nome latino di Grumione, *Grumio*, nominato solo una volta da Tranione al v. 51, sembra inoltre poter essere interpretato come un nome parlante. Italo Mariotti[9] ne propone l'etimologia dal greco γρυμέα, ossia "sacco di stracci", attestato in Difilo (in *Poetae Comici Graeci*, fr. 128, di Kassel, Austin, 1986, p. 120)[10], riconoscendovi un'indicazione indiretta dell'abbigliamento del personaggio e, più in generale, del suo status marginale. Grumione risulterebbe dunque figurato come "lo straccione". Non sarebbe utile invece, a parere dello studioso, ricorrere all'etimologia latina *grumus* come "sacco di terra"[11]. Tuttavia, a mio avviso, pur a fronte di un'ascendenza greca del nome[12], incardinato nella tradizione comica, non è forse da escludere che nella percezione del pubblico romano l'assonanza con *grumus* o persino con *groma* (strumento dell'agrimensore, noto anche nella variante *gruma*[13]) potesse contribuire alla stratificazione semantica del nome.

Chiarite le linee essenziali della presentazione dei due servi attraverso la struttura scenica iniziale, si può ora tentare una riflessione più cauta sulle maschere. Se pensiamo – come tende a fare la critica più recente – che le maschere indossate dagli attori della palliata fossero derivate da quelle della νέα, descritte nell'*Onomasticòn* di Polluce[14], si potrebbe ipotizzare che la maschera

reintrodurre *aleato*, come già aveva fatto Ritschl (1878-94), nel testo della *Mostellaria*»; cfr. anche Ernout (1928, pp. 99-100).

8. Scrive ancora Danese (2006, p. 48): «A mio avviso, Plauto non fa parlare gli schiavi in modo diverso dai loro padroni o dai lenoni o dalle meretrici, ma seleziona i registri linguistici e stilistici piuttosto in base alle soluzioni comiche che intende sviluppare o allo spirito di singole battute, cosa che spesso può anche coincidere con una certa tipologia di personaggio, pur non essendone determinata».

9. Mariotti (1992, pp. 105-21); discute l'etimologia anche Petrone (1988), che invece sostiene l'etimologia latina.

10. I commenti umanistici di Plauto rimandano all'etimologia latina; il Camerario discute l'origine incerta ma greca; Ussing (1972, p. 96) ribadisce l'origine greca dei nomi dei personaggi della commedia; Merrill (1972, p. 40): «Grumio may be the masculine form of a Greek (feminine) proper name derived from 'bag', 'pocket', or 'purse'. Another possible source is old Latin *grumius*, 'a heap of dust'».

11. Se si guarda il Thesaurus troviamo ad esempio la definizione di Festo: *terrae colléctio, minor túmulo*, riportata anche in Ernout, Meillet (2001).

12. Schmidt (1902, pp. 353-90) concorda con Ritschl (1878-94, praef. *Most.*, p. XXXVII), dove il nome è messo in relazione con *Γρυμαία Γρυμέα* presenti nel catalogo delle etere in Ateneo XIII 583b ss.

13. Una possibile vicinanza notata già da Bertini (1970).

14. Sette tipologie di maschere del *servus*: il vecchio (*pappos*), il servo principale (*heghemòn therápon*), quello con i capelli bassi (*kàto trichías*), il ricciuto (*oúlos therápon*), il maison, il tettix, il principale con i capelli ondeggianti (*epíseistos hegemón*).

dell'*hegemòn therápon* (servo principale) fosse generalmente affidata al servo più importante della commedia, e dunque negli intrecci plautini al *servus callidus*: nel caso della *Mostellaria*, a Tranione (sarà infatti lui ad architettare le trame che ne reggono la struttura drammaturgica)[15]. Se da un lato Polluce fornisce descrizioni dettagliate della maschera dell'*hegemòn therápon*, le descrizioni fisiche degli schiavi plautini sono limitate a pochi tratti piuttosto generici. Per quanto riguarda Tranione, il testo della *Mostellaria* non consente di inferire alcuna caratteristica fisica precisa. Passando ora alla maschera di Grumione, la lettura attenta del testo rivela un elemento che potrebbe risultare significativo. Al v. 12 Tranione insulta Grumione interpellandolo con il termine *frutex*[16]. Il valore di *frutex* merita qualche attenzione, perché qui sembra concentrarsi un indizio non solo lessicale ma potenzialmente fisiognomico.

Il termine ricorre in senso ingiurioso solo in questo passo e in un luogo dell'*Apologia* (66, 9) di Apuleio, dove, sebbene spesso interpretato come "sciocco", Mariotti propone di intenderlo come "villano", rivolto a un individuo ripetutamente caratterizzato per la sua volgarità campagnola. Un ulteriore riscontro si trova in Giovenale (3, 9, vv. 12-14), in riferimento a Nevolo, descritto con *fruticante pilo* a indicare un'eccessiva peluria, segno di trascuratezza fisica determinata da disagio economico e morale. La resa tradizionale di *frutex* come "testa di legno" (paragonabile a *caudex* o *stipes*) appare dunque riduttiva. Seguendo l'interpretazione di Mariotti, il termine va invece riferito non tanto alla stupidità del personaggio quanto al suo aspetto fisico, evocando un corpo *hirsutus*, coperto di peli, con capelli arruffati e ispidi, tratti associati convenzionalmente al *rusticus*[17]. Tale lettura trova ulteriore conferma nel *Thesaurus Linguae Latinae*, dove *frutex* indica un arbusto o un groviglio di frasche, immagine che ben si presta a suggerire una capigliatura incolta e indomabile. La ricezione umanistica di Plauto conferma la natura ingiuriosa del termine, ma ne precisa anche la stratificazione semantica[18]. Pio (1500) lo definisce innanzitutto *contumeliosum nomen*, collegandolo all'uso apuleiano, ma lo inserisce poi in una digressione etimologica sui *frutices* come erbe basse, arbusti e piante umili: la connotazione appare dunque non solo mentale, ma anche fisico-simbolica, suggerendo una prossimità al mondo agreste; con lui

15. Sull'individuazione dei *servi callidi* plautini cfr. David (2025, pp. 163 ss.).

16. Per un approfondimento sul termine cfr. Ernout (1928). Dal punto di vista filologico il termine è certo.

17. Notare la descrizione di Marsia in Apuleio, *Florida* III.

18. Oltre ai commenti citati nel testo si è fatta una disamina su Turnèbe (1604) e Havenkenthal (1607) che non notano nulla. Gronovio (1664, p. 492) scrive: *Inter contumeliæ verba fuit et frutex: convitium nimirum in stupidos & insulsæ mentis homines. Proprie & signate rusticani agrestesque ista insigniti voce*.

anche Pilades (1518). Lambin (1577) è più esplicito nel tradurlo come *servum a villa, contumeliae causa, quasi rusticum*, riducendolo a epiteto per servo di campagna, ed evidenziando la contrapposizione con l'essere *scurra* di Tranione. Gruter (Gruter, Taubmann, 1621), infine, sintetizza entrambe le linee interpretative definendolo al tempo stesso insulto per *stupidos et insulsae mentis homines* e marchio riservato, *proprie et signate*, a *rusticanos agrestesque*[19]. L'insulto *frutex*, pertanto, non si limiterebbe a definire Grumione come rozzo o goffo, ma contribuirebbe a delinearne un'immagine corporea precisa, legata alla sua *rusticitas*[20]: capigliatura ispida e incolta, barba non curata, lineamenti marcati dall'assenza di disciplina estetica. Tale rappresentazione si integra coerentemente con quanto già emerso dall'analisi lessicale (odori forti, alimentazione rustica, linguaggio non standardizzato) e conferisce al personaggio una fisionomia riconoscibile secondo codici performativi consolidati.

La contrapposizione con Tranione ne risulta ulteriormente accentuata. Se Grumione incarna la *rusticitas* materiale e sensoriale, Tranione è invece definito *deliciae popli* e *scurra*[21], figure che evocano l'eleganza ostentata e la brillantezza cittadina. La scena costruisce così una dicotomia non solo morale ma visivamente percepibile, che il pubblico doveva cogliere immediatamente già al semplice apparire dei due attori sul palco. Nel solco degli elementi oppositivi che abbiamo notato finora potremmo anche immaginare un'alternanza di capelli acconciati e capelli scompigliati come ulteriore elemento utile alla definizione dei due tipi in scena. Guardando in questa direzione, il contributo di Mariotti[22] non pare essere stato finora valorizzato nella prospettiva delle ricerche sull'aspetto visivo dei personaggi. Risulta quindi metodologicamente interessante osservare che scavi più minuziosi nel testo plautino possono andare a infoltire la lista esigua dei passi canonici delle descrizioni dei personaggi presenti nelle commedie. In tal senso, molto lavoro va ancora fatto: una schedatura di dettagli inavvertiti potrebbe forse portare a stratificare e sistematizzare le informazioni. A questo punto diviene lecito interrogarsi su una possibile relazione fra la caratterizzazione testuale e la maschera scenica di Grumione. Escludendo i servi principali (tra i quali c'è un *epíseistos*), una maschera che potremmo pensare di attribuire a Grumio-

19. Ussing (1972, p. 99) scrive *de stupido homine*, interpretando in questa direzione anche il passo dell'*Apologia* di Apuleio.

20. Sulla *rusticitas* cfr. Pentericci (2019).

21. Per un approfondimento del termine cfr. Mazzoli (1987).

22. Mariotti (1992, pp. 119-21) inoltre congettura, al v. 40, *rutilus hircus* in luogo del tràdito *rusticus hircus*. La congettura, contrariamente a quanto pensava Mariotti, non è necessaria per sanare la metrica (come ha mostrato Marcus Deufert) e il verso resta valido come un *climax* che a partire da *alium* si sposta verso immagini sempre più concrete le quali rimandano al fetore, continuando l'efficace drammaturgia oppositiva.

ne potrebbe essere quella del servo riccio (θεράπων οὖλος). Questa maschera viene descritta da Polluce (*Onom.* 4, 150) così:

ὁ δ' οὖλος θεράπων δηλοῖ μὲν τὰς τρίχας, εἰσὶ δὲ πυρραί ὥσπερ καὶ τὸ χρῶμα· καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ διάστοφος τὴν ὄψιν.

Il nome rivela i capelli del servo riccio, che sono rossi come la sua carnagione, è calvo sulla fronte ed è strabico (Castiglioni, 2022, p. 55).

In conclusione, lo spostamento proposto da Mariotti verso un'interpretazione "fisica" di *frutex* consente di ricondurre Grumione a una fisionomia testuale coerente con la dialettica *domus/rus* che governa la prima scena della *Mostellaria*. La duplice valenza ingiuriosa registrata dagli esegeti umanistici (stoltezza mentale e marcatura sociale del *rusticus*) rafforza l'ipotesi che il segnale lessicale non sia puramente morale, ma alluda a tratti somatici e performativi. In questo quadro, il possibile accostamento alla maschera del θεράπων οὖλος – pur senza postulare un'adesione meccanica al catalogo di Polluce[23], né ai *corpora* di maschere riferibili alla commedia che in questa sede ho preferito, per cautela, non considerare – opera come ipotesi euristica utile a descrivere una "famiglia" di servi rustici, riconoscibili per indizi ricorrenti più che per descrizioni fisiche esplicite. Resta, tuttavia, necessaria la massima cautela: l'evidenza testuale plautina è frammentaria e non consente identificazioni univoche. Solo una triangolazione di elementi multipli permetterà di passare dall'intuizione tipologica alla descrizione diacronicamente fondata, restituendo alle "maschere" la loro leggibilità scenica senza oltrepassare il perimetro documentario.

Riferimenti bibliografici

BERTINI F. (a cura di) (1970), Plauto, *Mostellaria*, Paravia, Torino.
CASTIGLIONI B. (a cura di) (2022), Giulio Polluce, *Onomasticon. Le maschere del teatro antico*, La Vita Felice, Milano.
DANESE R. (2006), *Plauto e l'urbanitas del dialetto*, in "Linguistica e Letteratura", XXXI, 1-2, pp. 37-66.
DAVID I. (2025), *La fabrique du personnage dans la comédie de Plaute. Étude sur le masque et la gestuelle*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand.
ERNOUT A. (1928), *Les éléments dialectaux du vocabulaire latin*, H. Champion, Paris.
ERNOUT A., MEILLET A. (2001), *Dictionnaire etymologique de la langue latine*, rist. della 4ª ed. con aggiunte e correzioni di J. André, Klincksieck, Paris.
FRANKO G. F. (2022), Plautus, *Mostellaria*, Bloomsbury Academic, London.

23. L'argomento è trattato da David (2025, pp. 65-7).

GRONOVIO I. F. (1664), *M. Acci Plauti Comoediae accedit Commentarius ex Variorum Notis & Observationibus ex Recensione Ioh. Frederici Gronovii*, ex officina Hackiana, Leiden.

GRUTER J., TAUBMANN F. (1621), *M. Acci Plauti Comoediae ex recognitione Jani Gruteri; qui bona fide contulit cum Mss. Palatinis. Accedunt Commentarii Friderici Taubmanni auctiores*, apud Zachariam Schurerum, Wittenberg.

HAVENKENTHAL V. (1607), *In Comoedias Plauti, Quae extant, Divinationes et Interpretationes Valentis Acidalii*, Excudebat Samuel Hempelius, Sumptibus Ionae Rhodii bibliopolae, Francofurti.

KASSEL R., AUSTIN C. (edd.) (1986), *Poetae Comici Graeci*, vol. V: *Damoxenus – Magnes*, De Gruyter, Berolini-Novi Eboraci.

LAMBIN D. (1577), *M. Accius Plautus ex fide, atque auctoritate complurium librorum manu scriptorum opera Dionys. Lambini Monstrolinensis emendatus: ab eodemque commentariis explicatus, et nunc primum in lucem editus*, ex officina G. Rovillii, Paris.

LINDSAY W. M. (ed.) (1904-05), *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxford University Press, Oxford.

MARIOTTI I. (1992), *La prima scena della* Mostellaria *di Plauto*, in "Museum Helveticum", 49, 2, pp. 105-23.

MAZZOLI G. (1987), *Etimologia e semantica dello scurra plautino*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, vol. II: *Letteratura latina dalle origini ad Augusto*, QuattroVenti, Urbino, pp. 73-92.

MERRILL F. R. (ed.) (1972), Plautus, *Mostellaria*, Macmillan, London.

PENTERICCI C. (2019), *De truculenti nomine. Dalla maschera del rusticus al titolo della commedia*, in "Maia", 71, pp. 640-63.

PETRONE G. (1988), *Nomen/omen. Poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio)*, in "Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici", 20/21, pp. 33-70.

PILADES (1518), *Marci Actii Plauti linguae latinae principis Comoediae viginti: Una cum luculentissimis commentarijs Bernardi Saraceni: Ioannis Petri Vallae: & Pyladis brixiani. Nec non obseruationibus Pii Bononiensis: Ugoleti & Grapaldi scholia: Anselmique epiphillidibus*, Melchiorre Sessa e Pietro Ravani, Venezia.

PIO G. B. (1500), *Plautus integer cum interpretatione Joannis Baptistae Pii*, Ulrich Scinzenzeler, Milano.

RITSCHL F. (ed.) (1878-1894), *T. Macci Plauti comoediae, rec. instrum. critico et prolegom. auxit Fr. R. sociis operae adsumptis Gustavo Loewe, Georgio Goetz, Friderico Schoell*, B. G. Teubner, Leipzig.

SCHMIDT K. (1902), *Die Griechischen Personennamen bei Plautus II*, in "Hermes", 37, 3, pp. 353-90.

TURNÈBE A. (1604), *Adversariorum libri XXX. in quibus variorum auctorum loca intricata explicantur, obscura dilucidantur, & vitiosa restituuntur*, Petrus Quercetanus, Aureliopoli.

USSING J. L. (1972), *Commentarius in Plauti comoedias*, denuo edendum curavit indicibus auxit A. Thierfelder, I-II, G. Olms, Hildesheim-New York (ed. or. Andreas Thierfelder, Kopenhagen 1875-92).

WILES D. (1991), *The Mask of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge University Press, Cambridge.

I personaggi del *leno* e della *lena* fra scena e tradizione figurativa*

di *Marco Filippi*

Tra i personaggi della commedia latina, il *leno* e la *lena* figurano come "maschere" secondarie, non avendo ruoli di protagonismo; nel contempo, però, più di altre di maggior rilievo esse offrono al pubblico una vivida rappresentazione della vita sociale, rivelandosi preziose per l'economia dello spettacolo in virtù di quella legge non scritta secondo la quale si destano nello spettatore emozioni tanto più forti quanto più si riconosce in una scena teatrale qualcosa di familiare.

Intento del presente contributo è indagare queste due "maschere" sotto il profilo estetico – e di conseguenza sotto quello morale, o viceversa –, evidenziandone i tratti salienti e le differenze che le contraddistinguono, facendo ricorso alle testimonianze letterarie e iconografiche a disposizione[1].

1
Il *leno*

1.1. Il *leno* tra vita sociale e scena comica

Nell'antichità greco-romana la figura del *leno*[2], ruffiano e intermediatore di prostituzione, è ben attestata sul piano sociale e giuridico, oltre che nella

* L'edizione utilizzata per Plauto è quella di Lindsay (1904-05); per Terenzio è quella di Lindsay, Kauer (1963). Le traduzioni sono mie, salvo dove diversamente indicato, come nel caso dell'*Onomasticon* di Giulio Polluce, dove sono riportate quelle dell'edizione di Barbara Castiglioni (2022).

1. Sulle figure del *leno* e della *lena* sono ancora canoniche, rispettivamente, le dissertazioni di Stotz (1920) e Morenilla Talens (1994). Di utile supporto, per l'analisi dei personaggi scenici, Webster (1947; 1949-50), Gil (1974; 1975), Questa (1982) e, di recente, Belardinelli (2024). Lo studio di Navarre (1914), che prende spunto dal catalogo fornito da Robert (1911), risente purtroppo della credenza, oggi generalmente meno condivisa, che gli attori al tempo di Plauto non indossassero le maschere.

2. In gr. μαστροπός, πορνοκόπος, πορνότριψ o προαγωγός, ma soprattutto πορνοβοσκός, colui che πόρνας βόσκει, "foraggia le prostitute" (πόρνη < πέρνημι, "vendere"). Il lat. *leno*

percezione morale delle comunità urbane. In Grecia, già dalla riforma di Solone, la prostituzione viene in parte regolamentata, rendendo possibile la presenza di soggetti che organizzano e mediano l'accesso a donne rese disponibili all'interlocutore pagante, lucrando su di esso[3]. In Roma il fenomeno è parimenti diffuso: il lenone è spesso liberto o straniero, marginale per status e per reputazione, e rappresenta "l'anello intermedio" di un commercio del corpo collocato ai margini della rispettabilità. A livello sociologico, egli incarna una professione riprovata, considerata utile in senso pragmatico e insieme disonorevole, il cui segno distintivo è la subordinazione delle persone (spesso donne schiave o liberte) a un regime di sfruttamento economico articolatamente strutturato.

La *palliata*, ereditando i modelli greci della νέα (e non solo) e rielaborandoli con relativa libertà, non si limita a riprodurre il dato sociale. La rappresentazione del lenone finisce per assumere i tratti della caricatura rituale; la sua legittimità formale come detentore di donne, sancita da contratti e pagamenti, si scontra con la riprovazione etica e con l'aspettativa di una punizione che la macchina comica realizza per mezzo di astuzie, travestimenti e sotterfugi. Ne risulta così un personaggio la cui funzione iniziale di ostacolo dei desideri di un giovane innamorato muta gradualmente, nel corso dell'intreccio drammatico, in quella di bersaglio di beffe e tranelli escogitati, solitamente, da un *callidus servus*, cui segue una sconfitta finale attesa dal pubblico come forma di risarcimento morale.

Insomma, il teatro latino, rispetto alla cronaca sociale, esaspera i toni e mette a fuoco il lenone come nemico archetipico; una figura con questi presupposti è destinata quindi a trasformarsi in una maschera di straordinaria potenza scenica, funzionale alla drammaturgia dell'inganno e al godimento catartico dello spettatore. Il cosiddetto lieto fine, come ha sottolineato in un celebre articolo Maurizio Bettini (1982, pp. 55-6; 59; 62), vede sempre la di-

rimane di origine incerta; se è improbabile una parentela con l'agg. *lenis* nell'accezione di "pigro" – per cui cfr. De Vaan (2008, p. 334) –, più convincente appare una coniazione sul femminile *lena*, "la mezzana", per l'etimologia della quale sono state proposte diverse ipotesi: fra queste, vale la pena ricordare la derivazione del termine dalle ληναί o βάκχαι, "le baccanti" – cfr. Walde, Hofmann (1938, p. 782); *contra* Ernout, Meillet (1959, p. 351) –, e soprattutto la presunzione di un metaforico legame a un animale specifico, la λέαινα ("leonessa"; si vedano anche le sfumature semantiche del lat. *lupa*). Alla propensione per quest'ultima possibilità è pervenuto, indipendentemente da me, il professor Benjamín García-Hernández dell'Universidad Autónoma de Madrid (ne vengo a conoscenza, in sede di convegno, tramite la professoressa Rosario López Gregoris, che ringrazio).

3. In commedia un riferimento alla riforma di Solone è ad esempio in Philem. fr. 3 K.-A. (Ἀδελφοί), un lungo passo tramandato da Athen. 13, 569d in cui sembra che la *persona loquens* sia un lenone; cfr. almeno Kock (1884, p. 479).

sfatta del lenone, unica figura alla quale non è mai concessa alcuna possibilità di riscatto, perché è anche l'unica che, diversamente ad esempio dal *senex* o dal *miles*, è negativa in ogni sua manifestazione[4].

Nel sistema dei tipi plautini, il lenone è invariabilmente definito dall'avidità. L'*auri sacra fames* ordina ogni suo comportamento e colora ogni sua parola. Egli è spesso definito *periurus*, e la sua *ἀναισχυντία* gli consente di mentire, ritrattare, tradire la parola data, violare i sacri giuramenti e farsi gioco degli dei stessi.

I due cardini della sua "filosofia" morale, l'avidità e la sfacciataggine, sono ben evidenziati da Plauto e Terenzio fin nei prologhi delle loro commedie, quando presentano i loro *stock-characters*:

PROL. hic neque peiiurus leno est nec meretrix mala
neque miles gloriosus (*Capt*. 57-58).

PROLOGO Non ci sono qui il lenone spergiuro, la prostituta cattiva, il soldato sbruffone.

PROL. ne semper [...]
[...]
auaru' leno adsidue agendi sint seni
clamore summo, cum labore maxumo (Ter. *Haut*. 37-40).

PROLOGO Che non debba sempre [...] recitare, da vecchio, la parte dell'avido lenone, con grande clamore ed enorme fatica.

A queste presentazioni in "sedi di spicco" seguono, tra le righe degli intrecci, descrizioni più circostanziate dei vari lenoni, in una commistione di

4. Limitatamente alla figura del lenone, non si può escludere che un modello per la *palliata* abbia costituito già l'aristofaneo Filostrato, la cosiddetta "Volpe Canina" (Ar. *Eq*. 1067-1069; *Lys*. 952-958). Molto di più si deve però alla *νέα*, e in particolare a Menandro, il quale fornisce varianti meno iperboliche rispetto alle deformazioni plautine, tendendo a smussare gli estremi e a temperare l'antagonismo con un maggiore sviluppo psicologico del personaggio, preferendo dipingere il lenone come avaro e timoroso del giudizio dei tribunali, e concentrato a proteggere il proprio investimento nella giovane da cui intende trarre profitto. Nei frammenti della μέση, invece, la maschera del lenone rientra tra quelle di ladri e rapitori, con la proposta occasionale di titoli di commedie che portano il nome della maschera, a dimostrazione della sua chiara riconoscibilità: cfr. il Πορνοβοσκός di Eubulo (frr. 87-88 K.-A.), la commedia omonima di Posidippo (frr. 23-24 K.-A.) e il Ὑάκινθος Πορνοβοσκός o Ὑάκινθος ἢ Πορνοβοσκός – così Schweighäuser (1807, p. 30) – di Anassila (fr. 28 K.-A.).

caratteristiche fisiche e morali che ora – per il solo Plauto[5] – andiamo ad analizzare nei loro tratti essenziali[6].

1.2. Il *leno* plautino e il suo aspetto esteriore (la maschera) e interiore (la maschera dietro la maschera)

Lungo il corpus plautino il lenone è figura non primaria ma ricorrente e, in alcuni casi, dominante per presenza scenica. È del resto universalmente riconosciuto che il Ballione dello *Pseudolus* è, insieme all'Euclione dell'*Aulularia*, una delle maschere più riuscite di tutto il teatro di Plauto[7].

In questa commedia, il ruffiano ha ceduto la cortigiana Fenicio a un militare per una somma precisa e, con lo spirito dell'intermediario senza scrupoli, ha proposto al giovane Calidoro di riscattarla allo stesso prezzo. Il gesto, che smaschera lo spirito "mercenario" del personaggio, innesca la macchina dell'inganno del servo Pseudolo, che costruisce un sistema di finzioni e simulazioni volto a sottrarre la donna al soldato e a beffare il lenone, cosa che riesce alla fine nel più comico degli esiti.

Alla riprovazione morale del lenone si accompagna in più di un'occasione una descrizione fisica dai tratti inequivocabilmente negativi. Ad esempio, laddove per la prima volta il sicofante Simia vede uscire di casa Ballione, chiede a Pseudolo chi egli sia e, alla sua risposta, osserva (*Pseud*. 954-955):

SIMI. illicinest? PSEV. Illic'st. SIMI. Mala mercist, <Pseudole>, illuc sis uide,
ut transuorsus, non prouorsus cedit, quasi cancer solet.

SIMIA	È quello là?
PSEUDOLO	Esatto.
SIMIA	Brutta roba, Pseudolo. Guarda là come cammina storto invece che dritto, come fa il granchio.

È ancora Simia che apostrofa Ballione come segue (*Pseud*. 967):

5. La commedia terenziana non sembra fornire descrizioni fisiche dei propri lenoni. Infatti con Terenzio, coerentemente con altre scelte poetiche distanti dallo spirito plautino, l'enfasi sul grottesco si attenua e il lenone è trattato con toni più misurati. Per fare un esempio, il Sannione degli *Adelphoe* si lamenta delle ingiustizie e subisce soprusi, ma il registro terenziano riflette una diversa sensibilità comica, incline a cercare equilibri di conflitto meno marcati. È interessante notare, comunque, come la posizione del lenone della *néa*, "mediana" tra la caricatura plautina e la forma attenuata terenziana, disegni già quel panorama di variazioni tipologiche per cui la funzione antagonistica resta costante ma la sua intensità e i suoi strumenti retorici finiscono per essere meno aspri.

6. Non mancano riferimenti al lenone nella commedia latina pervenuta allo stato frammentario; purtroppo non si può dire granché del *Leno* di Pomponio di Bologna.

7. Cfr. al riguardo, fra i tanti, Carena (1975, p. 107) e Raffaelli (2000, p. 119).

SIMI. heus tu qui cum hirquina barba stas, responde quod rogo.

SIMIA Ehi tu, che te ne stai in piedi con la barba da caprone, rispondi a quello che ti chiedo.

E ancora (*Pseud*. 979-980):

SIMI. ut uestitu's, es perfossor parietum.

SIMIA Vestito come sei, sembri un foratore di pareti.

Se possiamo identificare il *perfossor parietum* con il τοιχωρύχος, il ladro specializzato nello sfondare i muri delle abitazioni, e tradurre l'espressione, per traslato, con "ladro matricolato"[8], più difficile risulta cercare di capire come fosse vestito un personaggio di questa risma. A ogni modo, i dati a nostra disposizione presentano un uomo che cammina in modo sghembo[9], porta una barba ispida da caprone[10] e veste in maniera equiparabile a quella di un furfante.

Ma Ballione non si lascia colpire da queste esternazioni, né tantomeno dalle molte altre – ben più pesanti e che non implicano descrizioni fisiche – che pervadono la commedia. Egli, anzi, forte della propria intrinseca sfacciataggine, mostra della propria natura una certa autoconsapevolezza, che sconfina in ostentato autocompiacimento (*Pseud*. 288-289):

PSEV. surruperet hic patri, audacissume?
Non periclumst ne quid recte monstres. BAL. Non lenoniumst.

PSEUDOLO Deruberebbe suo padre, sfrontato? Non c'è pericolo che tu ti possa mostrare corretto.
BALLIONE Non è cosa da ruffiano.

Inevitabile citare la parte finale della nota gragnuola di insulti che Pseudolo e il giovane Calidoro scagliano contro Ballione, e la reazione di quest'ultimo volta a mostrarne la totale inefficacia (*Pseud*. 366-368):

PSEV. leno. CALI. Caenum. BAL. Cantores probos!
CALI. Verberauisti patrem atque matrem. BAL. Atque occidi quoque potius quam cibum praehiberem: num peccaui quippiam?

8. Devo la suggestione al professor Renato Raffaelli dell'Università di Urbino *per litteras*; ne approfitto per ringraziarlo.

9. Non si può escludere che l'andatura, tipica delle persone sovrappeso, sia dovuta proprio alla prominenza del ventre, caratteristica, come si vedrà tra poco, della maggior parte dei lenoni.

10. Nella *barba hirquina* si riscontra, qui e altrove, una certa somiglianza con la tipica rappresentazione di Sileno, per la quale cfr. *infra*.

PSEUDOLO Ruffiano!
CALIDORO Immondizia!
BALLIONE Che bei cantori.
CALIDORO Hai frustato tuo padre e tua madre!
BALLIONE Come no! Li ho pure ammazzati piuttosto che dar loro da mangiare; ho fatto male?

E, infine, un brano che scenicamente funziona come la rottura della quarta parete di un film, di irresistibile forza comica (*Pseud*. 974-977):

SIMI. hominem ego hic quaero malum,
legerupam, inpium, peiiurum atque inprobum. BAL. Me quaeritat,
nam illa mea sunt cognomenta; nomen si memoret modo.
Quid est ei homini nomen? SIMI. Leno Ballio. BAL. Sciuin ego?

SIMIA Cerco qui un uomo malvagio, delinquente, empio, spergiuro e cattivo.
BALLIONE (*a parte*) Ma sta cercando me! Sono i miei soprannomi, manca solo che mi chiami per nome. (*ad alta voce*) Qual è il suo nome?
SIMIA Ballione, il ruffiano.
BALLIONE (*a parte*) E che, non lo sapevo?

Tra gli altri lenoni plautini, certo scenicamente meno potenti rispetto all'inarrivabile Ballione, Lico nel *Poenulus* incarna la figura dell'intermediario senza credibilità, pronto al *forum* e al cavillo quando viene minacciato, e altrettanto pronto alla menzogna e allo spergiuro quando intravede vantaggi per sé stesso. L'unica descrizione fisica che ne conserviamo consiste nella prima impressione del *uilicus* Collibisco, che richiama da vicino quella di Simia alla vista di Ballione in *Pseud*. 955 (*Poen*. 613):

ADVO. illic homo est qui egreditur leno. COL. Bonus est, nam similis malist.

TESTIMONE Ecco lì, l'uomo che esce è il ruffiano.
COLLIBISCO Buono quello, infatti pare una canaglia.

Per lo sfortunato Labrace della *Rudens* invece abbiamo maggiori dettagli fisici, forse anche grazie al fatto che è sopravvissuto a un naufragio; egli infatti ha perduto sulla nave il suo elmetto (*Rud*. 801-802):

LAB. eheu! Scelestus galeam in naui perdidi;
nunc mi opportuna hic esset, salua si foret.

LABRACE Ahimè! Disgraziato, ho perduto l'elmetto sulla nave; ora mi avrebbe fatto comodo, se si fosse salvato.

Ed è rimasto con indosso solo una camicia e un mantello (*Rud*. 549-550):

LAB. eheu! Redactus sum usque ad unam hanc tuniculam
et ad hoc misellum pallium

LABRACE Ahimè! Sono ridotto a questa sola tunichetta e a questo miserabile mantellino!

Per il resto, i suoi connotati rispecchiano quelli di Sileno, dalla capigliatura rada, canuta e arruffata ai lati del cranio (*Rud*. 124-126), alla barba, probabilmente *hirquina* anch'essa (*Rud*. 769); ma la descrizione più esauriente la dà il servo Tracalione (*Rud*. 316-319):

TRA. ecquem
recaluom ad Silanum[11] senem, statutum, uentriosum,
tortis superciliis, contracta fronte, fraudulentum,
deorum odium atque hominum, malum, mali uiti probrique plenum.

TRACALIONE Un vecchio calvo come Sileno, alto di statura, panciuto, con le sopracciglia arruffate, la fronte corrugata, un fraudolento, in odio agli dei e agli uomini, un malvagio pieno di malignità e di vizi[12].

Ai requisiti morali dunque corrispondono strettamente quelli fisici: il lenone è complessivamente rozzo e, oltre a quanto già notato, ha una corporatura tozza, quando non chiaramente obesa[13]. Come si vedrà grazie ai reperti iconografici, ha la bocca larga, simbolo di avidità ma anche, forse, di parlantina, una caratteristica necessaria al mercante che deve convincere le persone all'acquisto di qualcosa (in questo caso, di qualcuno); ogni suo tentativo di risultare raffinato non può che destare l'effetto opposto e, in questo "pirandelliano" contrasto, essere strumento di comicità involontaria: CA. *at ita me uolsellae, pecten, speculum, calamistrum meum / bene me amassint meaque axitia linteumque extersui* (Plaut. *Curc*. 577-578); un quadretto che sembra quasi preludere alle immagini "rabelaisiane" dei tipi della satira di Persio[14].

11. *Varia lectio* è *silonem*, "dal naso camuso", e non male: già la *Physiognomica* pseudo-aristotelica (1, 61, 811b) vedeva nel naso schiacciato un indizio di lascivia.

12. Sul lenone Labrace e, in generale, sul rapporto tra *senes* e *lenones*, caratterizzato da assonanze e divergenze sul piano fisico e morale, cfr. ora il contributo di Bandini (2026).

13. Cfr. ancora, per il ventre prominente, il Cappadoce del *Curculio*: vv. 230-233 e 220-221. Su quest'ultimo passo, controverso sul piano testuale ed esegetico, cfr. i recenti contributi di Welsh (2005) e Raccanelli (2020).

14. «A me le pinzettine, il pettine, lo specchio, l'arricciacapelli, le forbicine e l'asciugamano!». Devo il suggerimento di questo parallelo alla lettura del saggio di La Penna (1995).

2
La *lena*

2.1. LA *LENA* TRA REALTÀ SOCIALE E CONVENZIONE TEATRALE

Se il *leno* rappresenta un polo omogeneo di negatività, la *lena* – spesso donna anziana ed ex prostituta – offre di sé un'immagine più variegata. Nella vita sociale greco-romana è una figura di basso rango, talvolta schiava o liberta, che organizza incontri, introduce giovani etere nel circuito del piacere e media tra domanda e offerta; la sua presenza, pur marginale, è costante; la sua percezione morale è negativa, ma non monocorde, e proprio l'esperienza e l'età introducono quelle doti di astuzia e pragmatismo che, nel teatro, diventano materia di una rappresentazione più sfumata.

Le sue radici affondano nella commedia greca, e ancor prima nella tragedia (si pensi alla nutrice di Fedra nell'*Ippolito* euripideo), ma i repertori conservati sono più difficili da individuare rispetto a quelli del lenone[15]. Anche nel mimo greco compaiono figure di mediazione femminile, ma è la *νέα*, e in particolare Filemone, ad aver contribuito alla fissazione del tipo della vecchia etera che consiglia la giovane, o della madre che vive alle spese della figlia[16].

Plauto consegna alla scena una *lena* "letteraria", convenzionale e riconoscibile, che però varia intensamente nelle modalità di apparizione e di intervento. La ruffiana del teatro latino si definisce spesso come etera "giunta al capolinea": la bellezza perduta è compensata dall'ingegno, dalla competenza nell'arte della persuasione, dal mestiere nel trattare il desiderio altrui. Il suo linguaggio è ricco di metafore, la sua mente è calcolatrice e pratica; confida più nel gesto e nella strategia che nell'intervento degli dei. La predilezione per il vino, segno di dissolutezza polemica in opposizione al perbenismo delle matrone, è un tratto insistito. Ancor più rilevante è la consapevolezza della caducità della bellezza, che la *lena* esprime spesso attraverso moniti rivolti

15. Già in Aristofane la presenza della *lena* è consistente: cfr. il personaggio di Calonice nella *Lisistrata* o la ruffiana (in realtà Euripide camuffato) che nelle *Tesmoforiazuse* libera finalmente il Parente dalla custodia dello Scita (vv. 1160-1209), o la *lena* del Γῆρας (frr. 137 e 148 K.-A.), ma anche la figura della *lena*/nutrice in Ar. *Thesm*. 340-342 e frr. 376-377 K.-A. (Λήμνιαι), o la proverbiale avidità delle *lenae* in *Thesm*. 558-559 e il loro saperci fare come mediatrici in *Nub*. 979-980; cfr. anche Metagene (fr. 4 K.-A., dalle Αὖραι ἢ Μαμμάκυθος) e Senarco (frr. 4-6 K.-A., dal Πένταθλος). Una menzione speciale merita l'assimilazione della dea Afrodite a una *lena* nel Φάων di Platone comico (fr. 188 K.-A.).

16. In generale, oltre a una commedia incentrata sull'argomento (la Μάστροπος di Filippide), si possono individuare figure femminili assimilabili a *lenae* in numerosi frammenti sparsi. Sulla trasformazione delle etere in *lenae* cfr. Alessi (fr. 103 K.-A., dall'Ισοστάσιον), sulle madri che sfruttano le figlie cfr. Men. *Perik*. 4-11.

alle giovani: il tempo consuma, bisogna trarne profitto. Ne esce un personaggio fortemente umano e "terreno", quello di una donna con una biografia segnata da povertà e difficoltà, per la quale il denaro è non solo incentivo ma anche forma di giustificazione esistenziale[17].

2.2. LA *LENA* PLAUTINA E IL SUO ASPETTO ESTERIORE (LA MASCHERA) E INTERIORE (LA MASCHERA DIETRO LA MASCHERA)

Dalle commedie plautine non è possibile ricavare, diversamente che per il lenone, una descrizione chiara dell'aspetto esteriore della ruffiana; molto invece si sa della sua dimensione interiore, grazie soprattutto alle *sententiae* di Cleereta nell'*Asinaria*, in pratica una rassegna di quanto discusso finora. Cfr. ad esempio (*Asin*. 174-175; 178):

CLE. nam neque fictum usquamst neque pictum neque scriptum in poematis
ubi lena bene agat cum quiquam amante quae frugi esse uolt.
[...]
Quasi piscis itidemst amator lenae: nequam est nisi recens.

CLEERETA Infatti non è mai stato creato o dipinto o descritto in un componimento che una ruffiana, che vuole guadagnare, si comportasse bene con un qualche amante [...] Per la ruffiana l'amante è come il pesce: non è mai buono se non è fresco[18].

Un discorso a parte merita la Scafa della *Mostellaria*. Nella sua parte breve ma intensa, l'anziana incarna la *lena*/*ancilla*, astuta e capace di manipolare la situazione a danno di Filolachete, amante sincero di Filemazio, al servizio di un equilibrio comico nel quale l'arte di mediazione non cessa un istante. In questo ella non è dissimile – come già notato dai critici – dalla Gillide del primo *Mimiambo* di Eroda, che vorrebbe indurre la fedele Metriche a tradire il marito lontano con un giovane spasimante, e già prelude alla *lena* dell'elegia latina che, mediata dalla Canidia oraziana, perde la qualifica di "maschera comica" per assurgere ad antagonista dell'io del poeta, "anti-Musa" che oppone al codice dell'amore quello del denaro (*Most*. 188-190):

tu ecastor erras quae quidem illum exspectes unum atque illi
morem praecipue sic geras atque alios asperneris.
Matronae, non meretricium est unum inseruire amantem.

17. Anche per la *lena* non mancano testimonianze letterarie teatrali a carattere frammentario; valga per tutti l'esempio della *Corollaria* di Nevio (*com*. 36-38 R.[3]).

18. Cfr. anche Plaut. *Asin*. 215-225; 241-242.

Tu, che – diamine! – aspetti solo lui, vivi solo per lui e disprezzi gli altri. È tipico della matrona, non della cortigiana servire un amante solo[19].

3
Il *leno* e la *lena*: le testimonianze iconografiche

Una rassegna iconografica delle figure del *leno* e della *lena* non è semplice. La tradizione figurativa latina, consistente perlopiù nella documentazione pittorica di matrice pompeiana, tende infatti a privilegiare le scene amorose ed erotiche piuttosto che gli agenti della loro mediazione.

Per quanto riguarda il *leno*, nei reperti compaiono talvolta figure maschili con atteggiamento di controllo, gesti di indicazione o di offerta, e abiti che rimandano a un ruolo di gestione più che di fruizione del commercio sessuale, ma non è possibile identificarle automaticamente come lenoni. È inoltre necessario, dal punto di vista metodologico, operare un distinguo fra tradizione figurativa *tout court* e tradizione riconducibile a un'origine teatrale; non sempre questo è possibile, anche se i mosaici che raffigurano gli attori di commedia e le loro maschere codificate, gli affreschi di contenuto teatrale e i rilievi che rimandano a contesti scenici permettono a volte di facilitare i tentativi di indagine.

In via preliminare si può usufruire, come "linee-guida", della testimonianza tratta dal IV libro dell'*Onomasticon* di Giulio Polluce, unica nel suo genere e pertanto estremamente preziosa (*Onom*. 4, 143-145)[20]:

Τὰ δὲ (*scil*. κωμικὰ πρόσωπα) τῆς νέας [...]
Λυκομήδειος, πορνοβοσκός [...] Οὗτοι μὲν γέροντες [...] Ὁ δὲ Λυκομήδειος οὐλόκομος, μακρογένειος, ἀνατείνει τὴν ἑτέραν ὀφρύν, πολυπραγμοσύνην παρενδείκνυται. Ὁ δὲ πορνοβοσκὸς τἄλλα μὲν ἔοικε τῷ Λυκομηδείῳ, τὰ δὲ χείλη ὑποσέσηρε καὶ συνάγει τὰς ὀφρῦς, καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶν ἢ φαλακρός.

Quelle (*scil*. le maschere comiche) della Νέα sono [...] il Licomedeo, il lenone [...] Questi sono i vecchi [...] Il Licomedeo ha i capelli ricci, una grossa barba, solleva un sopracciglio e ha l'aria di un ficcanaso. Il lenone per le altre cose è uguale al Licomedeo, ma rotea le labbra, contrae le sopracciglia ed è calvo sulla fronte o pelato[21].

19. Cfr. anche Plaut. *Most*. 194-196; 197-202; 216-217.

20. Sull'importanza del catalogo di Polluce per il teatro greco, ma anche latino, cfr. Krien (1955), Csapo, Slater (1995, pp. 393-402), Ruffell (2014) e Carpanelli (2022).

21. Le traduzioni del testo di Polluce, qui e *infra*, sono da Castiglioni (2022). Cfr. inoltre Tert. *Spect*. 23, 2: *an Deo placebit auriga ille tot animarum inquietator, tot furiarum minister, rostratus ut sacerdos coronatus, uel coloratus ut leno, quem curru rapiendum diabolus aduersus Eliam exornauit?* e Don. *com*. 8, 6 (I 30 W.): *leno pallio colore uario utitur*.

Come si vede, la tipizzazione della maschera del *leno* in Polluce rispecchia abbastanza dettagliatamente le descrizioni forniteci già da Plauto: attaccatura dei capelli irregolare e barba ispida, indizio di trasandatezza, sguardo furbesco, segno di malizia e diffidenza, e bocca con labbra sempre in movimento, indice di avidità e parlantina.

L'esempio più significativo che mi è riuscito di riferire in questa sede è una bella maschera liparese di grandi dimensioni (alt. 11,5 cm), che restituisce una raffigurazione naturalistica del lenone coerente con le indicazioni di Plauto e Polluce (FIG. 1): calvizie anteriore con ciuffi di capelli ai lati, barba riccia e disordinata, canizie, naso ampio e camuso, fronte aggrottata; «ben si addice a questo personaggio l'espressione cattiva, un po' animalesca, derivante anche dalla grande bocca con labbra non storte ma contratte» (Bernabò Brea, 2001, p. 181).

Della stessa tipologia è una statuina di figura in piedi che sta per bere in un grande σκύφος (inv. 11327, trincea 33; Bernabò Brea, 2001, p. 182), mentre la corniola rossa ovale con intaglio contenente una maschera di commedia, risalente al I secolo a.C. e ora al Museo archeologico nazionale di Venezia (inv. G 115: alt. 8,3 mm; largh. 6,4 mm; lungh. 1,75 mm), dovrebbe rappresentare Sileno, benché non sia stata negata la possibilità che anche in questo caso si tratti di un lenone[22].

Per l'identificazione della *lena* si è avvantaggiati da una maggior convenzionalità: la vecchia ex prostituta, la mezzana beona, la madre che vive alle spese della figlia sono infatti soggetti più familiari alla pittura e alla scultura antiche. Nelle pitture domestiche si osservano coppie femminili in cui una figura anziana, riconoscibile per rughe marcate o atteggiamento ammonitorio, si rivolge a una giovane abbigliata come cortigiana; accanto alla vecchia, talvolta, si vede un vaso o un calice a suggerire l'abitudine del bere vino. Anche la scultura di piccolo formato – terrecotte e avori a soggetto erotico – presenta sporadicamente figure di donne anziane intente a curare l'abbigliamento o a regolare uno scambio. Inoltre, le lucerne e gli oggetti di uso quotidiano che presentano scene erotiche restituiscono talora il contorno di figure femminili non direttamente coinvolte nell'atto amoroso ma situate nei pressi, quasi a compiere azioni di preparativi o di controllo. In tutti questi casi, in assenza di iscrizioni o didascalie esplicite, l'identificazione con la *lena* rimane allo stato di ipotesi, e una corretta interpretazione dipende dalla prudenza nell'affrontare i contesti.

Anche per la *lena*, fortunatamente, abbiamo a disposizione la testimonianza di Polluce (*Onom.* 4, 150-151, 153):

22. Per quest'ipotesi cfr. di recente Caprino (2024, p. 377).

FIGURA 1
Leno, maschera teatrale, da Lipari, Contrada Diana, prima metà del III sec. a.C., Lipari, Museo archeologico eoliano "Luigi Bernabò Brea", inv. 9729

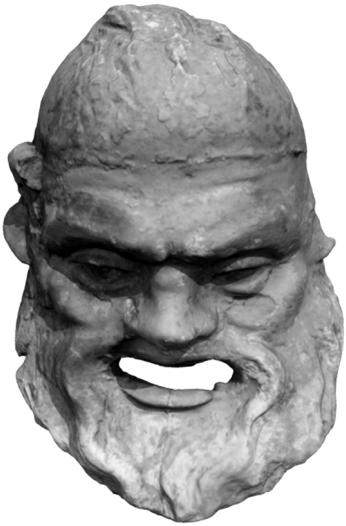


Foto: Archivio Francesco Stilo, per gentile concessione dell'autore.

Τὰ δὲ γυναικῶν [...] γρᾴδιον ἰσχνὸν ἢ λυκαίνιον [...] Τὸ μὲν λυκαίνιον ὑπόμηκες· ῥυτίδες λεπταὶ καὶ πυκναί· λευκόν, ὕπωχρων, στρεβλὸν τὸ ὄμμα [...] Νέων δὲ γυναικῶν πρόσωπα [...] σπαρτοπόλιος λεκτική [...] Ἡ δὲ σπαρτοπόλιος λεκτική δηλοῖ τῷ ὀνόματι τὴν ἰδέαν, μηνύει δ' ἑταίραν πεπαυμένην τῆς τέχνης.

Queste sono quelle (*scil*. le maschere) delle donne: la vecchietta magra, o lupetta [...] La lupetta è piuttosto alta, ha rughe sottili e fitte, è bianca, pallida e ha un occhio strabico [...] Le maschere delle donne giovani sono [...] la chiacchierona dai capelli grigi [...] La chiacchierona dai capelli grigi prende il nome dal suo aspetto; fa la parte di un'etera che ha cessato la propria attività.

E sono ancora i reperti liparesi a offrire le testimonianze di maggior rilievo. Per la *lena* assimilabile alla "lupetta" disponiamo di un esemplare frammentario di vecchia dal volto rugoso, con mantello e corona conviviale, identificabile come la padrona di un bordello in virtù della sua associazione a una giovane etera nuda sdraiata su una κλίνη (inv. 356a, dalla tomba 246: alt. 9,5 e 12 cm: Bernabò Brea, 2001, p. 97); l'esemplare è stato anche soggetto di più repliche (tra le quali inv. 15128g, h dalla tomba 2123: alt. 6,7 e 12 cm: ivi, p. 99).

Ma forse la testimonianza più significativa è un mosaico di Dioscuride di Samo (II-I sec. a.C.), rinvenuto nella cosiddetta Villa di Cicerone a Pompei nel 1763 e ora al Museo archeologico nazionale di Napoli (FIG. 2), e che

FIGURA 2
Lena, mosaico con scena comica, dalla Villa di Cicerone presso Pompei, II-I sec. a.C., Napoli, Museo archeologico nazionale, inv. 9987



raffigura una scena teatrale, probabilmente dalle *Synaristosai* ("Le donne che fanno colazione insieme") di Menandro, rielaborate da Plauto nella *Cistellaria* (cfr. Bernabò Brea, 2001, p. 161)[23]; qui si vedrebbe dunque la vecchia ruffiana Filenide, con la maschera della vecchia smagrita e strabica, invitata a colazione assieme a sua figlia Pizia, la διαχρύση ("ingioiellata"), dalla giovane Plangone, e forse nell'atto di lamentarsi che le venga tolto da davanti il piatto prima che abbia finito di ingozzarsi.

Infine, abbiamo forse la possibilità di riconoscere la "chiacchierona dai capelli grigi" di Polluce, cioè un'etera attempata divenuta in seguito, come di consueto, una ruffiana, in una quindicina di esemplari liparesi frammentari (i tre meglio conservati sono inv. 3395, dalla trincea 17: alt. 7,5 cm; inv. 3396, dallo scavo 23-3: alt. 7,5 cm; inv. 10866, dalle mura urbiche: alt. 7,2 cm); la cautela è d'obbligo, dal momento che Polluce non si sofferma sull'aspetto fisico di questa figura. Si tratta di maschere che presentano un'espressione

23. Non sono mancate altre interpretazioni del mosaico, tra le quali la più celebre è quella secondo la quale si tratterebbe di alcune donne che consultano una strega (la "nostra" *lena*, appunto).

intelligente e sarcastica, fronte bombata e naso camuso, pettinatura raccolta in alto in un nodo formato da trecce.

In definitiva, sembra che anche le testimonianze figurative della *lena* qui riferite siano compatibili con il quadro che di questa maschera viene fornito dalla letteratura, in special modo dalla commedia greco-latina: avidità, intelligenza votata al senso pratico, diffidenza e, soprattutto, disincanto.

4
Conclusioni

Le figure del *leno* e della *lena*, così come Plauto le consegna alla tradizione letteraria, sono crocevia di teatro, etica e società. Il lenone condensa in una maschera omogenea l'idea di mercenarietà e di violazione della *fides*; la commedia lo punisce, lo rende esemplare in negativo e lo consegna allo spettatore come strumento sicuro di catarsi. La *lena*, più plastica, porta invece nel teatro una pragmatica del desiderio che combina astuzia e disincanto, e la letteratura ne fa in seguito un'"anti-Musa" capace di combinare discorsi su amore, denaro e poesia. Insieme, le due "maschere" tracciano un sistema di rappresentazione del commercio del corpo che è socialmente riconoscibile e teatralmente produttivo; la *palliata* le fa proprie a scopo di intrattenimento, ma anche di riflessione, finendo per creare un repertorio di esemplari indimenticabili, dei quali vediamo il concretarsi grazie alle testimonianze liparesi, per molti versi assimilabili alle descrizioni restituite dai testi.

Magari la documentazione iconografica non consente spesso una catalogazione puntuale di "ritratti" di lenoni e *lenae*, ma un dialogo tra testo e immagine sembra rivelarsi possibile, e mostrare come l'antichità visualizzi ciò che il teatro insegna a riconoscere attraverso le sue peculiarità: i tratti, le posture, il costume e i gesti.

Riferimenti bibliografici

BANDINI G. (2026), *Maschere di vecchi da commedia fra Lipari e Plauto*, in E. Matelli (a cura di), *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, Vita e Pensiero, Milano, pp. 317-33.

BELARDINELLI A. M. (2024), *I personaggi scenici*, in O. Rossini, S. Monda, L. Spagnuolo (a cura di), *Teatro. Autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo dell'Ara Pacis), «L'Erma» di Bretschneider, Roma-Bristol, pp. 51-9.

BERNABÒ BREA L. (2001), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, con la collaborazione di M. Cavalier, «L'Erma» di Bretschneider, Roma.

BETTINI M. (1982), *Verso un'antropologia dell'intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto*, in "Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici", 7, pp. 39-101.

CAPRINO P. (2024), *Gemma con intaglio di maschera da commedia*, in O. Rossini, S. Monda, L. Spagnuolo (a cura di), *Teatro. Autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo dell'Ara Pacis), «L'Erma» di Bretschneider, Roma-Bristol, p. 377.

CARENA C. (a cura di) (1975), Plauto, *Le commedie*, Einaudi, Torino.

CARPANELLI F. (2022), *Costumi, macchinari e maschere. Come funzionava il teatro antico secondo Polluce. La crisi del Teatro e dell'Impero. Da Adriano a Commodo (117-192 d.C.)*, introduzione storico-letteraria di F. Carpanelli, trad. it. di P. Boagno, S. Francisetti Brolin, F. P. Bianchi, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

CASTIGLIONI B. (a cura di) (2022), Giulio Polluce, *Onomasticon. Le maschere del teatro antico*, La Vita Felice, Milano.

CSAPO E. G., SLATER W. J. (1995), *The Context of Ancient Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor (MI).

DE VAAN M. (2008), *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*, Brill, Leiden-Boston.

ERNOUT A., MEILLET A. (1959), *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris.

GIL L. (1974), *Comedia ática y sociedad ateniense*, II, *Tipos del ámbito familiar en la comedia media y nueva*, in "Estudios Clásicos", 72, pp. 151-86.

ID. (1975), *Comedia ática y sociedad ateniense*, III, *Los profesionales del amor en la comedia media y nueva*, in "Estudios Clásicos", 74-76, pp. 59-88.

KASSEL R., AUSTIN C. (1984), *Poetae Comici Graeci (PCG)*, vol. III, t. 2: *Testimonia et fragmenta. Aristophanes*, De Gruyter, Berolini-Novi Eboraci.

IID. (1986), *Poetae Comici Graeci (PCG)*, vol. V: *Damoxenus-Magnes*, De Gruyter, Berolini-Novi Eboraci.

IID. (1989), *Poetae Comici Graeci (PCG)*, vol. VII: *Menecrates-Xenophon*, De Gruyter, Berolini-Novi Eboraci.

IID. (1991), *Poetae Comici Graeci (PCG)*, vol. II: *Agathenor-Aristonymus*, De Gruyter, Berolini-Novi Eboraci.

KAUER R., LINDSAY W. M. (1963), *P. Terenti Afri Comoediae*, Oxford University Press, Oxford.

KOCK T. (1884), *Comicorum Atticorum fragmenta*, vol. II: *Novae comoediae fragmenta*, *pars* I, B. G. Teubner, Lipsiae.

KRIEN G. (1955), *Der Ausdruck der antiken Theatermasken nach Angaben im Polluxkatalog und in der pseudoaristotelischen Physiognomik*, in "Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts", 42, pp. 84-117.

LA PENNA A. (1995), *Persio e le vie nuove della satira latina*, in Id., *Da Lucrezio a Persio. Saggi, studi, note, con una bibliografia*, a cura di M. Citroni, E. Narducci e A. Perutelli, Sansoni, Milano, pp. 279-343.

LINDSAY W. M. (ed.) (1904-05), *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxford University Press, Oxford.

MORENILLA TALENS C. (1994), *De lenae in comoedia figura*, in "Helmantica" 45, pp. 81-106.
MYERS K. S. (1996), *The Poet and the Procuress: the lena in Latin Love Elegy*, in "Journal of Roman Studies", 86, pp. 1-21.
NAVARRE O. (1914), *Les masques et les rôles de la "Comédie Nouvelle". À propos d'un livre récent*, in "Revue des études anciennes", 16, pp. 1-40.
QUESTA C. (1982), *Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto*, in "Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici", 8, pp. 9-64.
RACCANELLI R. (2020), *La pancia del lenone Cappadoce (Plauto, Curc. 216-250)*, in "Dionysus ex Machina", 11, pp. 116-36.
RAFFAELLI R. (1982), *Nomi di senes nei prologhi plautini*, in "Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici", 8, pp. 65-77.
ID. (2000), *La sortita dell'avaro: da Plauto a Molière*, in "Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici", 45, pp. 119-25.
RIBBECK O. (1898), *Scaenicae Romanorum poesis Fragmenta*, II, *Comicorum Romanorum Fragmenta*, B. G. Teubner, Lipsiae.
ROBERT C. (1911), *Die Masken der neueren attischen Komödie*, Max Niemeyer, Halle.
RUFFELL I. A. (2014), *Character Types*, in M. Revermann (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 147-67.
SCHWEIGHÄUSER J. (1807), *Animadversionum in Athenaei Deipnosophistas*, IX, *Indices complectens*, Typographia Societatis Bipontinae, Argentorati.
STOTZ O. (1920), *De lenonis in comoedia figura*, Bender, Darmstadtiae.
WALDE A., HOFMANN J. B. (1938), *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, vol. I: *A-L*, Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.
WEBSTER T. B. L. (1947), *The Masks of Greek Comedy*, in "Bulletin of the Rylands Library", 30, pp. 94-133.
ID. (1949-50), *The Masks of Greek Comedy*, in "Bulletin of the Rylands Library", 32, pp. 97-133.
WELSH J. T. (2005), *The Splenetic leno: Plautus, Curculio 216-45*, in "Classical Quarterly", 55, pp. 306-9.
WESSNER P. (1902), *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti. Accedunt Eugraphi Commentum et Scholia Bembina*, I, B. G. Teubner, Lipsiae.

Imitatio decorosa vs *imitatio* indecorosa: la messa in scena del comico plautino nel I secolo a.C.

di *Caterina Di Giuseppe*[*]

1
Introduzione: il rapporto oratore/attore

Il fatto che sussista un legame molto stretto tra retorica e recitazione, il quale trova nel pieno del I secolo a.C. la sua sistematizzazione teorica nel trattato ciceroniano *De oratore*, che verrà poi ripresa e ampliata un secolo e mezzo dopo da Quintiliano nell'*Institutio oratoria*, è un assunto che solleva pochi dubbi[1]. La prospettiva ciceroniana dedica un'attenzione ben maggiore di quella che era stata la prospettiva aristotelica al momento dell'*actio*[2], il quinto e ultimo passaggio nella creazione dell'orazione secondo il canone dell'*ars oratoria*, quello in cui effettivamente, attraverso l'insieme dei gesti, degli atteggiamenti e della voce, prende corpo il rispecchiamento della figura dell'oratore in quella dell'attore. Cicerone, infatti, teorizza nel suo dia-

* Un sentito ringraziamento va al professor Gregor Vogt-Spira per l'attenta lettura di questo contributo e per i suoi preziosi suggerimenti.

1. La bibliografia riguardante il rapporto tra oratore e attore è tanto vasta quanto varia e non è perciò possibile in questa sede fornire un elenco esaustivo neppure degli studi principali. Risultano, pertanto, di grande aiuto le due rassegne bibliografiche di Dalsasso (2010, pp. 4-8), che all'interno di un più ampio resoconto sul rapporto tra Cicerone e il teatro raccoglie anche i principali titoli sulla correlazione tra teatro e retorica fino agli inizi degli anni Duemila, e di Mantelli (2020), che fornisce un'approfondita e completa ricognizione delle pubblicazioni riguardanti i concetti di *vox* e *gestus* nell'opera ciceroniana fra 1960 e 2017, finendo per menzionare, per sua stessa ammissione, soprattutto contributi inerenti al rapporto tra performance oratoria e performance teatrale. A integrazione di tali utili strumenti si menzionano di seguito alcuni degli studi più recenti, che per questioni cronologiche non vi possono essere inclusi: Celentano (2017); Guérin (2019); Aricò (2020); Nocchi (2020); Petrone (2020); *Il teatro dell'oratoria* (2021); Raccanelli (2024a).

2. Lo scarto tra i due sistemi di pensiero si consuma nel differente peso affidato dai due massimi teorici della retorica antica al concetto del *perturbari*; per cui la "mozione degli affetti" per Aristotele deve rimanere sempre sottesa alla dimostrazione logico-razionale, mentre Cicerone, da oratore militante, attribuisce il primato all'effetto psicagogico del discorso oratorio. Cfr. in proposito: Gastaldi (1995, pp. 79 ss.); Cavarzere (2002, pp. 27 ss.; 2004, pp. 13 ss.); Petrone (2005, pp. 14 ss.; 2007, pp. 224 ss.).

logo il principio per cui l'orazione produce uno spettacolo che ha molto in comune con quello teatrale, al punto che, da un lato, «egli si spinge ad affermare che il foro è "quasi" un teatro e definisce a più riprese lo spazio in cui si muove l'oratore come una "scena", una *oratoris scaena*» (Petrone, 2007, p. 223) e, dall'altro, affianca i ruoli di oratore e attore, giungendo a stabilire che «quest'ultimo è un semplice imitatore della verità, mentre l'oratore può definirsi un *actor veritatis*» (Narducci, 1997, p. 85). Le attestazioni che testimoniano come l'oratore metta in scena il suo discorso esattamente nello stesso modo in cui l'attore mette in scena la sua parte – con pressoché l'unica differenza che il primo è anche autore in prima persona del discorso che pronuncia – sono, com'è noto, varie e numerose[3]. Tra le tante testimonianze che sarebbe possibile citare riguardo alla *oratoris similitudo* (*De orat.* 1, 254) con la figura dell'attore risulta in questa sede di particolare interesse menzionare un passo non ciceroniano, ma che ha per protagonisti proprio l'oratore di Arpino e uno degli attori contemporanei da lui più apprezzati e con cui intratteneva rapporti di familiarità, Roscio[4]. Si tratta di un breve passaggio dal terzo libro dei *Saturnalia* di Macrobio (*Sat.* 3, 14, 12)[5]:

Et certe satis constat contendere eum cum ipso histrione solitum, utrum ille saepius eandem sententiam uariis gestibus efficeret an ipse per eloquentiae copiam sermone diuerso pronuntiaret.

Ed è noto che egli [Cicerone] soleva provare a gara con questo attore [Roscio] se nell'esprimere lo stesso pensiero riuscisse più efficace l'uno con vari modi di gestire oppure l'altro con diverse forme di discorso usando tutte le risorse dell'eloquenza.

Dopo aver evidenziato la relazione di intima amicizia che legava Cicerone agli attori Roscio ed Esopo, l'uno esperto di commedia e l'altro di tragedia, testimoniata non soltanto dalla nota orazione in difesa del primo, la *Pro Roscio comoedo*, ma anche da numerose lettere (*Sat.* 3, 14, 11), e aver alluso a un presunto discorso in cui l'Arpinate avrebbe rimproverato al popolo romano di aver disturbato una recita di Roscio, confondendolo con tutta probabilità con il tribuno della plebe del 67 a.C. Lucio Roscio Otone[6], Macrobio giunge a trattare di una sorta di singolar tenzone che avrebbe visto proprio i due

3. Per un elenco esaustivo dei passi che fanno menzione del paragone tra le figure dell'oratore e dell'attore nel *De oratore* cfr. il commento a 1, 118 in Leeman, Pinkster (1981, p. 220). Anche altrove nell'opera ciceroniana tale paragone viene a più riprese rimarcato. Cfr. in proposito ad esempio: *Brut.* 6; 290; *Lael.* 97; *Tusc.* IV, 55; *div.* 1, 80.

4. Per un elenco dei riferimenti ciceroniani, ma non solo, all'attore comico Roscio cfr. Fantham (2002, pp. 364-7), Berardi (2014, p. 2, n. 5) e Raccanelli (2024a, p. 110, n. 2).

5. Il testo è citato secondo l'edizione Goldlust (2021), trad. di Marinone (1967).

6. Per informazioni più approfondite al riguardo cfr. Marinone (1967, p. 429, n. 9).

amici fronteggiarsi. L'oratore e l'attore, infatti, si sfidano nel passo succitato a esprimere una stessa idea o affermazione, ciascuno utilizzando l'arte che più gli sarebbe propria – rispettivamente il *sermone diverso* per Cicerone e i *variis gestibus* per Roscio –, a testimonianza di come, pur mutando il mezzo d'espressione, l'attività dei due fosse perfettamente comparabile.

A integrazione e completamento dell'idea di rapporto tra oratore e attore che emerge dalla testimonianza macrobiana, occorre sottolineare come l'influenza tra i due non fosse unilaterale bensì reciproca: non sono soltanto gli oratori che si misurano con il mondo del teatro nell'ottica di prendere ispirazione per i propri discorsi, ma sono anche gli attori stessi che presenziano nel foro alle performance degli oratori al fine di trarne spunto per la propria arte. Questa reciprocità di interessi è ben testimoniata da un aneddoto riportato da Valerio Massimo, che ha per protagonisti i sopracitati Esopo e Roscio (Val. Max. 8, 10, 2)[7]:

Q. autem Hortensius, plurimum in corporis decoro motu repositum credens, paene plus studii in eodem laborando quam in ipsa eloquentia adfectanda impendit. Itaque nescires utrum cupidius ad audiendum eum an ad spectandum concurreretur: sic uerbis oratoris aspectus et rursus aspectui uerba seruiebant. Constat Aesopum Rosciumque ludicrae artis peritissimos illo causas agente in corona frequenter adstitisse, ut foro petitos gestus in scaenam referrent.

Quinto Ortensio, credendo che la perfezione oratoria risiedesse in massima parte nel gestire con eleganza, vi si dedicò con impegno quasi maggiore che nel desiderio di diventare facondo. E così non si sarebbe potuto sapere se accorrevano più volentieri ad udirlo o a vederlo: a tal punto il suo atteggiamento si armonizzava con le parole e, viceversa, le parole si armonizzavano con l'atteggiamento. Si sa che Esopo e Roscio, maestri nell'arte scenica, più di una volta si confusero nella folla dei suoi ascoltatori per assimilarne i gesti e trasferirli dal Foro alla scena.

Nel trattare del peso riservato nell'ambito dell'eloquenza alla *pronuntiatio* e al *motus corporis*, Valerio Massimo cita l'esempio paradigmatico di Quinto Ortensio Ortalo. Dell'oratore asiano, di poco più anziano di Cicerone e spesso suo rivale, si racconta come prestasse a tal punto attenzione nei propri discorsi al *decorum* del movimento del corpo che due maestri dell'arte scenica come Esopo e Roscio vi assistevano per assimilarne i gesti e riportarli poi sulla scena, tanto la sua oratoria era caratterizzata da una gestualità esaspe-

7. Il testo è citato secondo l'edizione Briscoe (1998), la traduzione è a cura di Faranda (1971).

rata e da una teatralità leziosa, che sarebbero state più adatte al contesto del palcoscenico che a quello del foro[8].

Acclarato, dunque, in via preliminare il rapporto di influenza reciproca sussistente tra le due figure dell'oratore e dell'attore, ci si soffermerà nel trattare della dicotomia esistente tra un modello e un antimodello per l'oratore nel mondo teatrale, così come viene illustrata da Cicerone nel *De oratore*. Una dicotomia che sfocerà più tardi – a partire dal I secolo d.C. – in una vera e propria degenerazione in cui queste due figure si confonderanno e sovrapporranno l'una all'altra.

2
Il modello: Roscio

È nell'ampio *excursus de ridiculis*, che occupa i paragrafi dal 217 al 290 del secondo libro, che Cicerone esplicita e sistematizza questa dicotomia. In particolare, tale porzione della trattazione è dedicata all'esposizione della funzione e delle qualità dell'umorismo nel mestiere oratorio e viene tenuta da Cesare Strabone, oratore ritenuto superiore a tutti gli altri che partecipano alla discussione in materia di *iocus et facetiae* (2, § 216). La dissertazione di Strabone, lunga e particolareggiata, è costruita secondo una struttura alquanto articolata[9]: preceduta da alcuni paragrafi introduttivi, essa si articola, seguendo le partizioni dei trattati greci, in cinque punti, che costituiscono i cinque interrogativi da porsi attorno alla tematica del riso: il primo sulla sua natura, *quid sit* (§ 235); il secondo sulla sua origine, *unde sit* (§ 236a); il terzo sulla convenienza e l'opportunità di esso, *sitne oratoris velle risum movēre* (§ 236b); il quarto sui limiti che l'oratore deve porsi, *quatenus* (§§ 237-239a); il quinto e ultimo sulle sue diverse forme, *quae sint genera ridiculi* (§§ 239b-287). Come si intuisce anche soltanto dal riepilogo dei paragrafi che ne formano la struttura, la trattazione dei vari *genera ridiculi* occupa la parte maggiore dell'*excursus*, tanto da costituire una vera e propria fenomenologia dell'umorismo, enumerando le diverse forme di comicità di cui si può servire l'oratore ed esemplificandole in casi concreti. Il passo di nostro

8. A proposito del *sermo corporis* che caratterizzava l'eloquenza di Quinto Ortensio Ortalo e, in particolare, del suo uso sfrenato della gesticolazione, che gli valse il paragone con la ballerina Dionisia, cfr. l'episodio narrato da Aulo Gellio in *Noct. Att.* 1, 5, 2-3.

9. La struttura logico-argomentativa di tale sezione è piuttosto complessa e risulta a tratti persino contraddittoria. Per un commento dettagliato e complessivo al riguardo cfr. Leeman, Pinkster, Rabbie (1989, pp. 172-83, in particolare 177-83).

interesse si colloca proprio all'interno di tale pericope e, specificatamente, al paragrafo 242 (*De orat.* 2, 242a)[10]:

In re est item ridiculum, quod ex quadam *depravata imitatione* sumi solet, ut idem Crassus: 'per tuam nobilitatem, per vestram familiam!' Quid aliud fuit, in quo contio rideret, nisi illa voltus et vocis imitatio? 'Per tuas statuas!' vero cum dixit et extento bracchio paulum etiam de gestu addidit, vehementius risimus. Ex hoc genere est *illa Rosciana imitatio senis*: 'Tibi ego, Antipho, has sero' inquit; senium est cum audio.

Il ridicolo basato sui fatti si ha anche quando si fa derivare da una caricatura, come quando lo stesso Crasso disse: "Per la tua nobiltà, per la vostra famiglia". Che altro fece ridere l'intera assemblea, se non quella imitazione del volto e della voce? Quando poi disse: "Per le tue statue!" e, allungato il braccio, accennò anche un gesto, tutti ridemmo ancora più forte. A questo genere appartiene quella famosa imitazione del vecchio fatta da Roscio: "Io pianto queste piante per te, o Antifone". Quando lo sento, mi sembra di sentire la vecchiaia in persona.

In particolare, i *genera facetiarum* sarebbero – seguendo l'esposizione ciceroniana – due: la *cavillatio*, coincidente con le facezie che consistono in un fatto e comprendente la *narratio/fabella* (§§ 240-241) e la *depravata imitatio* (§§ 242-243), e la *dicacitas*, coincidente invece con le facezie che consistono in un detto e comprendente a sua volta le battute in cui la comicità risiede *in verbo*, i cosiddetti *Wortwitze* (§§ 253-263), e quelle in cui invece risiede *in re*, i *Sachwitze* (§§ 264-287). Alla luce di tale schema generale il succitato paragrafo 242 si occupa di alcune delle facezie consistenti in un fatto e, per la precisione, di quelle che si ottengono attraverso l'imitazione caricaturale della voce, del volto o dell'atteggiamento della persona vittima di motteggio, siamo quindi nell'ambito della *depravata imitatio*.

Nella prima porzione del paragrafo in questione, quella soprariportata, Cicerone illustra il modello di tale caricatura, il cui umorismo non consiste tanto in singole frasi o battute, quanto piuttosto nel modo in cui queste vengono pronunciate e nella mimica e gestualità che le accompagna[11]. I tre esempi citati a modello, infatti, non vogliono suscitare il riso per i contenuti delle battute da loro pronunciate, bensì per gli elementi performativi che ne accompagnano il discorso. Il primo e il secondo dei modelli esemplari riguardano l'oratore Lucio Licinio Crasso, un altro dei protagonisti del dialogo ciceroniano. Cicerone starebbe qui alludendo a dei fatti avvenuti in dei

10. Il testo è citato secondo l'edizione Kumaniecki (1969), la traduzione è a cura di Norcio (1970).

11. Per un'analisi sintetica ma molto lucida del passaggio in questione cfr. Celentano (2014, pp. 28-9; 2017, pp. 141-2).

processi probabilmente contro Gneo Domizio Enobarbo (cfr. Leeman, Pinkster, Rabbie, 1989, p. 247), nei quali Crasso avrebbe rifatto il verso al suo avversario, pronunciando le frasi riportate dall'Arpinate: prima imitandone il volto e la voce nelle espressioni *per tuam nobilitatem, per vestram familiam* e poi riproducendone anche la gestualità, dopo aver pronunciato la frase *per tuas statuas*. Si tratta di espressioni di per sé prive di ogni effetto comico, ma Crasso, avendole accompagnate con una dizione, una mimica e una gestualità comiche, avrebbe suscitato ilarità e divertimento mediante i toni espressivi caricaturali e i gesti plateali. Allo stesso modo anche il terzo modello esemplare, tratto questa volta direttamente dal mondo teatrale – ha infatti per protagonista il già nominato Roscio –, concentra tutta la comicità nel modo in cui la battuta viene pronunciata e non in che cosa effettivamente essa dica. Cicerone, infatti, fa riferimento a una proverbiale *Rosciana imitatio* della figura di un vecchio, riportando una battuta da una commedia per noi sconosciuta, che Ribbeck colloca tra i frammenti incerti[12] e da identificarsi secondo alcuni nei *Synephebi* di Cecilio Stazio (cfr. Leeman, Pinkster, Rabbie, 1989, pp. 248-9). Il contesto in cui compare il frammento assume, tuttavia, una rilevanza secondaria, poiché quanto viene lodato nella performance di Roscio è la sua nota versatilità attoriale, la capacità di cambiare il tono di voce e passare rapidamente e alla perfezione dall'imitazione di un giovane a quella di un vecchio. A detta dell'Arpinate, questa stessa naturalezza e immediatezza che caratterizzano la recitazione di Roscio dovrebbero venire assimilate dall'oratore che nel momento dell'*actio* vuole suscitare il riso nel suo uditorio.

Un esempio più eloquente e disteso della tipologia di *imitatio* che Cicerone vorrebbe che il suo oratore prendesse a modello e che ha sempre come contesto il teatro e come protagonista l'attore comico Roscio, mi pare lo si possa ritrovare proprio all'interno dell'orazione pronunciata dall'Arpinate in difesa di questi. La *Pro Roscio comoedo*, databile probabilmente al 76 a.C.[13], è una delle orazioni che meno fortuna ha ricevuto tra quelle dell'Arpinate; ci è giunta infatti incompleta, essendocene pervenuti soltanto 56 paragrafi e mancando del tutto l'*exordium*, buona parte dell'esposizione dei fatti e della conclusione. Da quanto ci è pervenuto, però, riusciamo comunque a ricostruire il quadro giudiziario in maniera sufficientemente chiara: a Roscio era stata intentata una causa da Gaio Fannio Cherea per una questione riguar-

12. Si tratta di *com. inc. fab.* 1 R³.

13. In realtà, la datazione dell'orazione è controversa e le date proposte dagli studiosi oscillano entro un arco temporale piuttosto ampio che va dall'82 al 66 a.C. Per una dettagliata trattazione delle svariate posizioni sul tema cfr. Stroh (1975, pp. 149-56) e Axer (1980, pp. 54-6).

dante un contratto di società che i due, anni addietro, avevano stipulato per dividersi i guadagni dell'attività artistica di un giovane schiavo di Fannio, istruito nell'arte teatrale da Roscio, un tale Panurgo. A seguito dell'uccisione di Panurgo e dell'azione legale per risarcimento danni intentata contro l'uccisore, nascono le controversie tra i due soci: Roscio, infatti, era entrato in trattative dirette con l'uccisore ed era stato da lui risarcito con un terreno incolto, che, con il passare degli anni, aveva acquistato valore; ora Fannio accusa Roscio di non aver rispettato la società che avevano stretto e reclama la sua parte sul valore acquisito dal terreno. Dato il contesto dell'orazione, il passo di nostro interesse si colloca entro la pericope che Cicerone dedica al parallelo tra Roscio e Fannio, comprendente i paragrafi dal 16 al 21, e, in particolare, si tratta del paragrafo 20 (*Q. Rosc.* 7, 20)[14]:

Verum tamen quem fraudarit videamus. C. Fannium Chaeream Roscius fraudavit! Oro atque obsecro vos qui nostis, vitam inter se utriusque conferte, qui non nostis, faciem utriusque considerate. Nonne ipsum caput et supercilia illa penitus adrasa olere malitiam et clamitare calliditatem videntur? Non ab imis unguibus usque ad verticem summum, siquam coniecturam affert hominibus tacita corporis figura, ex fraude fallaciis mendaciis constare totus videtur? Qui idcirco capite et superciliis semper est rasis, ne ullum pilum viri boni habere dicatur; cuius personam praeclare Roscius in scaena tractare consuevit, neque tamen pro beneficio ei par gratia refertur. Nam Ballionem illum improbissimum et periurissimum lenonem cum agit, agit Chaeream; persona illa lutulenta impura invisa in huius moribus natura vitaque est expressa. Qui quam ob rem Roscium similem sui in fraude et malitia existimarit, mihi causa non videtur, nisi forte quod praeclare hunc imitari se in persona lenonis animadvertit.

Cerchiamo comunque di capire chi Roscio avrebbe ingannato. Cosa? Caio Fannio Cherea? Mi rivolgo a voi che li conoscete bene e vi prego con tutta l'anima di mettere a confronto la vita dell'uno e dell'altro; chi invece non li ha mai visti li guardi dritto in faccia. Non sembra forse anche a voi che quelle sopracciglia completamente rase tradiscano la sua malizia e rivelino quanto è scaltro? Se è vero che guardando l'aspetto fisico di una persona ci si può già fare un'idea del carattere, senza bisogno di parole, costui non vi dà l'impressione di essere tutto, dalla testa ai piedi, un essere ingannevole, bugiardo, estremamente furbo? Va sempre in giro con capo e sopracciglia tagliate a zero, perché non si possa dire che ha anche un solo pelo in comune con chi è onesto; e di un personaggio del genere Roscio ha sempre offerto una magistrale interpretazione sulla scena, mentre ora non sembra proprio che gli si stia ricambiando il favore con altrettanta cortesia. Quando, infatti, riveste i panni di Ballione, gran delinquente e bugiardo d'un ruffiano, fa il verso a Cherea; quella maschera abietta, odiosa e corrotta è la copia perfetta dell'indole, dei costumi, del

14. Il testo è citato secondo Axer (1976), la traduzione è a cura di Burlando (1995).

modo di vivere dell'uomo qui presente. Non riesco quasi a spiegarmi per quale motivo costui abbia potuto stimare Roscio simile a sé in astuzia e in inganno: l'unica spiegazione plausibile è che si era reso conto della sua estrema abilità nell'imitarlo a teatro sotto le spoglie di un lenone.

Cicerone si sofferma qui su una *praeclara imitatio* messa in scena da Roscio del ruffiano plautino dello *Pseudolus* Ballione, che lo avrebbe reso in tutto simile al suo accusatore Fannio e che sarebbe stata eseguita talmente ad arte da aver potuto provocare nell'accusatore una confusione tra il personaggio imitato – quello del lenone appunto, figura antropologicamente negativa, che verosimilmente poteva venire accusata di frode – e la persona imitante – Roscio, che non meritava affatto tale accusa.

Gli aspetti degni di attenzione nel passo succitato sono vari. Quello che maggiormente ha attirato l'attenzione degli studiosi è stata l'apparentemente insolita scelta di Roscio di interpretare non il ruolo del servo protagonista della commedia ma il lenone, benché egli fosse certamente l'attore di punta nel panorama comico del tempo[15]. Tuttavia, al di là di congetture più o meno plausibili, non è possibile ricostruire in maniera fondata le motivazioni che hanno condotto Roscio e la compagnia di cui faceva parte a prendere una tale decisione. Molto più interessante e proficuo risulta, invece, il confronto tra quanto Cicerone riporta della performance di Roscio nell'orazione in sua difesa e quanto teorizza qualche decennio più tardi per il suo oratore ideale.

Bisogna sottolineare, innanzitutto, che le espressioni utilizzate nei due passaggi della *Pro Roscio* e del *De oratore* per designare l'imitazione caricaturale di Roscio hanno lo stesso tono proverbiale: all'avverbio *praeclare* che qui indica la sua interpretazione di Ballione, ripetuto due volte a breve distanza, corrisponde nel trattato l'aggettivo dimostrativo *illa*, usato con valore enfatico per rimarcare la notorietà della rappresentazione di un vecchio in una commedia a noi ignota. Inoltre, nell'ambito del confronto con la *depravata imitatio* che il buon oratore dovrebbe fare propria, anche in questo passo l'attenzione appare tutta rivolta al delineare le caratteristiche di una mimica e di una gestualità magistrali, che le rendono perciò adatte alla riproduzione nel contesto oratorio. Della caricatura di Ballione eseguita da Roscio che tanto lo renderebbe simile – lui lenone *improbissimum et periurissimum* – a Fannio Cherea, infatti, Cicerone sottolinea esclusivamente i

15. Tentano di dare una spiegazione in proposito tanto Garton (1972, pp. 170-1), il cui ampio contributo sull'interpretazione rosciana di Ballione fornisce alcuni spunti di qualche interesse, ma risulta nel complesso poco fondato e largamente congetturale, quanto Fantham (2002, pp. 366-7), che si mantiene più cauta e ipotetica.

tratti del viso e del corpo, che li accomunerebbero in fatto di frode e di malvagità. Il primo dei riferimenti alla mimica è l'invito rivolto dall'Arpinate a guardare in faccia i due contendenti dell'azione giudiziaria (*faciem utriusque considerate*), poiché alla sola vista dei loro tratti fisiognomici risulterebbe chiara, anche a chi non li conoscesse, l'opposta indole dei due. Il secondo richiamo, immediatamente successivo e reiterato per ben due volte a brevissima distanza, riguarda la testa e le sopracciglia portate completamente rasate dall'accusatore (*caput et supercilia illa penitus adrasa*), che sarebbero segno evidente di *malitia* e *calliditas* e testimonierebbero, secondo un'espressione che doveva essere proverbiale tanto per i Romani quanto per i Greci[16], l'assenza anche di un solo pelo di onestà in Fannio. Infine, il terzo e ultimo rimando alla corporeità dell'ex socio di Roscio – e che costui doveva riprendere nell'impersonare Ballione – è alla più generale *corporis figura*, che, come per il volto, ne svelerebbe nel suo insieme l'animo tutto dedito alla frode, agli inganni e alle menzogne.

Insomma, la testimonianza ciceroniana riguardante l'interpretazione da parte di Roscio del Ballione plautino risulta di particolare interesse non soltanto perché ci fornisce il più ampio e dettagliato resoconto di un ruolo interpretato dal più noto attore comico romano di tutti i tempi, non soltanto poiché attesta la vitalità della commedia di Plauto nel pieno I secolo a.C.[17], ma anche, e forse soprattutto in questo contesto, in quanto in essa si possono ricavare delle indicazioni precise che aiutano a delineare quel modello di imitazione che Cicerone vorrebbe che il suo oratore facesse proprio dal mondo del teatro.

3
L'antimodello: il mimo

Al fine di chiarire ulteriormente e in maniera più precisa quale sia l'atteggiamento che l'oratore deve adottare in materia di caricatura, Cicerone fornisce, nel prosieguo della trattazione del *De oratore* sui *genera ridiculi* e, più precisamente, già nello stesso paragrafo 242 immediatamente dopo la citazione della *Rosciana imitatio*, anche un antimodello, dall'imitazione del

16. Cfr. in proposito il verso 614 delle *Rane* aristofanee.

17. Il passo in questione viene, infatti, solitamente citato come esempio di riproposizione teatrale del genere comico, come avviene ad esempio in Manuwald (2019, pp. 263 ss.) e Tedeschi (2020, p. 129). Per una panoramica sulla pratica del *revival* nel teatro romano cfr. Danese (2024).

quale egli si deve ben guardare. Il passaggio in questione è il seguente (*De orat.* 2, 242b)[18]:

Atque ita est totum hoc ipso genere ridiculum ut cautissime tractandum sit. Mimorum est enim et ethologorum, si nimia est imitatio, sicut obscenitas. Orator surripiat oportet imitationem ut is qui audiet cogitet plura quam videat; praestet idem ingenuitatem et ruborem suum verborum turpitudine et rerum obscenitate vitanda.

Tutto il ridicolo di questo genere è tale, che deve essere trattato col massimo riguardo. Se l'imitazione è eccessiva, diventa materia da mimi etologi, come l'oscenità. L'oratore deve solo accennare l'imitazione, affinché colui che ascolta possa pensare più di quel che vede: egli deve inoltre mostrare il suo senso del decoro e il suo pudore coll'evitare il turpe linguaggio e i soggetti sconci.

La figura dell'antimodello che viene delineata è quella dell'attore di mimo. In particolare, questa categoria di attori è qui indicata come quella dei *mimorum et ethologorum*, un'espressione che ha diviso gli editori del testo tra coloro che, nel considerare la presenza o l'assenza di *et*, vedono un caso di dittografia o di aplografia, se cioè gli *ethologi* sarebbero una categoria a sé stante di attori distinta dai mimi o se invece si tratterebbe soltanto di un'aggiunta classificatoria al termine più generico *mimi*[19]. Pur tendendo i moderni editori a considerarle due categorie distinte di attori, occorre sottolineare che il sostantivo *ethologi* compare in tutta la letteratura latina soltanto in Cicerone, qui e poco oltre nel *De oratore* (§ 244), e con un significato del tutto assimilabile a quello di *mimi*[20]. A prescindere, tuttavia, dalle considerazioni sullo stato del testo, il passo ciceroniano risulta interessante soprattutto perché, mettendo in guardia l'oratore dal rischio che la sua caricatura diventi eccessiva, ovvero che diventi una *nimia imitatio*, e quindi simile a quella dei mimi, continua per contro a fornirci le caratteristiche che essa dovrebbe invece assumere, soltanto ce le fornisce per via negativa. Tra le numerose raccomandazioni che Cicerone condensa nel torno di poche righe – dalla necessità per l'oratore di dar prova nell'imitare della propria *ingenuitas* e del proprio *rubor* all'opportunità di evitare nelle parole la *turpitudo* e nei fatti

18. Il testo, come sopra, è citato secondo l'edizione Kumaniecki (1969), la traduzione è a cura di Norcio (1970).

19. Un riepilogo puntuale e dettagliato sulle posizioni dei vari editori riguardo alla necessità di mantenere o cassare la congiunzione *et* si trova in Leeman, Pinkster, Rabbie (1989, pp. 249-50). La posizione propugnata dai tre autorevoli commentatori ciceroniani è quella di mantenere la congiunzione e quindi considerare *mimi* ed *ethologi* separatamente.

20. Come si evince dalla definizione data dal *ThLL s.v. ethologus*: *i.q. mimus corporis gestu imitationeque mores hominum exprimens et effingens*.

l'*obscenitas* – mi sembra particolarmente significativo il primo degli ammonimenti che egli fornisce: secondo l'Arpinate, infatti, l'oratore ideale nella sua imitazione deve *surripĕre*, verbo usato qui in senso traslato con il significato di "esibirsi, in modo però da non essere notato"[21]. In tal modo infatti egli, nel momento in cui si trovasse ad accompagnare alle parole la mimica e i gesti caricaturali, dovrebbe lasciare in chi lo ascolta più spazio all'immaginazione che alla vista (*qui audiet, cogitet plura quam videat*)[22], esattamente il contrario di quello che erano soliti fare invece i mimi, la cui imitazione si distingueva per essere totalmente estrinseca e smodata permettendo a essi di scimmiottare in maniera palese il modo di parlare e di atteggiarsi dei bersagli della loro parodia[23]. Cicerone, quindi, mette in guardia il buon oratore dall'impiegare le risorse dell'*actio* comica senza la dovuta cautela e moderazione, salvaguardando innanzitutto il *decorum*[24] – proprio di un certo tipo di imitazione che fa capo, come delineato in precedenza, all'esempio degli attori che interpretano il teatro comico ufficiale e plautino in particolare, Roscio su tutti – e tenendo invece lontana ogni oscenità – tipica di un teatro meno standardizzato, non ufficiale e incarnato alla perfezione dalla figura dell'attore di mimo.

4
La degenerazione: il pantomimo

A partire, dunque, dal quadro delineato da Cicerone in ambito oratorio intorno al tema del *gestus* nell'*actio*, mi sembra si possano trarre preziose conclusioni riguardo alla pratica teatrale nel I secolo a.C. Si è infatti avuto modo di constatare che il teatro comico ufficiale e quello plautino in modo particolare, ancora vivo e ben radicato nell'immaginario comune, continuava-

21. Cfr. *OLD s.v. subripio*: *to get, to perform etc., so as not to be seen or noticed*.

22. Si tratta di un topos riportato anche da Plinio (*Nat. hist.* 35, 74) nell'ambito della sua storiografia dell'arte antica, secondo cui in un quadro si riconosce sempre più di quanto vi sia dipinto. Il passo pliniano viene menzionato in Vogt-Spira (2022, p. 103), che lo inquadra all'interno di un'approfondita trattazione sull'importanza della *phantasia* nel discorso giudiziario secondo la formulazione di Quintiliano (ivi, pp. 99-105).

23. È proprio questa tipologia di umorismo, che può a tutti gli effetti essere definita volgare, che il Cicerone teorico di retorica mostra più volte di disprezzare e dalla quale consiglia al suo oratore ideale di tenersi lontano, come mette bene in evidenza Sutton (1984, pp. 29-32).

24. A questo dettame teorico, che emerge chiaramente a più riprese dalle pagine del *De oratore*, è l'Arpinate stesso però a non tenere più di una volta fede nella sua pratica oratoria, con il mancato rispetto del principio di *urbanitas* da lui teorizzato. Cfr. in proposito Dalsasso (2022) e Del Giovane (2022).

no a costituire un modello a cui il buon oratore poteva e doveva guardare e ispirarsi, per fare propri espedienti comici che fossero decorosi e appropriati anche al contesto del foro; mentre, al contrario, egli viene messo in guardia dal pericolo di imitare una categoria di attori, che, a causa della caricatura esasperata dei gesti e dei movimenti dei loro bersagli, spostavano eccessivamente l'attenzione del loro pubblico dall'immaginazione allo sguardo[25].

Questo pericoloso spostamento del *focus* per l'oratore dal teatro di parola al teatro degli occhi e del gesto, pericolo che qui viene delineato nelle sue linee essenziali ma che appare ancora soltanto all'orizzonte, si realizzerà compiutamente già a partire da qualche decennio dopo il periodo che stiamo considerando, quando una nuova categoria di attori arriverà a dominare le scene del teatro. Si tratta degli attori di pantomimo, che in un noto passo dell'*Institutio oratoria* vengono esplicitamente messi a paragone con gli oratori e con una categoria di attori ritenuta loro superiore (Quint., *inst.* 11, 3, 88-89)[26]:

Et hi quidem de quibus sum locutus cum ipsis uocibus naturaliter exeunt gestus; alii sunt qui res imitatione significant, ut si aegrum temptantis uenas medici similitudine aut citharoedum formatis ad modum percutientis neruos manibus ostendas, quod est genus quam longissime in actione fugiendum. Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensus magis quam ad uerba accommodatus, quod etiam histrionibus paulo grauioribus facere moris fuit.

Ora, se i gesti di cui ho parlato si accompagnano istintivamente alle parole, ve ne sono altri che accennano alle cose imitandole: come se uno volesse indicare un malato, facendo lo stesso gesto del medico che tasta il polso, o un suonatore di cetra, atteggiando le mani a mo' di chi pizzica le corde. Il che dev'essere evitato il più possibile nel gestire. Infatti l'oratore deve assomigliare pochissimo a un ballerino, di modo che il suo gestire si armonizzi più con le idee che con le parole, come furono soliti fare persino gli attori più preparati.

Quintiliano provvede qui, come più volte accade nel corso del suo trattato, a integrare il pensiero ciceroniano. Già l'Arpinate, infatti, nella sezione relativa al *gestus*, e più specificatamente in *De orat.* 3, 220, si era soffermato sull'importanza e sui limiti della gestualità in ambito oratorio, segnando così una discontinuità con la dottrina retorica aristotelica (cfr. Cavarzere,

25. In quest'ottica gerarchica di modello e antimodello il discorso ciceroniano risulta del tutto coerente: esiste una tipologia di attori, incarnata perfettamente da Roscio, da cui anche l'oratore ha qualcosa da imparare, mentre ce n'è un'altra, rappresentata dai mimi, che deve essere rifuggita. Non mi pare, quindi, opportuno parlare di «contrapposizione in Cicerone» e di «passi anche imbarazzanti» nella ricostruzione del suo pensiero per quanto concerne gli apprezzamenti che egli rivolge a Roscio, come fa Manzoni (2017, in particolare p. 104).

26. Il testo è citato secondo l'edizione Cousin (1979), la traduzione è di Faranda (1968).

2002, pp. 46-9). Nello specifico, egli aveva messo in guardia l'oratore dal modo scorretto di accompagnare le emozioni con il gestire[27]: esiste, infatti, una gestualità teatrale che dà espressione alle singole parole e una gestualità che chiarisce il pensiero nel suo complesso; proprio a quest'ultima l'oratore dovrebbe guardare, evitando invece la prima. Nel passo quintilianeo viene ripreso lo stesso concetto con l'aggiunta del riferimento esplicito agli interpreti che erano soliti utilizzare la gestualità nel modo sbagliato, ovvero i *saltatores*, un altro nome per indicare gli attori di pantomimo.

Saranno, infatti, proprio i pantomimi che, già a partire dalla fine del I secolo a.C.[28] e poi sempre più nel corso del secolo successivo, acquisiranno il monopolio del *gestus*, scavalcando con le loro rappresentazioni il confine del teatro per entrare nel campo della politica e sostituirsi così agli oratori nell'esprimersi in maniera faconda, chiara e attraverso le "parole" appropriate[29]. Nel momento in cui, quindi, gli oratori – per dirla con le parole di Tacito – cominceranno a «declamare languidamente», saranno gli istrioni a sostituirsi a loro, «danzando con eloquenza»[30] e facendosi portavoce del nuovo potere costituito, che non lasciava più alcuno spazio di libertà alla pratica dell'oratoria politica.

27. Cic., *De orat.* 3, 220: *Omnis autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione sed significatione declarans, laterum inflexione hac forti ac virili, non ab scaena et histrionibus, sed ab armis aut etiam a palaestra.*

La questione del rapporto tra la gestualità dell'attore e quella dell'oratore è stata ampiamente approfondita. A questo riguardo cfr. la letteratura di riferimento: Graf (1991); Dutsch (2002; 2013); Fantham (2002); Petrone (2004); Nocchi (2013). Particolarmente preziosi e ricchi di spunti in proposito risultano anche quegli studi che si concentrano sull'analisi del linguaggio non verbale sulla scena comica romana e plautina in particolare. Tali ricerche spaziano dai numerosi contributi della scuola di Friburgo, per cui si cita qui, a mo' di esempio, soltanto il volume di Benz, Stärk, Vogt-Spira (1995), fino ad arrivare a quelli più recenti ma altrettanto significativi di ambiente veronese, per i quali si rimanda ai riferimenti bibliografici presenti in Raccanelli (2024b, pp. 10-1, nn. 2-4), passando per i lavori di Panayotakis (2005) e Monda (2014).

28. Le fonti antiche a nostra disposizione collocano l'introduzione del pantomimo a Roma nel 23 a.C., proprio allorché, non casualmente, si instaurava un nuovo sistema di potere. Per riferimenti bibliografici più approfonditi, in cui si citano le fonti suddette, cfr. Querzoli (2006, p. 182, n. 2).

29. Non è questa la sede in cui poter approfondire nel dettaglio il nuovo ruolo del teatro, e quindi del pantomimo, in età imperiale, ma cfr. in proposito almeno: Querzoli (2006); Tedeschi (2017, pp. 197-230; 2019; 2020, pp. 130-8); Zimmermann (2020).

30. È con queste parole – *tenere dicere* e *diserte saltare* – che Tacito in *dial.* 26, 2 ss. descrive i due opposti atteggiamenti di oratori e attori nella sua epoca. Per ulteriori riferimenti testuali, in cui vengono espressi giudizi analoghi, cfr. Querzoli (2006, pp. 185-6, n. 87).

Abbreviazioni

OLD = *Oxford Latin Dictionary*, edited by P. G. W. Glare, Oxford University Press, Oxford 1968-.

ThLL = *Thesaurus Linguae Latinae*, V Auflage, K. G. Saur Verlag, München 2007.

Riferimenti bibliografici

ARICÒ G. (2020), *Il teatro delle virtù. Pathos ed ethos sulla scena tragica nella testimonianza di Cicerone*, in "Aevum Antiquum", n.s., 20, pp. 31-55.

AXER J. (ed.) (1976), M. Tullius Cicero, *Oratio pro Q. Roscio comoedo*, B. G. Teubner, Leipzig.

ID. (1980), *The Style and the Composition of Cicero's Speech "Pro Q. Roscio comoedo": Origin and Function*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

BENZ L., STÄRK E., VOGT-SPIRA G. (Hrsg.) (1995), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für E. Lefèvre zum 60. Geburtstag*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.

BERARDI F. (2014), *Dinamiche della performance oratoria: retorica, pantomima e danza*, in L. Calboli Montefusco, M. S. Celentano (eds.), *Papers on Rhetoric XII*, Editrice Pliniana, San Giustino, pp. 1-18.

BRISCOE J. (Hrsg.) (1998), *Valeri Maximi Facta et dicta memorabilia*, vol. II, B. G. Teubner, Stuttgart-Leipzig.

BURLANDO A. (a cura di) (1995), *Difesa dell'attore Roscio/Contro Vatinio*, Garzanti, Milano.

CAVARZERE A. (2002), *L'oratoria come rappresentazione. Cicerone e l'*eloquentia corporis, in E. Narducci (a cura di), *Interpretare Cicerone. Percorsi della critica contemporanea*, Atti del II Symposium Ciceronianum Arpinas (Arpino, 18 maggio 2001), Le Monnier, Firenze, pp. 24-52.

ID. (2004), *Le voci delle emozioni*, in G. Petrone (a cura di), *Le passioni della retorica*, Flaccovio Editore, Palermo, pp. 11-28.

CELENTANO M. S. (2014), *Performance oratoria e spazio comico: il punto di vista di Cicerone e Quintiliano*, in L. Calboli Montefusco, M. S. Celentano (eds.), *Papers on Rhetoric XII*, Editrice Pliniana, San Giustino, pp. 19-36.

EAD. (2017), *Comicità e modelli di performance*, in "Aevum Antiquum", n.s., 17, pp. 139-47.

COUSIN J. (éd.) (1979), Quintilien, *Institution oratoire*, t. VI, Les Belles Lettres, Paris.

DALSASSO P. (2010), *Cicerone e il teatro. Rassegna bibliografica*, http://www.tulliana.eu/documenti/Dalsasso_Teatro.pdf, 10 luglio (ultima consultazione: 10 settembre 2026).

EAD. (2022), *Accusatio nugatoria e accusator ridiculus: allusioni al mimo nella* Pro Roscio Amerino *di Cicerone?*, in "Pan", n.s., 11, pp. 11-20.

DANESE R. M. (2024), *Il* revival *dei vecchi successi*, in O. Rossini, S. Monda, L. Spagnuolo (a cura di), *Teatro. Autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo dell'Ara Pacis), «L'Erma» di Bretschneider, Roma-Bristol, pp. 125-30.

DEL GIOVANE B. (2022), *Da iocosus a consularis scurra. Rappresentazioni del Cicerone umorista*, in F. R. Berno, G. La Bua (eds.), *Portraying Cicero in Literature, Culture and Politics. From Ancient to Modern Times*, De Gruyter, Berlin-Boston, pp. 283-312.

DUTSCH D. M. (2002), *Towards a Grammar of Gesture: A Comparison between the Types of Hand Movement of the Orator and the Actor in Quintilian's* Institutio oratoria *11.3.85-184*, in "Gestures", 2, pp. 259-81.

EAD. (2013), *Towards a Roman Theory of Theatrical Gesture*, in G. W. Harrison, V. Liapis (eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*, Brill, Leiden-Boston, pp. 409-31.

FANTHAM E. (2002), *Orator and/et actor*, in P. E. Easterling, E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 362-76.

FARANDA R. (a cura di) (1968), Quintiliano, *L'istituzione oratoria*, vol. II, UTET, Torino.

ID. (a cura di) (1971), Valerio Massimo, *Detti e fatti memorabili*, UTET, Torino.

GARTON C. (1972), *How Roscius acted Ballio*, in Id. (ed.), *Personal Aspects of the Roman Theatre*, Hakkert, Toronto, pp. 169-88.

GASTALDI S. (1995), *Il teatro delle passioni. Pathos nella retorica antica*, in "Elenchos", 16, pp. 58-82.

GOLDLUST B. (éd.) (2021), Macrobe, *Saturnales*, t. II, Les Belles Lettres, Paris.

GRAF F. (1991), *Gestures and Conventions: The Gestures of the Roman Actors and orators*, in J. Bremmer, H. Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, Polity Press, Cambridge, pp. 36-58.

GUÉRIN C. (2019), *Laughter, Social Norms, and Ethics in Cicero's Works*, in P. Destrée, F. V. Trivigno (eds.), *Laughter, Humor, and Comedy in Ancient Philosophy*, Oxford University Press, Oxford, pp. 122-44.

Il teatro dell'oratoria (2021), *Il teatro dell'oratoria. Parole, immagini, scenari e drammaturgia nell'oratoria antica, tardoantica e medievale*, in "Maia", n.s., 73, 3, pp. 485-650.

KUMANIECKI K. F. (Hrsg.) (1969), Marcus Tullius Cicero, *De oratore*, B. G. Teubner, Leipzig.

LEEMAN A. D., PINKSTER H. (Hrsg.) (1981), M. Tullius Cicero, *De oratore libri III: Kommentar. 1. Band: Buch I, 1-165*, Winter, Heidelberg.

LEEMAN A. D., PINKSTER H., RABBIE E. (Hrsg.) (1989), M. Tullius Cicero, *De oratore libri III: Kommentar. 3. Band: Buch II, 99-290*, Winter, Heidelberg.

MANTELLI F. (2020), *Voce e gesti in Cicerone. Rassegna bibliografica ragionata (1960-2018)*, in "Bollettino di studi latini", 50, 1, pp. 219-44.

MANUWALD G. (2019), *The Reception of Roman Comedy in Antiquity*, in M. Dinter (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 261-75.

MANZONI G. (2017), *Il linguaggio del corpo: tra oratore e attore*, in "Acme", 70, 2, pp. 99-112.

MARINONE N. (a cura di) (1967), Macrobio, *I Saturnali*, UTET, Torino.

MONDA S. (2014), *Palestrione e la tipologia del servus meditans in commedia*, in "Pan", n.s., 3, pp. 64-85.
NARDUCCI E. (1997), *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale*, Laterza, Roma-Bari.
NOCCHI F. R. (2013), *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, De Gruyter, Berlin-Boston.
EAD. (2020), *Giocolieri, prestigiatori e oratori: il ruolo delle emozioni nell'arte dell'improvvisazione*, in "Archivi delle emozioni", I, 2, pp. 37-55.
NORCIO G. (a cura di) (1970), M. Tullio Cicerone, *Opere retoriche*, vol. I, UTET, Torino.
PANAYOTAKIS C. (2005), *Nonverbal Behaviour on the Roman Comic Stage*, in D. Cairns (ed.), *Body Language in the Greek and Roman Worlds*, The Classical Press of Wales, Swansea, pp. 175-87.
PETRONE G. (2004), *L'oratore allo specchio. I gesti delle passioni secondo Quintiliano*, in Ead. (a cura di), *Le passioni della retorica*, Flaccovio Editore, Palermo, pp. 133-46.
EAD. (2005), *La parola agitata. Teatralità della retorica latina*, Flaccovio Editore, Palermo.
EAD. (2007), *Cicerone e lo spettacolo*, in "Maia", n.s., 59, 2, pp. 223-37.
EAD. (2020), *Cedere in tempus nostrum. Cicerone, il teatro e le interferenze dell'attualità*, in "Aevum Antiquum", n.s., 20, pp. 57-73.
QUERZOLI S. (2006), *Latrare immobili, danzare con eloquenza: imperatori e pantomima da Augusto ai Severi*, in A. M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena*, Carocci, Roma, pp. 167-88.
RACCANELLI R. (2024a), *I gesti dell'attore*, in O. Rossini, S. Monda, L. Spagnuolo (a cura di), *Teatro. Autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo dell'Ara Pacis), in «L'Erma» di Bretschneider, Roma-Bristol, pp. 107-11.
EAD. (2024b), *Pragmatics of Gestural Communication in Plautus: The Lovers' Kiss in* Miles Gloriosus, in G. Vogt-Spira, B. Zimmermann (Hrsg.), *Plautus Revisited. Problemstellungen und Perspektiven der Plautusforschung*, Verlag Antike, Göttingen, pp. 10-35.
STROH W. (1975), *Taxis und Taktik. Die advokatische Dispositionskunst in Ciceros Gerichtsreden*, De Gruyter, Berlin.
SUTTON D. F. (1984), *Cicero on Minor Dramatic Forms*, in "Symbolae Osloenses", 59, pp. 29-36.
TEDESCHI G. (2017), *Spettacoli e trattenimenti dal IV sec. a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, EUT, Trieste.
ID. (2019), *Raccontar danzando. Excursus sulla pantomima in età imperiale*, in "Camenae", 23, pp. 1-11.
ID. (2020), *Spettacoli popolari a Roma dalla tarda repubblica alla prima età imperiale*, in "Aevum Antiquum", n.s., 20, pp. 127-58.
VOGT-SPIRA G. (2022), *Studien zur römischen Anthropologie*, Rombach Wissenschaft, Baden-Baden.
ZIMMERMANN B. (2020), *Mimo e pantomimo a Roma*, in G. Petrone (a cura di), *Storia del teatro latino*, Carocci, Roma, pp. 269-80.

Testi dipinti: la visualizzazione del teatro latino nei manoscritti miniati tra Medioevo e Rinascimento

di *Grazia Maria Fachechi*

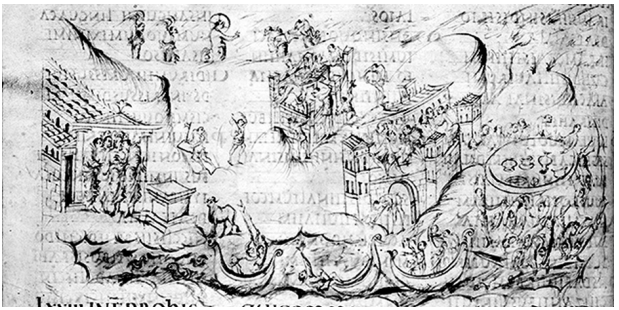
L'interesse per il rapporto testo/immagine nei manoscritti miniati tra Medioevo e Rinascimento, sollecitato da Cesare Questa intorno al caso "Plauto" tanti anni fa, ai tempi della mostra vaticana *Vedere i classici* (Buonocore, 1996), mi porta ancora oggi a esplorare il tema delle parole che, oltre che lette, vogliono essere, in un certo qual modo, viste.

I testi antichi, per quanto nati senza immagini, a esclusione di quelli tecnico-scientifici e dei *carmina figurata*, hanno avuto da sempre, e spesso nelle intenzioni degli stessi autori, il potere di evocare visioni, dunque una sorta di rappresentabilità o figurabilità intrinseca, anche quando apparentemente poco illustrabili perché non propriamente narrativi. Ne offre chiaro esempio il salterio. I salmi, come si sa, non raccontano storie con una trama ben precisa: stati d'animo e metafore si rincorrono in un flusso incessante, la cui unità è, nel migliore dei casi, puramente ideale. Eppure, nel Medioevo, anche i salmi sono stati illustrati. Si veda il caso del noto *Salterio di Utrecht* (Utrecht, Biblioteca Universitaria, ms. 32) in cui tutti i centocinquanta salmi sono stati affiancati da almeno un'illustrazione che traduce il testo nell'unica maniera in cui era possibile farlo, ovvero alla lettera (Berger, 2020). Quando, ad esempio, il salmista invoca il Signore con le parole «Svegliati, perché dormi?» (salmo 42/43), il copista/miniatore carolingio rappresenta un sontuoso letto a baldacchino in cui Dio è sdraiato a riposare; nel punto in cui il salmista invoca l'aiuto divino dicendo «l'acqua mi giunge alla gola» (salmo 67/68, FIG. 1), l'illustratore rappresenta la metafora inserendo, in basso, un naufrago che sta annegando, mentre, in alto, il Signore sta già incaricando uno scrivano di cancellarne il nome dall'elenco dei vivi.

Per i testi narrativi, il processo di visualizzazione è stato ovviamente più semplice, in particolare per quel che riguarda il teatro.

I testi teatrali, per loro stessa configurazione di genere, implicano all'origine una forma di visualizzazione, cioè la trasposizione del testo nella sua ipostasi scenica, quindi un rapporto testo/immagine particolarmente stretto. Dell'importante e immenso patrimonio della letteratura teatrale greca,

FIGURA 1
Illustrazione del salmo 68 (67), Utrecht, Universiteitsbibliotheek, ms. 32, f. 38*v*



nonostante le iconografie legate alle opere di Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane e Menandro si incontrino spesso in diverse categorie di oggetti d'arte, non ci è pervenuto alcun libro *cum picturis*, ma, finora, solo un disegno a inchiostro su un frammento di rotolo di papiro del II-III secolo, trovato a Oxyrhynchos, in Egitto, contenente la *Περικειρομένη* di Menandro (Oxford, Sackler Library, Papyrology Rooms P. Oxy. 2653). Il disegno raffigura Polemone, il *miles*, con i capelli lunghi e mossi e il *pileus* di forma conica, il berretto frigio in feltro che dal V secolo a.C. viene utilizzato come elmetto dai soldati (Monda, 2025, p. 41 e fig. 2).

Di contro, la letteratura drammatica latina ci è tramandata da un numero cospicuo di testimoni illustrati. La genesi e le forme di visualizzazione dei testi di Terenzio, Plauto e Seneca sono state però molto diverse (Fachechi, 2000, pp. 17-26).

Terenzio, presente nel canone dei classici di uso scolastico, è non solo l'unico autore teatrale antico di cui ci siano giunti manoscritti miniati altomedievali, quasi sicuramente derivati da un modello tardoantico, ma anche quello più costantemente illustrato nel corso dei secoli (Keefe, 2015, pp. 36-66; 2021). Se si escludono il ritratto di Terenzio e l'*aedicula* che introduce spesso le commedie (come, ad esempio, nel Vat. lat. 3868, ff. 2*r* e 3*r*), le illustrazioni sono quasi sempre condotte nel cosiddetto *papyrus style*, ovvero realizzate con semplici disegni a inchiostro, con pochi tocchi di colore, intercalati al testo in più punti, in sequenza narratologica, come avviene, appunto, nei (pochissimi) papiri illustrati che ci sono giunti[1]. Oltre ai *tituli* e alle maschere, anche la gestualità permette di identificare i personaggi e il

1. Cfr., ad esempio, il papiro Par. gr. 1 (Paris, Musée du Louvre) o il frammento conservato nella Bibliothèque Nationale de France a Parigi (ms. Suppl. gr. 1294).

loro carattere, in parallelo a quanto succedeva concretamente nel teatro romano. Ad esempio, i personaggi maschili di condizione elevata e "per bene" utilizzano solo la mano destra senza mai sollevarla oltre gli occhi né abbassarla sotto la cintura; le posizioni aperte indicano rettitudine e franchezza, mentre quelle chiuse denotano servilismo, paura o doppiezza e altro ancora[2].

Seneca è invece l'autore teatrale di cui ci è giunto un numero maggiore di manoscritti miniati, benché databili quasi tutti alla sola epoca gotica, quando il testo, messo in circolazione dai preumanisti padovani e spesso accompagnato dal primo commento completo del domenicano inglese Nicola Trevet, conosce una certa diffusione (Fazion, 2023). Nei manoscritti delle tragedie del cordovese, il sistema illustrativo si basa prevalentemente sull'iniziale istoriata che diventa lo spazio dove l'immagine preannuncia qualcosa che le parole non hanno ancora raccontato, creando una situazione di forte aspettativa e assolvendo alla funzione mnemotecnica, in quanto destinata ovviamente a un lettore-osservatore che già conosce il contenuto verbale e può anche con pochi elementi richiamarlo alla memoria. L'operazione di cernita di che cosa illustrare, e come, ci restituisce l'accento interpretativo dato al testo; l'iniziale istoriata assurge dunque al rango di glossa. La presenza degli *argumenta* di Trevet è in molti casi, anzi quasi in tutti, una scorciatoia per l'illustratore, il quale, anziché riferirsi al testo di Seneca, ricava direttamente dal riassunto le indicazioni utili alla traduzione visiva, con conseguenze non proprio trascurabili (Fachechi, 2010-11, pp. 189-206).

Prendiamo ad esempio l'illustrazione dell'*Edipo*: in un solo manoscritto, il IV D 40 della Biblioteca nazionale di Napoli (Id., 2024, pp. 189-211), commissionato nel 1399 da Galasso da Montefeltro, la miniatura traduce correttamente il testo senecano, rappresentando il re di Tebe che si strappa gli occhi con le mani e Giocasta che si trafigge il ventre, quale luogo dell'incesto (f. 76*v*). In tutti gli altri codici miniati, dove la fonte dell'immagine è evidentemente l'*argumentum*, che, non fornendo indicazioni dettagliate, genera traduzioni visive che di fatto tradiscono il testo, Edipo si acceca con degli stiletti e non con le mani e Giocasta si accoltella alla gola e non al ventre: si vedano, ad esempio, il Vat. lat. 1645 (f. 54*v*) e l'Urb. lat. 356 (f. 59*v*).

Plauto non è stato oggetto di un programma di illustrazione del testo paragonabile né a Terenzio né a Seneca. I codici di Plauto con illustrazioni in rapporto al testo sono pochi e tutti realizzati dopo la scoperta (e forse per suo impulso) nel 1429 di un manoscritto, il Vat. lat. 3870 (Questa, Fachechi, 1996, pp. 192-6), contenente anche le dodici commedie allora sconosciute,

2. Cfr., ad esempio, l'illustrazione di una scena dell'*Andria* nel Vat. lat. 3868, f. 4*v* o nel parigino lat. 7899, f. 6*r* (Paris, Bibliothèque Nationale).

all'origine dell'*Itala recensio* e di tutto l'entusiastico lavoro filologico delle élite intellettuali umanistiche. Chi ha illustrato una delle copie dell'opera di Terenzio o Seneca, in alcuni segmenti della produzione manoscritta ha dovuto fare i conti con un modello autorevole che si è, per così dire, limitato a replicare, apportandovi semmai minime variazioni, conducendo, oltre che alla riproposizione di iconografie pressoché identiche nei diversi codici, anche al perpetuarsi dello stesso sistema di impaginazione, il *papyrus style* per Terenzio, l'iniziale istoriata per Seneca. Questo non è successo per l'illustratore di Plauto, che, in mancanza di una tradizione iconografica di riferimento, ha goduto di maggiore libertà non solo nella *mise en page*, passando dalla vignetta inserita "a prologo" nello specchio di scrittura alle figure nei margini o nei fregi, ma anche nelle composizioni iconografiche. L'analisi sinottica dei manoscritti miniati di Plauto ha permesso di constatare, in altri termini, contrariamente a quanto si è osservato nella tradizione manoscritta illustrata di Terenzio e Seneca, l'impossibilità di trovare parentele fra di loro per ciò che concerne il modo in cui è stato concepito e realizzato l'apparato figurativo; si può addirittura affermare che ogni manoscritto sia un caso a sé e non abbia alcun legame, sotto l'aspetto figurativo, con gli altri (Fachechi, 2002, pp. 177-242).

Per giunta, solo in uno dei pochi testimoni illustrati di Plauto tutte le opere del Sarsinate contenute nel manoscritto sono state visualizzate; si tratta dell'Ottob. lat. 2025, che tramanda solo le prime otto commedie. Qui, le illustrazioni trovano posto nei margini dello specchio di scrittura, forse perché non concepite sin dall'inizio ma aggiunte in un secondo momento, e visualizzano i complicati intrecci narrativi con pochi elementi riconoscibili, semplificati a tal punto da alludere talvolta solo al titolo: Alcmena nuda per l'*Amphitruo* (f. 1*r*), due asini per l'*Asinaria* (f. 18*v*), Filocrate e Tindaro legati alla colonna e con ceppi ai piedi per i *Captivi* (f. 34*v*), il soldato Terapontigono con l'anello in mano in tenuta da viaggio per *Curculio* (f. 51*v*), il vecchio avaro Euclione che sotterra la pentola piena d'oro per l'*Aulularia* (f. 63*r*), il sorteggio fra il vecchio e sua moglie Cleostrata per la *Casina* (f. 76*v*), Selenio neonata nella cesta per la *Cistellaria* (f. 89*v*), il padrone Perifane che affranca lo schiavo Epidico per l'*Epidicus* (f. 97*r*).

In tutti gli altri codici illustrati di Plauto, l'apparato iconografico non è completo.

A essere visualizzata in ogni caso è l'*Amphitruo*, cioè la prima commedia nell'ordine tramandatoci dalla tradizione manoscritta, e dunque avente la funzione di *accessus*, ma anche l'unica per cui era possibile attingere a un immaginario ben noto, cioè il mito di Ercole. Per tutte le altre opere, in assenza di una consolidata tradizione di riferimento, l'iconografia doveva essere in-

FIGURA 2
Illustrazione dell'*Amphitruo*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 16234, f. 2*r*



ventata *ex novo* e questo chiaramente poteva creare alcune difficoltà, data la complessità degli intrecci plautini.

È ciò che si osserva in un codice franco-fiammingo del terzo quarto del XV secolo conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi (lat. 16234), dove, infatti, a una convincente immagine dell'*Amphitruo* fa seguito una più macchinosa e non perfettamente leggibile raffigurazione dell'*Asinaria,* in cui il fatto che l'abbigliamento dei personaggi non si conservi identico nelle varie scene di certo non aiuta.

Nella vignetta che illustra l'*Amphitruo* (f. 2*r*, FIG. 2) la storia si legge secondo un percorso circolare in senso orario partendo dall'alto a sinistra. Nel cuore della notte, l'esercito tebano si avvia ad assediare la città dei Teleboi, che viene conquistata da Anfitrione, il quale riceve dai vinti, come premio al valore, la coppa d'oro dell'ormai defunto re Pterela. I vincitori salpano dal *portus Persicus* alla volta di Tebe. A bordo di una delle imbarcazioni è Sosia, con il cofanetto contenente la coppa aurea, mandato avanti ad annunciare il ritorno di Anfitrione ad Alcmena. Sulla porta del palazzo del padrone, Sosia viene fermato da Mercurio, in tutto e per tutto identico a lui ma dotato di

grandi ali blu. All'interno, accanto ad Alcmena ignara, è Giove, stranamente rappresentato nudo, ricoperto d'oro e parzialmente avvolto in un panno bianco che parte dal suo copricapo, forse un'amplificazione bizzarra del *torulus aureus*, il ricciolino d'oro sotto il cappello di cui parla il testo ai vv. 144-145. Alla fine, viene rappresentata la nascita dei gemelli Ercole e Ificle, consegnati dalle ancelle ai rispettivi padri.

Anche le quattro vignette che illustrano l'*Asinaria* (f. 26*r*) si leggono in senso orario a partire dall'alto a sinistra. La prima scena rappresenta la transazione per la vendita degli asini (tre invece dei due di cui parla Plauto); nella seconda vignetta forse è la scena di Argirippo che ottiene i soldi e, di conseguenza, l'amata Filenio: Cleereta consegna la figlia in cambio del denaro, per ottenere il quale Argirippo deve sopportare di essere sbeffeggiato dai suoi schiavi, di cui uno, forse Libano, si diverte a sbaciucchiare davanti a lui la ragazza. Nella scena in basso a destra è forse il momento in cui Diabolo, il rivale in amore di Argirippo, incarica il suo parassita di raccontare ad Artemona, la moglie di Demeneto, che suo marito sta organizzando una serata galante con l'amante del loro figlio Argirippo. Nella scena in basso a sinistra sembra vedersi una sintesi, con una rappresentazione sincronica di avvenimenti correlati, della parte finale della commedia, quando i due schiavi Leonida e Libano dicono al padroncino Argirippo che, in cambio dei soldi ricevuti, deve sopportare di vedere il padre Demeneto amoreggiare con Filenio; il vecchio in effetti ha un incontro con la ragazza, mentre Artemona viene informata del tradimento del marito e condotta sul posto dal parassita di Diabolo per verificare direttamente la cosa.

Tradurre il testo di Plauto in immagini narrative poteva addirittura scoraggiare, come si evince non solo da questo stesso codice parigino, che in realtà prevedeva un'illustrazione, mai realizzata, anche per le altre sei commedie contenute, ma anche dal madrileno Vitr. 22.5 (Biblioteca Nacional de España), dove lo spazio riservato alla miniatura (che, come si sa, veniva eseguita sempre dopo la stesura del testo) è rimasto vuoto nelle pagine-incipit della *Mostellaria* (f. 120*r*) e dei *Menaechmi* (f. 149*r*), al contrario di quello che è successo per l'*Amphitruo* che risulta, dunque, l'unica immagine realizzata. Nella vignetta (f. 1*r*), eseguita dal miniatore Guglielmo Giraldi intorno alla metà del Quattrocento (Mariani Canova, 1995), e il cui schema compositivo è evidentemente mutuato dall'iconografia della *Nascita della Vergine* o della *Nascita del Battista*, con l'inserimento, insolito per quei soggetti, di figure maschili che dialogano tra di loro, come avviene invece nella nota tavola di Piero della Francesca con la *Flagellazione di Cristo* nella Galleria nazionale delle Marche, Alcmena ha appena partorito Ercole, che nella sua culla sta già strozzando i due serpenti crestati che la gelosa Giunone gli

aveva inviato, mentre i due personaggi a destra potrebbero essere letti in riferimento al momento in cui Giove racconta tutto ad Anfitrione che, alla fine, sembra quasi onorato di essere stato ingannato addirittura dal sommo dio.

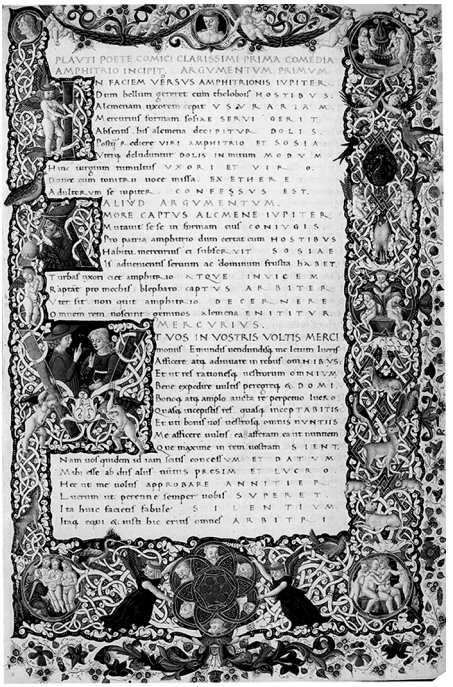
L'*Amphitruo* è l'unica illustrazione anche in altri codici, come, ad esempio, il Burney 227 (London, British Library), realizzato in area padano-emiliana intorno al 1440; qui, le figure, collocate nel *bas-de-page*, ai lati di un non ben identificato stemma, sollevano il sospetto che non fossero previste in fase di progettazione (f. 2*r*). Si tratta di due scene. A sinistra sono un uomo in abito da viaggio e una donna velata che discutono animatamente con un personaggio di piccole dimensioni in atteggiamento preoccupato o sconcertato; si tratta forse della raffigurazione della quinta scena dove si assiste al litigio di Anfitrione, Alcmena e Sosia. A destra invece è un probabile riferimento all'ottava scena, quella in cui Sosia, osservando il colloquio di Giove-Anfitrione e Alcmena, con cui il padre degli dèi cerca di rimediare alle ingiuste accuse di adulterio rivolte da Anfitrione alla moglie, capisce che i due sposi si sono riconciliati dopo il litigio. Le due scene, solo apparentemente poco significative, illustrano invece molto bene la complicazione iniziale dell'intreccio, ovvero la crisi del felice matrimonio di Anfitrione e Alcmena causata da Giove, e, nello stesso tempo, il suo lieto fine, con la rappacificazione tra i due sposi favorita dall'intervento chiarificatore dello stesso Giove.

L'illustrazione dell'*Amphitruo* era invece sicuramente nel piano originario del manoscritto franco-fiammingo del primo quarto del XV secolo, conservato nella Bibliothèque Nationale di Parigi (lat. 7890), visto che occupa uno spazio sicuramente a essa riservato (f. 1*r*). La storia si snoda in tre vignette, in sequenza "filmica". A sinistra c'è l'assedio dei Tebani alla città dei Teleboi e la resa dei Teleboi ad Anfitrione, in abiti regali sotto una tenda militare; al centro Alcmena assisa su un trono di fronte a una strana figura che, per il copricapo con ali, rimanda a Mercurio che si presenta sotto mentite spoglie; a destra sono Giove e Alcmena a letto abbracciati e, in primo piano, Ercole nella culla che strozza due mostri.

L'ultimo manoscritto a oggi noto delle commedie plautine a ospitare elementi figurativi presenta la situazione più intricata ma al contempo più intrigante.

Si tratta di un codice fiorentino conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana (plut. 36.41), scritto da Piero Benedetto Strozzi e miniato da Ricciardo di Nanni (Bollati, 2004, pp. 906-8) prima del 1460, la cui pagina iniziale dell'*Amphitruo*, incorniciata da un fregio a bianchi girari che si espande su tutti i margini, contiene elementi figurativi che si direbbero in relazione al testo, benché sottoposti a una sorta di sofisticata revisione in chiave umanistico-rinascimentale (f. 1*r*, FIG. 3).

FIGURA 3
Illustrazione dell'*Amphitruo*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, plut. 36.41, f. *1r*



Aggrappato alla I del primo *argumentum* si può scorgere Mercurio, solitamente raffigurato come un giovane atletico con caduceo, calzari alati e petaso con due alucce, qui invece rappresentato come uno di quei putti che popolano i fregi marginali dei manoscritti umanistici e come lo raffigura Raffaello nella Loggia di Psiche. Nella A dell'*argumentum* acrostico è una figura con un globo in mano, simbolo di dominio universale e potere cosmico, plausibilmente in riferimento a Giove, ma con quel cappello che Giovanni VIII di Bisanzio indossò nel 1438 facendo il suo trionfale ingresso a Ferrara per riunire la Chiesa cattolica a quella ortodossa in cambio di una crociata contro i Turchi che minacciavano il suo regno, un cappello che fece un'impressione fortissima a tutti i contemporanei, ma soprattutto agli artisti che ne rimasero letteralmente stregati. Nell'iniziale all'incipit del Prologo sono due giovani, sicuramente Alcmena e Anfitrione, entrambi vestiti alla moda del tempo, gamurra e giornea per lei, che ha la testa velata, come spesso le spose, farsetto e giornea per lui.

Non immediatamente interpretabili come traduzioni visive del testo, eppure probabilmente in riferimento a questo, sono le scene inserite nei cli-

pei che si aprono nel fregio marginale, dove si vedono in sequenza, partendo dal basso a sinistra e procedendo in senso antiorario: il Giudizio di Paride, a sottolineare probabilmente la bellezza di Alcmena; una coppia di amanti seduti, nudi e abbracciati, fra due bambini affettuosi, forse allusiva alla notte d'amore di Giove-Anfitrione e Alcmena e al parto gemellare; una fontana su cui sono assisi due eroti che suonano tube mentre tra di loro si erge in piedi un fanciullo che stringe due serpenti, chiaro riferimento all'impresa di Ercole neonato; un'altra fontana con cinque donne nude, in cui è possibile leggere l'episodio di Diana e Callisto, la quale, come Alcmena, fu sedotta da Giove sotto mentite spoglie, restandone incinta.

Anche negli animali che si confondono fra i tralci del fregio sembrano nascondersi velati riferimenti al testo: la quaglia è infatti emblema della concordia coniugale, mentre la volpe è simbolo dell'inganno[3].

Alla fine, al di là delle varianti che si incontrano nelle diverse situazioni, restno la certezza della complessità e il fascino del tema del rapporto testo/immagine, che, se da una parte contempla casi in cui un testo metaforico viene illustrato *ad verbum*, come appunto nel caso del Salterio di Utrecht, dall'altra può risolversi nella traduzione di testi narrativi e perfettamente illustrabili attraverso sofisticate immagini allegorico/metaforiche.

Riferimenti bibliografici

BERGER P. C. (2020), *Hebrew Psalms and the Utrecht psalter: veiled origins*, Pennsylvania State University Press, State College (PA).

BOLLATI M. (2004), *Ricciardo di Nanni*, in Ead. (a cura di), *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, pp. 906-8.

BUONOCORE M. (a cura di) (1996), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Salone Sistino-Musei Vaticani, 9 ottobre 1996-19 aprile 1997), Palombi, Roma.

COHEN S. (2008), *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Brill, Leiden-Boston.

FACHECHI G. M. (2000), *I classici illustrati: forme di visualizzazione dei testi teatrali antichi nel Medioevo*, in "Rivista di storia della miniatura", 5, pp. 17-26.

EAD. (2002), *Plauto illustrato fra Medioevo e Umanesimo*, in "Rendiconti dell'Accademia dei Lincei", 13, pp. 177-242.

EAD. (2010-11), *Seneca 'creatore di immagini'. Percorsi accidentati dal testo antico all'illustrazione medievale*, in "Arte Medievale", 1, pp. 189-206.

3. Nella vasta bibliografia dedicata al significato simbolico degli animali nell'arte rinascimentale, si segnalano: Levi D'Ancona (2001); Cohen (2008). Più nello specifico, per quanto riguarda il manoscritto di Plauto, cfr. Lazzi (1998, p. 43; 2005, pp. 84-9).

EAD. (2024), *Per la magnifica donna Ambrosia: un classico del teatro antico attentamente illustrato all'origine della committenza feltresca di lussuosi codici miniati*, in "Rivista di cultura classica e medioevale", 1, pp. 189-211.

FAZION S. (2023), *Seneca tragico fra Medioevo e Umanesimo. Esegesi e fortuna*, FrancoAngeli, Milano.

KEEFE B. R. (2015), *Illustrating the Manuscripts of Terence*, in A. J. Turner (ed.), *Terence between Late Antiquity and the Age of Printing*, Brill, Leiden, pp. 36-66.

EAD. (2021), *The Illustrated Afterlife of Terence's Comedies (800-1200)*, Brill, Leiden-Boston.

LAZZI G. (a cura di) (1998), *Carte di scena*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 21 dicembre 1998-20 marzo 1999), Polistampa, Firenze, p. 43.

EAD. (2005), *Il candido velo: il significato dell'antico nella miniatura fiorentina del Quattrocento*, in O. Casazza, R. Gennaioli (a cura di), *Mythologica et erotica*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 2 ottobre-15 maggio 2006), Sillabe, Livorno, pp. 84-9.

LEVI D'ANCONA M. (2001), *Lo zoo del Rinascimento. Il significato degli animali nella pittura italiana nei secoli XIV-XVI*, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca.

MARIANI CANOVA G. (1995), *Guglielmo Giraldi, miniatore estense*, Panini, Modena.

MONDA S. (2025), *La maschera del miles nella commedia greca e romana*, in G. Bandini, C. Pentericci (a cura di), *Personaggi in scena: maschere e mascheramenti*, Carocci, Roma, pp. 33-44.

QUESTA C., FACHECHI G. M. (1996), *Scheda 16*, in M. Buonocore (a cura di), *Vedere i classici. L'illustrazione libraria dei testi antichi dall'età romana al tardo medioevo*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Salone Sistino-Musei Vaticani, 9 ottobre 1996-19 aprile 1997), Palombi, Roma, pp. 192-6.

Exodia

La guerra al femminile
Miles gloriosus al Teatro greco di Siracusa

di *Caterina Mordeglia* e *Federica Parolini*[*]

1
Il testo

Con la rappresentazione del *Miles gloriosus* nella Stagione 2024 la Fondazione INDA (Istituto nazionale del dramma antico) ha riportato Plauto al Teatro greco di Siracusa dopo oltre vent'anni[1].

Tanta attesa non è stata vana. La regia di Leo Muscato, forte dell'esperienza sulle scene nazionali e internazionali sia nella prosa che nella lirica, ci ha restituito per questa commedia *sui generis* all'interno del *corpus* plautino[2] un allestimento che spicca nel panorama delle rappresentazioni di Plauto degli ultimi anni, perlopiù improntate a una comicità da avanspettacolo o a una libera reinterpretazione dell'originale. Questo grazie soprattutto alla capacità di Muscato di parlare al pubblico contemporaneo recuperando dal testo, accanto alla comicità prepotente – intatta dopo oltre 2000 anni – il *serium* in trasparenza che affonda le sue radici nel contesto sociale e politico della Roma altorepubblicana[3]. Intendendo – va specificato – l'aggettivo "politico"

[*] Le autrici sono, rispettivamente, la traduttrice e la scenografa dello spettacolo oggetto di questo contributo: Caterina Mordeglia ha scritto il PAR. 1 e Federica Parolini il PAR. 2.

1. L'ultima rappresentazione plautina era stata *Anfitrione* nel 2001 con la regia di Michele Mirabella. Nei 102 anni dalla sua fondazione, si tratta dell'unico allestimento di Plauto prodotto da INDA al Teatro greco di Siracusa prima del *Soldato fanfarone* del 2024. Più numerose nel tempo le rappresentazioni plautine di INDA nel circuito dei "Teatri di pietra" italiani. Ricordiamo, tra le tante, le rappresentazioni al Teatro di Ostia Antica e al Teatro Grande di Pompei (*I Menecmi*, 1938; *Anfitrione*, 1954; *Pseudolo*, 1955; *Casina*, 1956; *Anfitrione*, 1969), al Teatro antico di Segesta (*Rudens*, 1985; *Truculento*, 1993), al Teatro greco di Tindari (*Stichus*, 1985), al Teatro greco di Palazzolo Acreide (*Curculio*, 1991).

2. Limitandoci al panorama italiano, per fornire una chiave di lettura introduttiva al *Miles* e alle sue peculiarità nella struttura e nei personaggi cito solo, come fondamentali, Paratore (2003, pp. 105-42), Questa (2004, pp. 79-97), Paduano (2005, pp. 256-7). Tra le numerose edizioni economiche a oggi in commercio la migliore, per un commento, sintetico ma puntuale, orientato a una lettura scenica del testo, resta quella di Rubino, Faggi (1996).

3. Sulla componente sociopolitica del teatro plautino, già evidenziata da Lana (1947), Traina (1966, pp. 17 ss.) e Rubino (1995), cfr. i recenti saggi di Germany (2019, pp. 66-84) e,

non tanto come allusione diretta o indiretta a un determinato personaggio o programma ideologico, quanto come riflesso dell'azione politica sulla società.

Il *Miles gloriosus* – è noto – fu probabilmente scritto e rappresentato per la prima volta all'inizio del II secolo a.C., ovvero negli anni conclusivi della seconda guerra punica. Roma è dunque in guerra. Tra il pubblico dovevano esserci molti soldati che sentivano pronunciare sulla scena quel linguaggio, arricchito da termini greci appresi probabilmente durante la campagna di Taranto, proprio delle milizie romane, comprese quelle mercenarie che vennero progressivamente utilizzate da Roma nelle campagne militari soprattutto a partire dalle guerre puniche (cfr. González Vázquez, 2014).

Pirgopolinice – all'apparenza soldato esemplare (cfr. Cipriani, Masselli, 2020), in realtà sedicente *tombeur de femmes* che millanta imprese belliche inverosimili – è un generale o comunque un'alta carica militare. Lo rivelano la pompa magna con cui fa il suo ingresso trionfale sulla scena accompagnato dalle guardie del corpo (v. 78: *Sequimini, satellites*, «Guardie, seguitemi»), una folla di armati muti che sarà presente, ma ostile, anche nel ribaltamento del grande, concitato finale (cfr. Bertini, 2012, pp. 39-41). Egli rappresenta il punto di arrivo della tradizione letteraria antica dei soldati smargiassi. Dopo di lui – solo per citare i più noti – il Trasone di Terenzio, Ralph Roister Doister di Nicholas Udall (1566), il Capitan Spavento di *Vall'inferno* di Francesco Andreini e di tutta la nostra commedia dell'arte, il guascone Matamoro dell'*Illusion comique* di Corneille (1635), in un certo senso il Falstaff di William Shakespeare e Giuseppe Verdi, fino ad arrivare, tra le ultime variazioni del personaggio, a Galy Gay e Bloody Five in *Un uomo è un uomo* di Bertolt Brecht[4].

Plauto non lascia impronte di chi sia Pirgopolinice[5], né potrebbe, memore della persecuzione politica subìta dal suo predecessore Nevio cui allude nel testo attraverso le parole di Periplectomeno (vv. 209-212)[6]:

specificatamente sul *Miles gloriosus*, Mordeglia (2023). A quest'ultimo contributo si rimanda per riferimenti più dettagliati ai punti introduttivi qui presentati.

4. Sulla storia letteraria e scenica della maschera del *miles*, tra i contributi più recenti, cfr. Konstantakos (2015), Pérez Gómez (2017) e Bandini, Pentericci (2018).

5. La critica recente, sovrapponendo forse in maniera un po' incauta i dati documentari alla formalizzazione letteraria e teatrale, è tornata ancora sulla possibile identificazione di Pirgopolinice con Annibale, contrapposta a quella di Palestrione/Scipione l'Africano. Cfr. Mordeglia (2023, pp. 161-2).

6. Tutte le citazioni del *Miles* sono tratte dall'edizione di Lindsay (1904-05). Si segnala nel frattempo la recente pubblicazione dell'edizione curata da Stockert (2025). La traduzione è quella di Mordeglia utilizzata per lo spettacolo e di prossima pubblicazione per "I Classici Feltrinelli". A questo passo, su cui cfr. i recenti contributi di Burkard (2019) e Gallia (2020), si deve in particolare l'ipotesi di datazione della commedia.

Ecce autem aedificat: columnam mento sufficit suo.
Apage, non placet profecto mihi illaec aedificatio;
nam os columnatum poetae esse indaudiui barbaro,
quoi bini custodes semper totis horis occubant.

Attenzione! Ora costruisce: si puntella il mento con una colonna. Accidenti! Questa sua costruzione non mi piace; a quanto ho sentito dire il viso puntellato ce l'aveva anche un poeta latino, sì, un poeta, a cui stanno accanto due sentinelle a tutte le ore, sempre.

Il testo ci dice soltanto che Pirgopolinice è un mercenario al soldo del re Seleuco, da cui ha ricevuto l'incarico di arruolare a sua volta altri mercenari (vv. 72-77):

Videtur tempus ut eamus ad forum
ut in tabellis quos consignaui hic heri
latrones, ibus denumerem stipendium.
Nam rex Seleucus me opere orauit maxumo
ut sibi latrones cogerem et conscriberem.
Regi hunc diem mihi operam decretumst dare.

Mi sembra che sia arrivato il momento di recarsi in piazza a pagare i mercenari che ho arruolato ieri. Il re Seleuco mi ha pregato con la massima insistenza di radunargli e arruolargli dei mercenari. Ho deciso di dedicare la giornata di oggi al servizio del re.

A Pirgopolinice, mercenario che arruola mercenari, Plauto contrappone il "vero" stratega, Palestrione, servo geniale, ritratto nell'atto metaforico di studiare un piano di attacco e di scagliare l'offensiva contro il nemico con truppe volontarie arruolate sul momento (v. 225: *res subitaria*), secondo la tradizione militare della Roma arcaica e alto-repubblicana. Denota questo ruolo l'insistita metafora bellica – comune nella *palliata* plautina, ma nel *Miles* particolarmente ricorrente – nelle parole di incitamento a intraprendere in maniera vincente la sua "impresa" rivoltegli da Periplectomeno (vv. 219-230):

Viden hostis tibi adesse tuoque tergo opsidium? Consule,
arripe opem auxiliumque ad hanc rem: propere hoc, non placide decet.
Anteueni aliqua, aliquo saltu circumduce exercitum,
coge in opsidium perduellis, nostris praesidium para;
interclude inimicis commeatum, tibi muni uiam
qua cibatus commeatusque ad te et legiones tuas
tuto possit peruenire: hanc rem age, res subitaria est.
Reperi, comminiscere, cedo calidum consilium cito,
quae hic sunt uisa ut uisa ne sint, facta infecta ne sient.

Magnam illic homo rem incipissit, magna munit moenia.
Tute unus si recipere hoc te dicis, confidentiast
nos inimicos profligare posse [...].

Vedi che il nemico incalza e ti minaccia alle spalle? Su, deciditi: raduna tutti i mezzi che hai; fai presto, non c'è un minuto da perdere. Previenilo l'avversario, se puoi, guida il tuo esercito attraverso qualche gola, strìngilo d'assedio, cerca un riparo ai nostri; ai nemici taglia i rifornimenti, àpriti una via che garantisca l'arrivo di cibo e rifornimenti per te e le tue schiere. Sbrìgati, però: la faccenda è urgente! Forza, scova, escogita: sforna subito una trovata bella calda, in modo che quel che si è visto qui non si sia mai visto e quel che è accaduto non sia mai accaduto. (Agli spettatori) Quest'uomo sta per intraprendere una grande impresa: munisce mura mirabili. (A Palestrione) Se mi dici che sei sicuro di accollarti da solo l'intera faccenda, c'è speranza di sconfiggere il nemico.

Ma lo denotano soprattutto le parole con cui Palestrione stesso descrive la propria strategia "militare" per preparare l'inganno (vv. 596-606):

Cohibete intra limen etiam vos parumper, Pleusicles,
sinite me priu' perspectare, ne uspiam insidiae sient
concilium quod habere uolumus. Nam opus est nunc tuto loco
unde inimicus ne quis nostri spolia capiat consili.
Nam bene consultum inconsultumst, si id inimicis usuist,
neque potest quin, si id inimicis usuist, opsit tibi;
nam bene <consultum> consilium surrupitur saepissume,
si minu' cum cura aut cautela locu' loquendi lectus est.
Quippe qui, si rescivere inimici consilium tuom,
tuopte tibi consilio occludunt linguam et constringunt manus
atque eadem quae illis uoluisti facere, illi faciunt tibi.

Statevene dentro ancora un momento, Plèusicle. Lasciatemi prima guardare bene che da qualche parte non tendano imboscate contro il nostro vertice. Abbiamo bisogno di un posto tranquillo: nessun nemico deve far bottino del nostro piano. Un disegno ben congegnato, infatti, finisce per diventare mal congegnato, se lo mette in pratica il nemico. E non c'è scampo: se lo mette in pratica il nemico, danneggia noi. D'altronde niente di più facile che un buon piano, quando non si scelga attentamente e con cautela il posto per discuterne, finisca in mano al nemico. Perché i nemici, una volta che sono venuti a saperlo, col tuo stesso piano ti tappano la bocca e ti legano le mani e fanno a te quel che tu volevi fare a loro.

I personaggi, l'ambientazione, l'immaginario, il linguaggio: nel *Miles gloriosus* tutto evoca la guerra. Guerra che era centrale nell'esperienza degli spettatori di Plauto, così come lo è quanto mai in quella degli spettatori di oggi. Per poter parlare con eloquenza al pubblico del Teatro greco di Siracusa,

Muscato, coerente al testo[7], punta quindi su un'ambientazione bellica[8] e su un'organizzazione dei rapporti tra i personaggi fortemente gerarchica, propria non solo dell'ambiente militare, ma anche della società romana dell'epoca di Plauto, organizzata in servi e padroni, liberi e schiavi.

La scelta convince già dalla prima scena. I *satellites* di Pirgopolinice, colorato squadrone di soldati, avanzano nell'accampamento dopo l'alzabandiera sulle sonorità di ottoni ispirate a Ernani Maletta dalle bande e dalle marce militari. Musiche che, con i cori di Francesca Della Monica, allieteranno festosamente tutto lo spettacolo. Il generale Pirgopolinice fa la sua entrata trionfale su un carro trainato dai soldati. Lo accompagna Scimmia, che Muscato, da animale da compagnia del vecchio vicino di casa, in fuga sul tetto nella scena della parete forata in Plauto, trasforma in consigliere ombra dello stesso Pirgopolinice. Adulato da un tremebondo Artotrogo, temuto (e odiato) dai suoi soldati, di cui decide le sorti con repentina volubilità, Pirgopolinice evoca le immagini dei dittatori della storia passata e presente a noi familiari.

Ma, come accade per le maschere animali della favola esopica, la generica astrattezza della maschera del *miles* rafforza l'universalità del testo e del suo messaggio. Al pari di Plauto, Muscato non cede alla tentazione di scoperte identificazioni e palesi ammiccamenti alla contemporaneità. L'Efeso plautina si trasforma in un colorato campo di addestramento, uno spazio atemporale, dove gli echi della guerra sono lontanissimi. La pratica militare è sostituita dalla *militia amoris*, dall'intrattenimento, da attività ludiche. La guerra diventa così un gioco da bambini. E, creando ancora maggiore straniamento nello spettatore, Muscato ribalta la consuetudine del teatro antico di far recitare esclusivamente uomini anche per le parti femminili e si affida a un cast di sole donne.

La scelta non disturba. Al contrario, vista la sostanziale incompatibilità dell'elemento femminile con la pratica guerresca nella percezione comune, come già nella commedia antica aveva ben raccontato Aristofane in *Lisistrata*, un esercito di donne contribuisce a disinnescare il potere della guerra e dei valori guerreschi e accende invece la miccia di una comicità lieve e autoironica. Non a caso il solo personaggio maschile nel campo di addestramento, Pirgopolinice, impersonato anche lui da una donna – l'attrice Paola Minaccioni che interpreta con maestria comica la volubilità quasi infantile del soldato fanfarone – risulta fin dalle prime scene in maniera evidente un

7. Più libero l'approccio di altre rappresentazioni plautine recenti. Cfr. Danese (2014).

8. Per i dettagli sull'allestimento scenico e sulla sua progettazione si rimanda *infra*, paragrafo 2 *L'immagine scenica*.

corpo estraneo all'interno dell'esercito. Le divise mimetiche di colori sgargianti uguali per tutte – tranne per le tre attrici che interpretano personaggi femminili – i reggipetti appesi ad asciugare, le riviste femminili sparse a terra su stuoie da mare: tutto contribuisce al gioco della guerra.

Il fatto che la società al tempo di Plauto fosse fortemente patriarcale[9] innesca un cortocircuito, nel testo come sulla scena. La commedia plautina è ricca di tirate misogine, e il *Miles* non fa eccezione (vv. 685-700):

PE. nam bona uxor suaue ductust, si sit usquam gentium
ubi ea possit inueniri; uerum egone eam ducam domum
quae mihi numquam hoc dicat 'eme, mi uir, lanam, und' tibi pallium
malacum et calidum conficiatur tunicaeque hibernae bonae,
ne algeas hac hieme' (hoc numquam uerbum ex uxore audias),
uerum priu' quam galli cantent quae me e somno suscitet,
dicat 'da, mi uir, calendis meam qui matrem moenerem,
da qui faciam condimenta, da quod dem quinquatrubus
praecantrici, coniectrici, hariolae atque haruspicae;
flagitiumst si nihil mittetur quae supercilio spicit;
tum plicatricem clementer non potest quin moenerem;
iam pridem, quia nihil apstulerit, suscenset ceriaria;
tum opstetrix expostulauit mecum, parum missum sibi;
quid? nutrici non missuru's quicquam quae uernas alit?'
haec atque huiius similia alia damna multa mulierum
me uxore prohibent, mihi quae huius similis sermones sera[n]t.

PERIPLECTOMENO Certo, sarebbe bello avere una buona moglie... se si riuscisse a trovarla da qualche parte! Ma dovrei portarmene in casa una che non mi direbbe mai: "Maritino mio, comprami della lana; così ti faccio un mantello morbido e caldo e una bella tunica per l'inverno, così quest'anno non patisci il freddo" (parole che non sentirai mai pronunciare da una moglie)? E che, semmai, prima che il gallo canti, mi sveglierebbe per dirmi: "Marito mio, dammi i soldi per un presente alla mamma per le Calende; dammi i soldi per preparare dei dolci; ci sono le feste di Minerva: dammi i soldi per la maga, per l'interprete dei sogni, per l'indovina, per la profetessa; sarebbe terribile non regalare niente a quella che il destino lo legge nelle sopracciglia! Non possiamo non pagare la plissettatrice, la stiratrice, se non riceve nulla, si arrabbia; l'ostetrica si è lamentata con me perché le abbiamo mandato poco; e che? E poi, non vuoi dar niente alla balia, che allatta i tuoi piccoli schiavi?". Questi e una sfilza di altri simili piagnistei da donne mi tengono alla larga da una moglie pronta a rifilarmi discorsi del genere.

Così dice il vecchio Periplectomeno all'innamorato Pleusicle che lo vuole convincere a prendere moglie. Ma in Plauto anche le donne parlano ma-

9. Sulla condizione della donna nell'antichità, cfr. Cantarella (1981).

le delle donne. E così, sempre nel *Miles*, Acroteleuzio – braccio "armato" di Palestrione, insieme a Milfidippa, per portare a termine la beffa ai danni del soldato fanfarone – rassicura Periplectomeno sulla sua capacità di imbrogliare:

AC. si quid faciundum est mulieri male atque malitiose,
ea sibi inmortalis memoriast meminisse et sempiterna;
sin bene quid aut fideliter faciundumst, eo deueniunt
obliuiosae estemplo uti fiant, meminisse nequeunt.

ACROTELEUZIO Ma se c'è da compiere una perfidia, o da mettere su un imbroglio, a una donna viene una memoria prodigiosa, assoluta. Se, invece, deve agire con bontà e lealtà, allora tutt'a un tratto perde la memoria; non riesce più a ricordare.

Plauto, con la *meretrix*[10] come già con il servo, gioca ribaltando il ruolo di chi è socialmente emarginato, innescando una comicità liberatoria che relativizza l'ideologia conservatrice della Roma del tempo impedendole di sfociare nel fanatismo (Traina, 1966, pp. 11-20). Nel *Miles*, in particolare, questo ribaltamento avviene in punto di diritto: Acroteleuzio è una prostituta che si finge matrona, vuole divorziare dal marito e dona un anello come pegno d'amore al nuovo innamorato, a imitazione di quanto faceva il *pater familias* per stabilire formalmente il fidanzamento della figlia, rovesciando così tutti quelli che erano i riferimenti non solo sociali ma anche giuridici del tempo (Mordeglia, 2023, pp. 163-6).

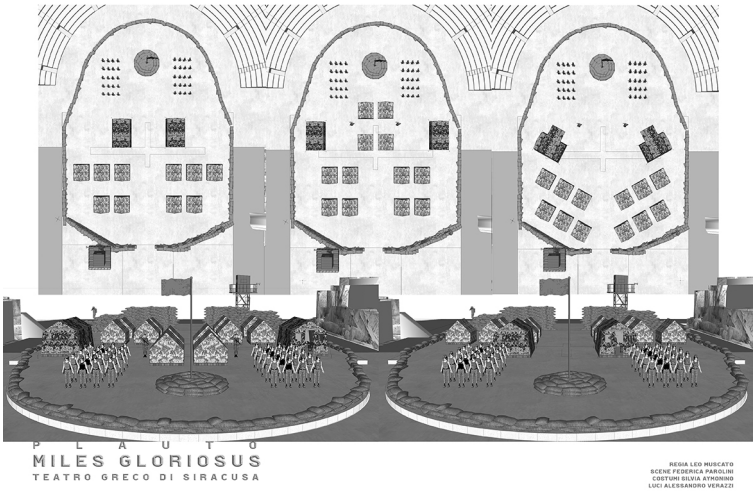
Come Plauto nel testo, anche Muscato sulla scena esalta il *soft power* femminile. Il duplice straniamento – degli spettatori e delle attrici – e la divertita levità che pervade l'allestimento evitano lo scadere in una lettura femminista della commedia, in linea con le teorie di genere tanto attuali quanto distanti dal testo plautino, che oggi, a distanza di più di 2000 anni, ancora ci fa ridere e riflettere senza bisogno di intermediari.

2
L'immagine scenica

Per la messa in scena del *Miles gloriosus* non possiamo prescindere dall'esigenza del testo di Plauto di avere due stanze contigue attraverso le quali Fi-

10. Recenti considerazioni sul personaggio plautino della *meretrix* e sulla sua fortuna si leggono in Bandini, Pentericci (2020). Più in generale sui personaggi femminili in Plauto, cfr. Dutsch (2019).

FIGURA 1
Bozzetto di scena



© Federica Parolini.

FIGURA 2
Foto di scena



Foto © Michele Pantano.

locomasio deve poter passare per raggiungere Pleusicle e venire quindi scoperta da uno dei servitori di Pirgopolinice.

FIGURA 3
Foto di scena

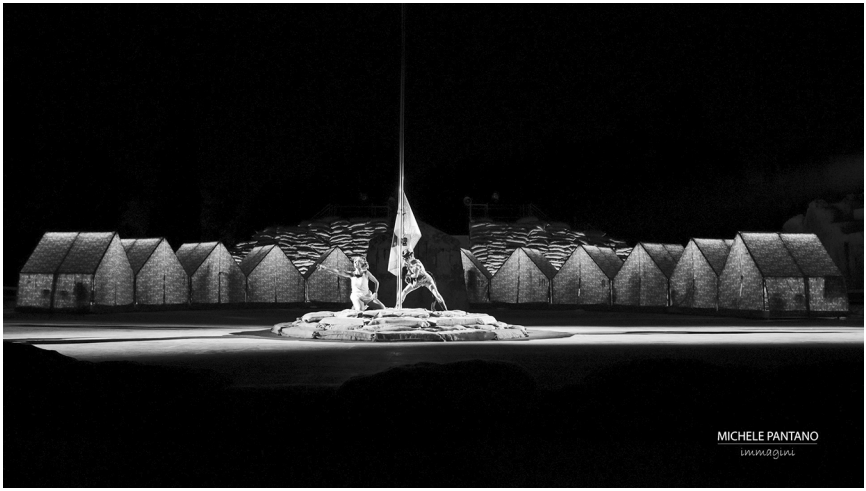


Foto © Michele Pantano.

Questo fatto genera lo stratagemma messo in atto da Palestrione: lo sdoppiamento della ragazza nelle due gemelle e poi la recita ordita dai personaggi ai danni del soldato fanfarone.

Il perimetro del palcoscenico è definito da sacchi di juta pieni di sabbia. Svetta una bandiera, ci troviamo in un accampamento militare. Battaglione Scimmia (FIGG. 1-2).

Lo spazio è vuoto, verrà presto abitato da 12 tende militari portate in scena dal coloratissimo coro-esercito (FIG. 3). Anche le case di Pirgopolinice e Periplectomeno sono due tende e sono collegate tra di loro da un passaggio sotterraneo invisibile agli occhi, la Scala di Caronte, un'importante macchina scenica che consente agli attori di apparire e sparire improvvisamente.

Vediamo Filocomasio infilarsi in una casa e riapparire dopo pochi secondi, dall'altra parte del palcoscenico, nell'altra. Pura magia teatrale.

Tutti i personaggi in questo luogo, fatta eccezione per i ruoli femminili, sono dei militari.

Gli elementi scenici sono in continua mutazione e raccontano diversi momenti della giornata; il coro, interamente composto da soldate, partecipa attivamente alla realizzazione del piano ordito da Palestrione; il mondo militare è riprodotto in chiave grottesca, ne ritroviamo forme e fantasie ma i colori sono alterati, accesissimi.

Ci siamo ispirati al mondo degli scout, dove la guerra e le gerarchie diventano un gioco.

Abbiamo approcciato la commedia molto seriamente, e siamo tornati bambini che giocano ai soldatini, anzi alle soldatine.

Riferimenti bibliografici

BANDINI G., PENTERICCI C. (a cura di) (2018), *Personaggi in scena: il* miles, Carocci, Roma.

EAED. (a cura di) (2020), *Personaggi in scena: la* meretrix, Carocci, Roma.

BERTINI F. (2012), *Schiavi e popolo in Plauto*, in C. Mordeglia (a cura di), *Gruppi, folle, popolo in scena*, Università degli Studi di Trento, Trento, pp. 35-44.

BURKARD T. (2019), *Was ist ein «os columnatum» und wer ist der «poeta barbarus»? Zur angeblichen Anspielung auf Naevius' Inhaftierung in Plautus' «Miles gloriosus» (v. 211 f.)*, in "Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft", n.f., 43, pp. 137-63.

CANTARELLA E. (1981), *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, Editori Riuniti, Roma.

CIPRIANI G., MASSELLI G. M. (2020), *Pirgopolinice: un miles gloriosus 'rivedibile'*, in "Paideia", 75, pp. 237-62.

DANESE R. (2014), *Plauto sul palcoscenico della contemporaneità: appunti per una* palliata *italiana:* Asinaria *e* Miles gloriosus, in "PAN", n.s., 3, pp. 149-68.

DUTSCH D. (2019), *Mothers and Whores*, in M. T. Dinter (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 200-16.

GALLIA A. B. (2020), *«Os columnatum» again: Plautus* Miles Gloriosus *211*, in "Classical Philology", 115, pp. 722-6.

GERMANY R. (2019), *The Politics of Roman Comedy*, in M. T. Dinter (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 66-84.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ C. (2014), *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Akal, Madrid, *s.v. miles*, pp. 181-3.

KONSTANTAKOS I. M. (2015), *On the Early History of the Braggart Soldier*, in "Logeion", 5, pp. 41-84.

LANA I. (1947), *Terenzio e il movimento filellenico in Roma*, "RFIC", n.s., 25, pp. 44-80, 155-75.

LINDSAY W. M. (1904-05), *Plauti Comoediae*, voll. I-II, Oxford University Press, Oxford.

MORDEGLIA C. (2023), *Il 'Miles gloriosus' di Plauto: Diritto e società a Roma intorno al 200 a.C.*, in "Maia", n.s., 75, 1, pp. 159-71.

PADUANO G. (2005), *Il teatro antico*, Laterza, Roma-Bari.

PARATORE E. (2003), *Anatomie plautine.* Amphitruo, Casina, Curculio, Miles gloriosus, a cura di R. M. Danese, C. Questa, QuattroVenti, Urbino.

PÉREZ GÓMEZ L. (2017), *Miles y milites en la comedia de Plauto: un rol en busca de personaje*, in "Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica", 28, pp. 187-98.

QUESTA C. (2004), *Sei letture plautine*, QuattroVenti, Urbino.

RUBINO M. (1995), *Plauto e il teatro dell'impegno*, in *Atti dei convegni "Il mondo scenico di Plauto" e "Seneca e i volti del potere"*, Università di Genova, Genova, pp. 43-7.

RUBINO M., FAGGI V. (a cura di) (1996 e rist.), Plauto, *Aulularia*, *Miles gloriosus*, *Mostellaria*, introduzione e note di M. Rubino, trad. di V. Faggi, Garzanti, Milano.

STOCKERT W. (ed.) (2025), Titus Maccius Plautus, *Miles gloriosus*, QuattroVenti, Sarsinae et Urbini.

TRAINA A. (1966), *Comoedia. Antologia della palliata*, CEDAM, Padova.

Truculentus à rebours
Note per una messa in scena contemporanea*

di *Caterina Pentericci*

> Le tout est de savoir s'y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même.
>
> Huysmans (1922, p. 59)

La riflessione di Joris-Karl Huysmans sulla possibilità di sostituire la realtà con una costruzione mentale intensamente vissuta si colloca nel cuore della poetica decadente, fondata sul primato dell'interiorità, dell'artificio e dell'immaginazione come strumenti di evasione dal reale. Tale formulazione, apparentemente inscritta nella sensibilità *fin de siècle*, può tuttavia essere interpretata come l'espressione moderna di un principio strutturale del teatro: la capacità di produrre un'illusione consapevole, condivisa e temporaneamente totalizzante, in grado di sospendere la realtà ordinaria e di sostituirla con un κόσμος scenico autonomo.

In questa prospettiva, il teatro comico latino – e in particolare quello plautino – appare come un laboratorio privilegiato di pratiche metateatrali. La scena plautina non si limita a rappresentare una finzione, ma riflette costantemente su di essa, esibendone i meccanismi e coinvolgendo lo spettatore in un gioco di consapevolezza e straniamento. Travestimenti, scambi di identità, inganni dichiarati e rotture dell'illusione scenica non indeboliscono l'efficacia teatrale, ma ne costituiscono il fondamento: la realtà viene manipolata e sostituita da una finzione che risulta credibile proprio in quanto riconosciuta come tale. Da questa prospettiva, la citazione di Huysmans può essere riletta come una formulazione moderna di un'esperienza teatrale antica: l'astrazione dal reale come atto condiviso, regolato dalla convenzione scenica che permette allo spettatore di abitare temporaneamente un'altra realtà. La sostituzione del sogno alla realtà non è dunque solo un gesto estetico decadente, come accade nel romanzo, ma diviene un principio metateatrale che struttura il rapporto fra scena e pubblico, fondato sulla consapevolezza dell'inganno e sul piacere del suo funzionamento.

* Al link https://vimeo.com/1228487782 è disponibile il filmato dell'intervento performativo a cura di PROSŌPON. Centro di Teatro Classico e Arti Performative_, tratto dallo spettacolo *Truculentus*.

È in questo quadro teorico che si colloca l'operazione sviluppata nell'ambito del progetto PROSŌPON. Centro di teatro classico e arti performative: riprendere il teatro antico come forma da "riattivare", riportare in vita un dispositivo performativo antico – per quanto oggi ricostruibile sulla base delle evidenze storico-filologiche – affinché lo spettatore moderno, dalla propria realtà storica e culturale, possa fare esperienza di uno stupore di eco classica. Si tratta di una tensione consapevolmente *à rebours*, che fa dell'alterità formale uno strumento di coinvolgimento percettivo e cognitivo: portare in scena uno spettacolo antico nella forma – oltre che nel contenuto – significa confrontarsi con la distanza culturale dello spettatore contemporaneo, mettendolo di fronte all'alterità e allo straniamento come condizioni strutturali dell'esperienza teatrale, essenziali per fare esperienza dei meccanismi formali fondamentali (codici, forme, colori) dello spettacolo classico (cfr. Bettini, 2012, pp. 32-44; Eco, 2016, pp. 234-5). Una traduzione intersemiotica per la messa in scena capace di espletare la «valenza teatrale» (Albini, 1979, p. 51) della performance classica, per come è ricostruibile dagli indizi storico-filologici oggi disponibili; una scelta dichiaratamente interpretativa, rispetto alle traduzioni correnti: la ripresa di una grammatica mostrativa antica, che assume come dato produttivo i limiti stessi delle nostre conoscenze del mondo classico, rendendo il "precipitato" dell'antichità un principio di costruzione scenica.

Da una parte, la riflessione linguistica[1]: per quanto la realtà fonetica del teatro antico risulti ancora oggi un'incognita[2] in assenza di fonti sonore dirette, le scelte di pronuncia si fondano su un sistema coerente di evidenze indirette e sulle convenzioni ricostruttive condivise – per il latino, ad esempio, la cosiddetta *pronuntia restituta* di età cesariana, con la messa in rilievo delle diverse pronunce evocate nel testo – dal latino urbano a quello rustico, fino alle inflessioni regionali attribuite ai personaggi, restituendo scenicamente

1. Il cinema di Franco Piavoli rappresenta un esempio straordinario di come la voce possa affrancarsi dalla funzione meramente logocentrica per farsi strumento performativo e materico. In *Nostos: Il Ritorno* (1989) Piavoli opera una vera e propria "archeologia del suono", utilizzando un idioma inventato, tra suoni mediterranei, greco antico e fonemi arcaici, per spostare l'attenzione dal *significato* al *significante*. Così facendo, la voce comunica non concetti, ma stati d'animo, tensioni e memorie, agendo in simbiosi con i suoni della natura, mentre il suono vocale si fa corpo, diventando un elemento scenico al pari della luce e del gesto, e capace di accorciare la distanza tra l'antico e il contemporaneo. Cfr. al riguardo Danese (2015, pp. 409-30).

2. Come si sa, la ricostruzione fonetica delle lingue classiche costituisce uno dei campi più problematici della linguistica diacronica, poiché la testimonianza scritta restituisce solo in modo frammentario una realtà linguistica per sua natura fluida, segnata da variazioni diatopiche, diastratiche e performative.

gli "scarti"[3] fonetici rispetto al canone come marcatori di identità e di gerarchia sociale.

Dall'altra, la resa prosodica, che intende mostrare, in un contesto performativo contemporaneo, la complessità di un sistema linguistico fondato sulla quantità sillabica[4], assumendo la struttura metrica come principio organizzatore dell'azione e dell'ascolto. La scelta si colloca consapevolmente in uno spazio di sperimentazione teatrale: la struttura musicale del teatro classico, distinta in *cantica* e *deverbia*, viene assunta come dispositivo drammaturgico capace di modulare la compresenza di parola e musica in scena e ridefinire il rapporto fra voce, ritmo e azione. Il recupero di tale articolazione, basata su una precisa gerarchia performativa, restituisce alla performance la natura di "spettacolo totale", caratterizzato dall'alternanza di tre livelli di emissione vocale: i *deverbia* (parti recitate in senari giambici), la παρακαταλογή[5] (versi recitati con l'accompagnamento delle *tibiae*, assimilabili al recitativo) e i *cantica* (arie liriche in metri variabili, in cui la parola si espande nel canto). L'adozione di questa tripartizione sottolinea la centralità della distinzione tra parlato e cantato, essenziale nel codice antico quanto nelle forme di teatro musicale moderno (opera o musical), e orienta lo spettatore verso una drammaturgia dell'ascolto che oltrepassa il mero significato logico delle parole per privilegiare un'esperienza sensoriale ed emotiva più profonda: attraverso lo spazio, il ritmo, il timbro, l'intensità della voce e solo in ultimo le parole, vere e proprie "catalizzatori" di straniamento, capaci di trasfigurare la barriera linguistica del latino.

3. Bergson (1982) offre una chiave di lettura fondamentale per comprendere la dinamica teatrale del comico: il riso scaturisce da un "contrasto" dato da una rottura della continuità del reale. Lo scarto non è inteso tanto come un errore, quanto come un dispositivo di rivelazione che accentua il riso. E anche «la parola è chiamata 'comica' quando ci fa ridere d'un terzo», dice Bergson (ivi, pp. 55 ss.), d'un qualcuno che improvvisamente e inconsapevolmente si allontana dall'uso canonico del linguaggio, poiché il meccanismo comico si configura come un improvviso *scarto dalla norma* riconosciuta e condivisa dalla società: il linguaggio.

4. Nonché su un regime accentuale la cui natura – melodica o intensiva – resta tuttora oggetto di dibattito. Sulla questione cfr. Bernardi Perini (1986); Traina, Bernardi Perini (1998, pp. 81-2, 141-3) per una bibliografia ragionata sull'argomento, insieme a Niedermann (1906) e Oniga (1990, pp. 195-236).

5. La Παρακαταλογή, nel mondo greco, era «an especially speech-like mode of performance to accompaniment» (Moore, 2008, p. 157), dove si discute anche sulla distinzione tra παρακαταλογή e semplice καταλογή. Precisa Lomiento (2025, p. 9): «the παρακαταλογή, as suggested by the prefix παρά, which in the παρὰ τὴν κροῦσιν nexus invariably refers to musical accompaniment, would have been a καταλογή accompanied by music and associated (παρα-) with sections that were sung and set to music: a style of performance that, when interposed into a melodic context of songs, would have produced an 'anomalous' effect in the flow of the performance».

1
La scelta del *Truculentus*

A partire da tale consapevolezza si giustifica la scelta di muovere dal *Truculentus* di Plauto, ultima commedia della tradizione palatina del Sarsinate e prima del progetto PROSŌPON. La *pièce*, infatti, si offre come terreno privilegiato di sperimentazione sotto molteplici aspetti. Il testo, notoriamente danneggiato dal punto di vista filologico e caratterizzato da evidenti difficoltà strutturali, presenta in più punti una trasmissione lacunosa e una coerenza drammaturgica discontinua[6], risultando refrattario a una ricostruzione pienamente lineare; non a caso ha conosciuto rare rappresentazioni in epoca moderna e, quando portato in scena, è stato spesso oggetto di marcati interventi di modernizzazione della trama. Tale condizione di "porosità" strutturale costituisce tuttavia un elemento produttivo per la *mise en scène*, perché accentua il carattere problematico e aperto dell'opera, rendendola particolarmente adatta a un'operazione di riattivazione scenica che assuma la discontinuità e la perdita come elementi costitutivi del processo teatrale[7].

La scelta di mettere in scena il *Truculentus* è stata meditata anche da un punto di vista drammaturgico, in quanto la commedia si distingue per una marcata introspezione e per una sorprendente modernità dei suoi dispositivi diegetici. La trama si fonda su un inganno femminile esplicitamente dichiarato e reiterato, che non mira a essere smascherato in vista di un ripristino dell'ordine, ma si impone come principio organizzatore dell'azione. Le figure femminili – e in particolare la *meretrix* – non sono semplici oggetti del desiderio o pedine passive del raggiro maschile, bensì soggetti attivi della manipolazione, pienamente consapevoli del proprio ruolo e della finzione che mettono in atto contro tutte le categorie maschili della *pièce* (cfr. Pentericci, 2019, pp. 73-91). L'inganno non è occultato, ma ostentato: è un meccanismo che il testo espone e commenta, come consueto nelle commedie

6. Secondo la critica, ad esempio, l'evolversi del carattere del *servus truculentus* avverrebbe quando non è in scena e questo cambio di atteggiamento può essere ritenuto indizio di rimaneggiamento. A tal proposito cfr. in particolare Grimal (1971-74, pp. 532-43) e Ladewig (2001, pp. 33 ss.).

7. Secondo Eco (1962) l'opera non è una struttura statica e definita, ma un meccanismo che richiede la cooperazione interpretativa del lettore per sprigionare tutto il suo significato: per definizione, un'opera aperta. Stessa visione è proposta da Barthes (1988), che esplicita come l'opera si distanzi da chi l'ha creata per diventare un tessuto di citazioni e riferimenti in continuo movimento. In quest'ottica, la traduzione intersemiotica non è un semplice travaso di contenuti, ma un vero atto di riscrittura dove il traduttore esplora la pluralità dei sensi del testo, poiché cambiando il supporto libera nuove "direzioni" di significato.

plautine[8], affinché lo spettatore sia costantemente informato di quanto sta accadendo in scena e non abbia la difficoltà di prevedere i sotterfugi, ma si possa concentrare piuttosto sui *puns* e godere dei meccanismi comici[9]. In questo senso, il *Truculentus* appare come una commedia che problematizza dall'interno le dinamiche del desiderio, del divario culturale tra città e campagna e, ironizzando sull'argomento come consueto in quei tempi, della percezione della donna come oggetto di desiderio, che tuttavia qui trova riscatto mercificandosi consapevolmente e trasformandosi in oggetto di monetizzazione a discapito degli appetiti maschili. È proprio nella sospensione di ogni prospettiva moralizzante o risolutiva, già insita nella commedia antica[10], che risiede la modernità della trama: l'inganno non viene né punito né definitivamente scoperto e il gioco teatrale trova legittimazione nel suo stesso svolgersi. Un meccanismo anomalo per Plauto[11] ma estremamente vicino alle sensibilità drammaturgiche contemporanee, nelle quali la narrazione si costruisce attorno a dispositivi dichiarati, instabili e autoreferenziali.

Laddove l'antico si rivela più "modernizzante", ecco allora che il *Truculentus* offre un campo di prova particolarmente fecondo per interrogare i limiti e le possibilità della riattivazione scenica della classicità. La consapevolezza dell'inganno, condivisa tra personaggi e spettatori, attiva un livello metateatrale che mette in crisi la distinzione fra verità e finzione, realtà e rappresentazione, e in tal modo il testo non solo tollera, ma sollecita un'operazione che lavori sulla forma, sull'artificio e sulla distanza, permettendo allo spettatore contemporaneo di riconoscere nel dispositivo antico non un reperto del passato, bensì un meccanismo teatrale ancora pienamente operante.

8. Una sfacciata ostentazione dell'inganno si trova ad esempio in *Pseudolus* (vv. 394-413), dove il *servus callidus* ammette di non avere ancora un piano, equiparando la sua attività a quella del poeta: come il drammaturgo cerca l'ispirazione davanti a una tavoletta cerata vuota, così *Pseudolus* creerà la realtà dal nulla (*Pseud.* 401-403: *sed quasi poeta, tabulas quom cepit sibi / quaerit quod nusquamst gentium, reperit tamen, / facit illud veri simile, quod mendacium est*). Nel *Miles gloriosus* (vv. 196-219), altresì, il servo Palestrione si ritrova a elaborare un piano per salvare Filocomasio di fronte al pubblico, mentre Periplectomeno ci descrive gli atteggiamenti del corpo dell'attore sulla scena.

9. Secondo la teoria del comico di Bergson (cfr. *supra*, nota 3), il comico può esserci quando si crea consapevolezza di gruppo contro un soggetto oggetto del riso. In questo il *Truculentus* estremizza l'effetto, coinvolgendo nell'inganno della meretrice non solo il pubblico e la figura attanziale dell'aiutante – l'*ancilla Astaphium* –, bensì anche uno dei tre *amatores*, il giovane *Diniarchus*.

10. Non è un caso che la *pièce* sia stata a lungo ritenuta scabrosa e immorale, nella percezione successiva, e non abbia avuto fortuna. Sui giudizi riservati al *Truculentus* cfr. Broccia (1982) e Lefèvre (1991).

11. Di qui l'ipotesi che l'opera fosse una commedia della maturità, come anche suggerito dal passo del *Cato Maior de Senectute*. Sulla datazione delle opere plautine cfr. in particolare Schutter (1952, p. 149) e Musso (1969, pp. 135-8).

2
C'è qualcosa di antico, anzi di nuovo

A questo punto l'analisi si concentra sui dati filologici e storici che rendono possibile la costruzione concreta dello spettacolo. La grammatica mostrativa antica da cui il progetto PROSŌPON prende avvio definisce un campo di possibilità tracciato dalle testimonianze disponibili: maschere, costumi, organizzazione metrico-ritmica, convenzioni gestuali, articolazione musicale. Entro questo perimetro si sviluppa un'ipotesi performativa coerente con la struttura della commedia classica e orientata a una ricezione consapevole nel presente.

La prassi scenica si configura quindi come un atto di traghettamento culturale, dove l'uso rigoroso delle fonti orienta e regola l'invenzione teatrale: come l'aquilone pascoliano, che si innalza perché saldo al filo che lo trattiene, la sperimentazione scenica acquista slancio grazie al "vincolo" storico-filologico. La tensione verso l'alto nasce dalla presenza di un confine, un orizzonte "estraneo" che chiede di essere compreso, interpretato e reso presente. Tradurre intersemioticamente significa, come osserva Umberto Eco, abitare la distanza e riconoscerla come spazio di metamorfosi: un processo di negoziazione in cui si dice «*quasi* la stessa cosa»[12] e dove il "quasi" è lo scarto fertile in cui l'antico incontra il contemporaneo senza smarrire la propria alterità. La filologia e la storia del teatro diventano così i dispositivi di orientamento, che permettono allo spettatore di navigare tra le epoche e di percepire, nel ritmo e nella gestualità, i segni di una memoria che si fa corpo e senso presente.

3
I "dispositivi di orientamento"

Maschere, gestualità, voce, costumi e scenografia sono codici percettivi che traducono dati filologici e iconografici reali in dispositivi operativi sulla scena, permettendo allo spettatore di percepire la logica dell'azione comica e la struttura della finzione antica.

3.1. CODICI VISIVI: MASCHERE, COSTUMI, SCENOGRAFIE E GESTUALITÀ

Il primo livello di mediazione fra dati storici e percezione del pubblico si realizza attraverso l'elemento visivo: tutto ciò che lo spettatore vede in scena. L'analisi si è basata sul IV libro dell'*Onomasticon* di Polluce, che descrive

12. Il riferimento è a Eco (2016).

le macchine da palcoscenico e le maschere utilizzate nelle tragedie e commedie greche[13], estendendo il confronto alla *Néa* e alla tradizione romana. Poiché non emerge una corrispondenza univoca tra le convenzioni iconografiche e sceniche descritte da Polluce e i personaggi delle commedie, l'indagine ha integrato i dati testuali della commedia plautina *Truculentus* con le testimonianze archeologiche di carattere fittile, musivo e pittorico, per individuare i tratti semiotici e rendere immediatamente riconoscibile la funzione sociale e narrativa del personaggio. L'impatto visivo, dato dall'abbigliamento, dalla maschera, dalla postura e dai gesti dell'attore forniva infatti al pubblico – sin dalla loro prima apparizione – alcune informazioni sui personaggi e permetteva di entrare nell'atmosfera comica della scena; il tutto, insieme al *metteur en scène*, con una strategia registica e attoriale precisa, la musica e il testo dell'opera, andava a comporre il linguaggio mostrativo della *pièce*.

La maschera[14]

A partire dal carattere della maschera nella commedia *Truculentus*, confrontandolo di volta in volta con le indicazioni di Polluce, e dalle evidenze formali e strutturali dei rinvenimenti archeologici, ci si è avvalsi della maestria e della professionalità artigiana del maestro mascheraio Robin Summa per creare dei calchi in argilla unici nel loro genere, integrando i tratti caratteristici dei personaggi con uno studio attento delle linee di forza[15] necessarie

13. Nel catalogo sono difatti descritte ben ventotto maschere tragiche, quattro maschere satiresche e quarantaquattro maschere comiche, suddivise queste ultime in base ai ruoli: nove maschere di vecchi, undici di giovani che si caratterizzano per l'assenza della barba, sette maschere di servi e ben diciassette maschere femminili, molto confuse tra loro per età, condizione e professione, tra le quali anche tre figure servili.

14. La critica è oggi propensa a ipotizzare l'uso della maschera nel teatro romano, come per il teatro greco (per il quale non sussistono dubbi). Purtroppo, dobbiamo constatare la quasi totale assenza di testimonianze figurative esplicite per il teatro romano e di fonti antiche tra loro contraddittorie; anche affidandoci a indizi interni ai testi, che provino o escludano l'uso della maschera, la questione rimarrebbe comunque aperta. Per le prove a favore, cfr. Beare (1993) e Duckworth (1952). Chiarini (1989) si sofferma invece sulle fonti, che sembrano talvolta portare alla conclusione opposta. Per una discussione più approfondita cfr. Monda (2018, pp. 181-99; 2024, pp. 67-74).

15. La maschera non è solo un oggetto di scena ma ha un portato antropologico: è lo strumento del contatto del diverso perché permette all'attore di cambiare la propria identità. La convenzione scenica vuole che il trasformarsi in un'altra persona, il cambiare volto, porti l'attore in contatto con la potenza divina dionisiaca. Tuttavia, affinché anche il pubblico percepisca la realisticità della maschera, questa deve essere costruita come un potenziatore delle linee espressive: le rughe, le arcate e i volumi devono essere disposti secondo linee di forza che interagiscano con la luce della scena. A ogni movimento dell'attore la luce, scivolando su queste linee, creerà l'illusione che la maschera muti espressione. Questo effetto si ottiene con perizia, identificando punti fissi (ossa) e punti mobili (muscoli) del volto,

a rendere espressiva ogni maschera sul palcoscenico. La duplicità espressiva di alcune maschere è stata valorizzata, permettendo ai movimenti dell'attore sul palcoscenico di illuminare di volta in volta diverse espressività caratteriali – furbizia, malizia, grossolanità, arroganza, codardia ecc. – integrando l'importante contributo della fattura, del colore e dei movimenti dei capelli che, modellati secondo le indicazioni filologiche, iconografiche e intertestuali, diventano a loro volta un dispositivo semiotico in grado di trasmettere ruolo, *status* e intenzione del personaggio. Ad esempio:

Il *servus truculentus*

Al personaggio è stata attribuita la maschera dello schiavo principale, una maschera che Polluce descrive minuziosamente con riferimenti alla carnagione, alla capigliatura, alle sopracciglia e, talvolta, allo sguardo (*Onom.* 4, 148-150):

τὰ δὲ δούλων πρόσωπα κωμικὰ πάππος, ἡγεμὼν θεράπων, κάτω τριχίας, θεράπων οὖλος, θεράπων Μαίσων, θεράπων Τέττιξ, ἡγεμὼν ἐπίσειστος. [...] ὁ δ'ἡγεμὼν θεράπων σπεῖραν ἔχει τριχῶν πυρρῶν, ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, συνάγει τὸ ἐπισκύνιον, τοιοῦτος ἐν τοῖς δούλοις οἷος ὁ ἐν τοῖς ἐλευθέροις πρεσβύτης ἡγεμών. ὁ δὲ κάτω τριχίας ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ πυρρόθριξ, ἐπηρμένος τὰς ὀφρῦς. ὁ δ'οὖλος θεράπων δηλοῖ μὲν τὰς τρίχας, εἰσὶ δὲ πυρραὶ ὥσπερ καὶ τὸ χρῶμα· καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ διάστροφος τὴν ὄψιν. ὁ δὲ Μαίσων θεράπων φαλακρὸς πυρρός ἐστιν. ὁ δὲ θεράπων Τέττιξ φαλακρὸς μέλας, δύο ἢ τρία βοστρύχια μέλανα ἐπικείμενος, καὶ ὅμοια ἐν τῷ γενείῳ, διάστροφος τὴν ὄψιν. ὁ δ'ἐπίσειστος ἡγεμὼν ἐοίκοι ἂν τῷ ἡγεμόνι θεράποντι πλὴν περὶ τὰς τρίχας.

Le maschere comiche degli schiavi sono il nonno, il servo principale, quello con le chiome basse, il servo riccio, il Maison, il Tettix, il servo principale dai capelli scompigliati. [...] Il servo principale ha una spira di capelli rossi, le sopracciglia rialzate, la fronte corrugata: per gli schiavi è quello che il vecchio principale è per gli uomini liberi. Quello con le chiome basse è calvo sulla fronte, ha i capelli rossi e le sopracciglia rialzate. Il nome rivela i capelli del servo riccio, che sono rossi come la sua carnagione: è calvo sulla fronte e strabico. Il Maison è calvo e rosso in viso. Il Tettix è nero, calvo, ha due o tre riccioli neri sul capo e sul mento, è strabico. Il principale dai capelli scompigliati è in tutto uguale al servo principale tranne che per i capelli[16].

I dettagli su cui il mascheraio ha posto attenzione sono stati pertanto: 1. una maschera di carnagione scura tendente al rossiccio, in quanto scottata dal sole per il lavoro nei campi; 2. una massa di capelli rossi raccolti a spira, a evidenziare la provenienza etnica del *servus*; 3. una doppia espressione del

"cristallizzando" questi ultimi in forme geometriche, e donando alla maschera una tensione espressiva; cfr. Summa (2019).

16. Testo e traduzione, qui e oltre, sono a cura di Castiglioni (2022).

FIGURA 1
Maschera del *servus truculentus* realizzata dal maestro Robin Summa per lo spettacolo *Truculentus*, produzione PROSŌPON



volto – con sopracciglia asimmetriche, una sollevata e arcuata, una abbassata e corrucciata – per poter di volta in volta mostrare le emozioni del personaggio, di stupore o di rabbia, come confermato dal testo della *pièce*.

Le raffigurazioni della tipologia pollucea ci dicono il resto: 4. una barba triangolare, terminante a punta, non eccessivamente lunga che contribuisce a rendere il viso molto ovale; 5. guance magre con gote prominenti; 6. grossi baffi spioventi che terminano ai lati sulla barba; 7. un naso schiacciato simile a quello dei mastini; 8. occhi con un bulbo molto grande e rotondo, sbarrati; 9. notevoli rughe presenti sulla fronte, dalla parte del sopracciglio accigliato; 10. una matassa di capelli rossi riuniti sull'occipite in una sorta di treccia raccolta a spirale (cfr. Webster, 1995, pp. 26-9; Bernabò Brea, 2001, pp. 222-4).

Per la maschera del *servus rusticus* del *Truculentus* (cfr. FIG. 1) si è fatta particolare attenzione soprattutto alle rughe di espressione: sono infatti delineate solo in prossimità del lato corrucciato della maschera, dove il sopracciglio risulta più basso, per sviare la possibilità di attribuire a questo particolare *servus* un'eccessiva dose di *calliditas*, che non ha nella *pièce*, in quanto i *Fisiognomica* dello Pseudo Aristotele (811b-812a) ci dicono chiaramente che le rughe sono da associarsi alla furbizia e all'audacia:

οἱ τὸ μέτωπον μικρὸν ἔχοντες ἀμαθεῖς· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς ὗς. οἱ δὲ μέγα ἄγαν ἔχοντες νωθροί· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς βοῦς. οἱ δὲ περιφερὲς ἔχοντες ἀναίσθητοι· ἀναφέρεται ἐπὶ

τοὺς ὄνους. οἱ μακρότερον ἐπίπεδον ἔχοντες ἀναίσθητοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς κύνας. οἱ δὲ τετράγωνον σύμμετρον τῷ μετώπῳ ἔχοντες μεγαλόψυχοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς λέοντας. οἱ δὲ συννεφὲς ἔχοντες αὐθάδεις· ἀναφέρεται ἐπὶ ταῦρον καὶ λέοντα. οἱ δ' ἀτενὲς ἔχοντες κόλακες· ἀναφέρεται ἐπὶ τὸ γιγνόμενον πάθος. ἴδοι δ' ἄν τις ἐπὶ τῶν κυνῶν, ὅτι οἱ κύνες ἐπειδὰν θωπεύωσι, γαληνὲς τὸ μέτωπον ἔχουσιν. ἐπειδὴ οὖν ἥ τε [812a] συννεφὴς ἕξις αὐθάδειαν ἐμφαίνει ἥ τε γαληνὴ κολακείαν, ἡ μέση ἂν τούτων ἕξις εὐαρμόστως ἔχοι.

Quelli che hanno la fronte piccola sono ignoranti: si vedano i maiali. Quelli che l'hanno troppo grande sono lenti: si vedano i buoi; quelli che l'hanno ricurva hanno scarse capacità percettive: si vedano gli asini; quelli che l'hanno abbastanza larga e abbastanza lunga sono percettivi: si vedano i cani. Quelli che hanno la fronte squadrata e proporzionata sono magnanimi: si vedano i leoni; quelli che l'hanno corrugata sono audaci: si vedano il toro e il leone. Quelli che poi l'hanno spianata sono adulatori: questo rimanda allo stato d'animo che si ingenera. È possibile verificare questo tra i cani, giacché i cani, quando fanno festa, hanno la fronte liscia. Allora, poiché l'essere corrugato indica audacia e l'essere liscio propensione all'adulazione, lo stato intermedio tra questi dovrebbe essere il migliore[17].

L'*ancilla Astaphium*

Altrettanta attenzione ha meritato la maschera di *Astaphium*, che nella *pièce* svolge un ruolo a metà tra *ancilla*, *meretrix* e *lena*[18] (cfr. FIG. 2). La maschera che si è scelto di attribuirle è ripresa dalla categoria νέων δὲ γυναικῶν πρόσωπα («maschere delle donne giovani»), ma i dettagli hanno qui importanza cruciale per la caratterizzazione. Polluce individua infatti tra le donne ben quattordici figure, di cui tre servili. Tuttavia, proprio per la precisa descrizione dei riccioli sembrerebbe evidente l'associazione alla maschera dell'etera matura (τὸ τέλειον ἑταιρικὸν: *Onom*. 4, 153):

τὸ δὲ τέλειον ἑταιρικὸν τῆς ψευδοκόρης ἐστὶν ἐρυθρότερον, καὶ βοστρύχους ἔχει περὶ τὰ ὦτα.

L'etera esperta è più rossa della falsa vergine, e ha riccioli tutti intorno alle orecchie.

17. Traduzione a cura di Raina (1993, p. 107).

18. Ai vv. 224 ss. *Astaphium* descrive l'*ethos* della *bona lena*: *bonis esse oportet dentibus lenam probam / adridere, ut quisque ueniat, blandeque adloqui, / male corde consultare, bene lingua loqui*. Molti editori ritengono questi versi interpolati, tuttavia il discorso sulla *meretrix* è pertinente anche all'*ancilla Astaphium* poiché nella commedia le due donne, una serva e l'altra padrona, sono drammaturgicamente legate e *Astaphium* sembrerebbe sovraccaricarsi non solo del ruolo di *ancilla* e di *lena* ma anche di quello della *meretrix matura*, soprattutto nella seconda scena con il *servus rusticus* (*Truc*. 669-698).

FIGURA 2
Maschera dell'*ancilla Astaphium*, realizzata dal maestro Robin Summa per lo spettacolo *Truculentus*, produzione PROSŌPON



I dettagli principali che si sono individuati per riconoscere la maschera sono dunque: 1. il ricciolo che ricade al centro della fronte, che concorre a rendere esplicito un agghindarsi impudico, contornato da altri riccioli posticci che escono dall'acconciatura ai lati delle orecchie[19], 2. orecchini e braccialetti, perfettamente descritti nel testo plautino[20], 3. una bocca non troppo serrata, diversamente dalle *puellae* oneste, insieme a 4. un trucco appariscente, ma pur sempre in proporzione minore rispetto alla padrona, vera *meretrix* della *pièce* (*Truc*. 286-294)[21]:

19. Cfr. Bernabò Brea (2001, pp. 255-8): «Bipartite sulla fronte, le chiome scendono morbide e ondulate ai due lati, ma, all'altezza delle tempie, altre ciocche, altrettanto morbide e ondulate, si avvolgono su di esse, ravviate all'indietro. [...] Questo esemplare presenta tre ricciolетti plastici sulle gote, dinnanzi alle orecchie, distaccati dalle masse delle chiome [...] È questo che Polluce vuol dire con l'espressione: βοστρύχους ἔχει?».

20. *Truc.* 273-276: *an eo bella es, quia accipis tibi armillas aeneas? / AST. nunc places, quom mi inclementer dicis. SER. quid hoc quod te rogo? / mancupion qui accipias, gestas tecum ahenos anulos? / pignus da ni ligneae haec sint quas habes Victorias* («O ti senti bella per quei gingilli di bigiotteria che ti sei guadagnata chissà come? ASTAFIO Lo sai che mi piaci proprio quando fai il duro... SERVO Vuoi dirmi ciò che ti chiedo? Sfoggi questi anelli di bronzo per fare quale acchiappo? Scommettiamo che questi "cammei" che indossi sono imitazioni?». Traduzione di Pentericci, 2015).

21. Per il testo del *Truculentus*, qui e oltre, si segue l'edizione di Pentericci (2024), per la traduzione italiana cfr. Ead. (2015).

AST. quid clamas, insane? SER. abire hinc ni properas grandi gradu,
iam hercle ego *istos fictos, compositos, crispos cincinnos tuos*,
unguentatos usque ex cerebro exuellam. AST. quanam gratia?
SER. quia ad foris nostras *unguentis uncta* es ausa accedere
quiaque *bucculas* tam belle *purpurissatas* habes.
AST. erubui mecastor misera propter clamorem tuum.
SER. itane? erubuisti? quasi uero corpori reliqueris
tuo potestatem coloris ulli capiendi, mala!
buccas rubrica, *creta omne corpus intinxti tibi*.

ASTAFIO Pazzo, che hai da urlare?
SERVO Se non ti sbrighi ad andartene da qui, e di gran carriera per Ercole, questi tuoi boccoli imbellettati, impiastricciati, impieghettati, inzuppati d'unguenti te li strapperò via dalla testa ad uno ad uno.
ASTAFIO E perché?
SERVO Perché hai osato avvicinarti alla nostra porta tutta odorante d'intrugli e perché hai le guance tanto colorate che sembra ti abbiano preso a schiaffi.
ASTAFIO Me misera, sono arrossita a causa del tuo inveire, per Castore.
SERVO Ah, è così? Sei arrossita? Come se fosse rimasta una qualche parte del tuo corpo ancora in grado di cambiare colore, scostumata! Hai intinto le guance nell'argilla e tutto il corpo nel gesso.

Codice visivo complementare alla maschera è costituito dall'abbigliamento: esso serve a rendere percepibile la differenza tra personaggi e le tipologie comiche, garantendo leggibilità visiva e coerenza scenica. Fonti iconografiche e letterarie attestano l'uso di abiti tipizzati – tuniche, mantelli, calzature – per segnalare status, funzione e ruolo narrativo; pertanto, anche in questo caso si è scelto di rispettare il codice di riferimento antico e non modificare i costumi per adattarli alla percezione moderna. Per il teatro plautino, un teatro di *palliata*, sappiamo che gli indumenti caratteristici erano il *pallium* e la *palla*, il mantello indossato dai personaggi, insieme al tipico abbigliamento alla greca. Elio Donato negli *Excerpta de comoedia* VIII, 6[22] ne approfondisce la fattura:

comicis senibus candidus uestibus inducitur, quod is antiquissimus fuisse memoratur, adulescentibus discolor attribuitur. serui comici amictu exiguo teguntur paupertatis antiquae gratia uel quo expeditiores agant. parasiti cum intortis pallis ueniunt. laeto uestitus candidus, aerumnoso obsoletus, purpureus diuiti, pauperi

22. Il testo è citato, qui e oltre, secondo l'edizione di Wessner (1902), la traduzione è mia.

phoenicius datur. militi chlamys purpurea, puellae habitus peregrinus inducitur. leno pallio colore uario utitur, meretrici ob auaritiam luteum datur.

Ai vecchi della commedia si fa indossare una veste bianca, poiché si ricorda che questo è il colore più antico; ai giovani ne viene assegnata una di vari colori. I servi comici sono coperti da un abito corto, in omaggio all'antica semplicità o perché agiscano con maggiore speditezza. I parassiti si presentano con mantelli avvolti [al braccio]. A chi è lieto spetta l'abito bianco, a chi è afflitto uno logoro; al ricco viene dato il porpora, al povero il rosso stinto. Al soldato si assegna una clamide purpurea, alla fanciulla un abito straniero. Il ruffiano usa un mantello di colori diversi; alla meretrice, per sottolinearne l'avidità, viene dato il giallo.

Il dato essenziale di distinzione verte sui colori delle vesti (ad esempio il giallo[23] per rappresentare la cupidigia della *meretrix*) e sulla loro lunghezza, seguendo i riferimenti di Donato e Polluce. Oltre a ciò, valgono le indicazioni di massima, sulla fattezza delle vesti, che si riscontrano in Beare (1993, p. 214):

sotto si portava il chitone ionico (in latino *tunica*), un camice di lino o di lana con apertura per il collo e le braccia. Talora veniva fornito di maniche. Esso veniva infilato dalla testa, e fermato con una cintura grazie alla quale, se necessario, poteva essere rimboccato. Talora il chitone era l'unico indumento. Normalmente, tuttavia, sul chitone si portava lo *himation* (in latino *pallium*), un mantello di lana di forma rettangolare, che veniva avvolto intorno al corpo e aggiustato in vari modi. Di solito lo si fermava su di una spalla con un gancio. [...] Le calzature da città erano di norma leggere: sandali (*soleae* o *crepidae*) e ciabatte (dette dai Romani *socci*). Il sandalo era fermato da cinghie e lacci; il *soccus* non aveva chiusura. [...] Anche le donne greche portavano appositi sandali, chitoni e *himatia* (il termine latino per il mantello da donna è *palla*). Come nella realtà, sia ad Atene che a Roma, non c'era un abbiglia-

23. Nell'antichità classica, il giallo (*luteus*, *flavus*) non gode di una piena autonomia semantica, ma vive all'ombra dell'oro: in Grecia e a Roma, il giallo è perlopiù il colore riservato alle vesti nuziali femminili e ai rituali dionisiaci, poiché evoca il calore vitale e la luce divina. Secondo Pastoureau (2019) contava però più la lucentezza che la tinta; pertanto, il giallo opaco scivolerebbe verso una connotazione negativa poi ripresa dal Medioevo. Nell'iconografia cristiana il giallo viene infatti associato alla veste di Giuda e di qui passa a contrassegnare le categorie di falsari, eretici, fino alle comunità ebraiche persino in epoca moderna. Nel corso dei secoli il giallo subisce quindi una drammatica mutazione antropologica, diventando il colore della derisione e dell'esclusione, associato nella teoria dei quattro umori alla bile incollerita e pertanto al colore della malattia, della menzogna e del tradimento. Il giallo delle *meretrices* nelle rappresentazioni teatrali è da individuare all'interno di questa parabola: probabilmente inteso come color zafferano (*croceus*), un colore estremamente costoso importato dall'Oriente, richiamava l'avarizia e la lussuria e conferiva alla donna che lo indossava un'appariscenza "esotica" che non si addiceva alla matrona romana. Di fatto decodificava chiaramente il "diverso" rispetto alla norma sociale, attirando l'attenzione dei clienti. Cfr. Olson (2008).

mento distinto per gli schiavi; alcuni schiavi di città potevano senz'altro indossare gli stessi vestiti dei loro padroni; altri andavano a piedi nudi. I campagnoli, sia liberi che schiavi, potevano portare pelli di capra.

Anche in questo caso, come per le maschere, si è infine tenuto preciso conto dei singoli dettagli testuali della *pièce*: riprendendo i nostri due esempi, per l'*ancilla Astaphium* il chitone è coperto da una *palla* color del fango (*Truc*. 270-271: *aduenisti huc te ostentatum cum exornatis ossibus / quia tibi suaso infecisti propudiosa pallulam?*[24]) per cui si è scelto un colore già tendente al "terracotta", scurendolo leggermente sull'orlo per garantire un effetto "insudiciato" e consunto dal fango; mentre per il *servus rusticus* ci si è orientati su una tunica corta – che lasciasse scoperte le ginocchia e non impedisse i movimenti di un uomo dedito al lavoro nei campi – di colore e fattezze simili a quelle della lana grezza, particolarmente sgualcito e poco curato alle estremità, stretto in vita da una corda di juta, più lunga del necessario, utile anche a governare le bestie, dati i riferimenti testuali (*Truc*. 276-280):

AST. ne attigas me. SER. egon te tangam? | ita me amabit sarculum,
ut ego me ruri amplexari mauelim patulam bouem,
cumque ea noctem in stramentis pernoctare perpetim,
quam tuas centum cenatas noctes mi dono dari.
rus tu mi opprobras? ut nancta es hominem quem pudeat probri!

ASTAFIO Non mi toccare!
SERVO Io toccarti? Che la mia zappa possa impalarmi se non preferirei avvinghiarmi in campagna a una vacca 'da monta' e passare con quella la notte sulla paglia, senza posa, piuttosto che ricevere in dono cento notti con te, cene incluse.

I movimenti del corpo, insieme allo spazio in cui vengono messi in atto, rappresentano una grande percentuale di percezione visiva: posture, inclinazioni, ampiezza dei gesti e ritmo dei passi seguivano infatti schemi convenzionali, segnalando ruoli, caratteri sociali e intenzioni narrative. La gestualità[25] non mirava a rappresentare stati interiori, anche perché influenzata dalla costante presenza delle maschere[26], ma a rendere percepibile e im-

24. «Sei venuta qui a mettere in mostra quelle quattro ossa agghindate? / Perché, svergognata? Ti si è forse macchiato di fango il mantello?».

25. «Per gesto intendiamo un comportamento corporeo o facciale che assuma un valore comunicativo, informativo o interattivo nei confronti di un destinatario diretto o di un eventuale osservatore, e per il quale esista una possibilità di controllo da parte dell'emittente». Cfr. Ricottilli (2000, p. 16).

26. La presenza della maschera impone una necessaria traslazione del senso: l'impossibilità di affidare l'espressione ai mutamenti della mimica facciale obbliga l'attore a investire

mediatamente riconoscibile la natura artificiale del personaggio; non è un caso che Ekman e Friesen (1969, pp. 70-82) li definiscano "dimostratori di emozioni"[27]. Movimenti cadenzati o enfatici, combinati con posture tipiche, agivano come segni visivi codificati, guidando la comprensione dell'azione e il coinvolgimento del pubblico nella logica della scena plautina. L'efficacia di tale sistema emerge con chiarezza nei frequenti segnali metacomunicativi che punteggiano lo scambio dialogico. Si tratta di una dinamica già rilevata da Seneca nel *De beneficiis* in merito all'interazione tra codici verbali e non verbali[28], e che in Plauto esplode in contenziosi dall'alto impatto comico, spesso innescati da un conflitto di interpretazione delle pause o dell'interiezione[29]. A maggior ragione, l'uso della maschera non costituisce un limite, bensì un catalizzatore per la "pragmatica della comunicazione" (cfr. Ricottilli, Raccanelli, 2023): la quasi totale assenza di mimica facciale obbliga il senso a trasferirsi interamente sul piano dei gesti, delle posture e dei tratti paralinguistici. Molte maschere difatti, così come descritte da Polluce, sono monoespressive e non consentono di mostrare in scena grandi emozioni; solo alcune – come il *servus* – permettono di giocare con un'ambivalenza d'espressione a seconda dell'inclinazione e dell'angolazione della maschera. È per questo che il corpo, come in parte nella commedia dell'arte, acquista grande visibilità sul palco: è l'unico elemento spesso in movimento e, per non ostacolare la maschera, costretto a muoversi perlopiù frontalmente[30]. Il direttore artistico del progetto PROSŌPON, Andrea Puglisi, curando tutto

di una responsabilità comunicativa il corpo. Piuttosto che verso il realismo psicologico, il linguaggio scenico antico muove verso una dimensione rituale, dove l'emozione si cristallizza in una grammatica dei gesti. In questo sistema, ogni inclinazione del capo o tensione delle membra cessa di essere un movimento casuale per farsi segno leggibile: l'attore diventa una figura dinamica, capace di proiettare nello spazio il carattere del personaggio.

27. Vedi inoltre Unceta Gómez (2012, pp. 347-95; 2016, pp. 231-41).

28. Cfr. a questo proposito Raccanelli (2010, pp. 161-77) e Ricottilli (2010).

29. Cfr. ad esempio *Truc.* 256-321, 669-698.

30. Nel sistema visivo antico, la norma era il profilo, mentre la frontalità costituiva un'eccezione, indice di rottura dell'ordine: l'esempio per eccellenza della frontalità greca, ad esempio, risiede nelle pitture vascolari dove vengono presentate di fronte le maschere sceniche, la Gorgone, il Satiro e Dioniso. Categorie, tutte, destinate a essere guardate rompendo, in una sorta di dimensione *ante litteram*, la quarta parete tra racconto e spettatore. «Davanti a un volto visto di fronte, il soggetto che guarda è guardato di rimando» (Frontisi-Ducroux, 1991, p. 137). Anche nel mondo teatrale la maschera rappresenta il volto che ci guarda, annullando la distanza temporale tra il passato del rito e il presente dell'osservatore. Non è un caso che maschera e volto, in greco, condividano il nome *pròsopon* e fungano l'uno da specchio dell'altro. Specchio che, nella Grecia antica, è accessorio esclusivamente femminile – come ammonisce il mito di Narciso –, allo stesso modo di come la maschera è solo dell'attore e quindi esclusivamente dell'uomo. Per approfondimenti cfr. Bettini (1991) e Frontisi-Ducroux (1995).

ciò che comportano il movimento scenico e la prossemica, del singolo personaggio sulla scena e di più personaggi in relazione tra loro, è particolarmente attento a far "parlare" il corpo sotto la maschera: la parola ha difatti anche precedenza di attenzione e pertanto di movimento rispetto agli altri, in particolare quando la maschera integrale copre la bocca degli attori e non permette al pubblico di individuare facilmente quale personaggio sta parlando in scena. Negli scambi di battute, spesso incalzanti, è allora essenziale avvalersi di uno studio accurato delle pose dei personaggi: coloro che non hanno la parola cercano di cristallizzare i loro movimenti per far percepire al pubblico chi sta parlando nello spazio scenico, con il corpo e con la voce, ma anche ogni *frame* di immobilità corporea dei *non loquentes* acquista un significato specifico nel complesso scenografico. La ricerca è stata condotta su testimonianze iconografiche – a partire dalle miniature del *Codex Vaticanus Latinus* 3868 fino alle vivide raffigurazioni vascolari – e testuali. Quintiliano, nel descrivere i gesti dell'oratore, confrontandoli con quelli dell'attore, ci consegna una grammatica del corpo che trova difatti grossa somiglianza nelle immagini del Terenzio Vaticano[31], come il gesto dell'indice disteso nelle varianti di espressione (*inst.* 11, 3, 94)[32]:

At cum tres contracti pollice premuntur, tum digitus ille quo usum optime Crassum Cicero dicit explicari solet. Is in exprobrando et indicando (unde ei nomen est) ualet, et adleuata ac spectante umerum manu paulum inclinatus adfirmat, uersus in terram et quasi pronus urget, et aliquando pro numero est.

Ma quando le ultime tre dita si tengono strette sotto il pollice, allora si suole distendere quello, che, secondo quanto affermò Cicerone, magnificamente fu adoperato da Crasso. L'indice serve ottimamente a rinfacciare e ad indicare (da qui è venuto il nome), se è un poco inclinato, con la mano alzata e rivolta verso la spalla, afferma; se è rivolto a terra e quasi prono, incalza: qualche volta significa un numero.

Tuttavia, è proprio qui che il lavoro di traghettamento culturale rivela la sua complessità: se si prende ad esempio il gesto di "origliare", nel codice terenziano è codificato attraverso il solo protendersi di pollice e mignolo, a disegnare una sorta di cornetta *ante litteram* (FIG. 3), mentre se lo spettatore moderno è abituato a un diverso riferimento visivo, come il palmo aperto dietro l'orecchio e il busto proteso in avanti, il gesto antico rischia di restare

31. Sulla questione cfr. soprattutto l'importante contributo di Francesca Romano Nocchi (c.d.s.). Per un approfondimento dei gesti del *Codex Vaticanus Latinus* 3868 cfr. invece Santoni (2008).

32. Il testo è citato secondo l'edizione di Winterbottom (1970), la traduzione è a cura di Faranda (1968).

un geroglifico muto. Lo scarto tra il segno – ricostruibile da elementi iconografici e testuali – e l'orizzonte d'attesa contemporaneo costituisce la sfida del progetto PROSŌPON, affinché il corpo sotto la maschera e il suo linguaggio trovino comprensione nonostante un linguaggio d'espressione diverso e culturalmente distante (FIG. 3).

Last but not least la scenografia, lo spazio scenico entro il quale agiscono gli attori: una *frons scaenae* con le canoniche due/tre porte – simboli di interni domestici che restano preclusi allo sguardo – tipiche della struttura bidimensionale del teatro romano. L'ingresso laterale di destra immetteva sulla scena dal centro cittadino (*a foro*), l'ingresso laterale di sinistra dalla campagna o dal porto (*a peregre*), così chiunque entrasse o uscisse da una delle case o andasse dal centro alla campagna doveva comparire obbligatoriamente sulla scena[33]. In questo spazio, la profondità non è data tanto dal realismo, relegato piuttosto alla convenzione scenica[34], quanto dalla densità dei movimenti e delle interazioni: la piazza, la *platea*, nonché la zona fra le tre porte – oggetto di tante "energetiche" bussate – diventano il luogo dell'esposizione pubblica del desiderio e dell'inganno, dove il confine tra "dentro" e "fuori" è marcato dal codice condiviso tra attore e pubblico. Trova così soddisfazione il rispetto della convenzione antica secondo cui tutte le scene si svolgevano in strada, non mostrando mai ciò che accadeva in casa[35]. Una fissità scenografica – se vogliamo – che mira a esaltare la dinamica metateatrale perché costringe lo spettatore contemporaneo a focalizzare l'attenzione sul corpo dell'attore come unico generatore di senso, dove nell'antichità, insieme al palcoscenico in legno, anche il fondale poteva essere costituito da un muro di legno nudo (cfr. Beare, 1993, p. 205). Unico sfogo dell'immaginazione (laddove la posizione naturale del teatro non lo

33. Per una descrizione dettagliata della scenografia antica cfr. Torino (2024, p. 92) e Beare (1993, p. 210). Per quanto riguarda lo spettacolo *Truculentus*, si è scelto convenzionalmente di posizionare sulla sinistra la porta dell'*adulescens rusticus*, a rappresentare la campagna, al centro la porta del *lupanare*, punto nevralgico della *pièce*, e a destra la porta della casa del *senex Callicles*, dalla quale non necessariamente escono personaggi ma che aiuta a identificare la via per il foro.

34. La convenzione scenica nel teatro latino agisce come un patto di verosimiglianza tra attore e spettatore, dove la realtà non viene imitata, ma evocata attraverso codici simbolici condivisi. In questo sistema le porte della *frons scaenae* sono soglie concettuali che separano il visibile, cioè quello che poteva essere esposto in pubblico, dall'invisibile, l'intimità domestica o – nelle tragedie – lo spazio rimosso della violenza e del delitto, che la convenzione sottrae allo sguardo per affidarlo alla parola e all'immaginazione. Accettare la convenzione significa riconoscere che i movimenti orizzontali degli attori, verso il foro o verso il porto, definiscono l'intera geografia urbana, trasformando il palcoscenico in un crocevia.

35. Si spiegano così gli espedienti narrativi che servono a rivelare ciò che sta avvenendo in casa: *Bacch.* 833 ss. o *As.* 828 ss.

FIGURA 3
Gesto dell'origliare, secondo l'iconografia del *Codex Vaticanus Latinus* 3868 e dettaglio



permetta realmente), il mare in lontananza, da cui nel *Truculentus* si vede arrivare il *miles Stratophanes*. La scenografia diventa così il perimetro di quel "sogno della realtà" di cui scriveva Huysmans: un recinto dove la finzione è delimitata dalla geometria immutabile delle forme.

3.2. CODICI SONORI: VOCE, METRICA, MUSICA, CANTO

Nel teatro plautino, ritmo, scansione della parola e del canto non erano arbitrari: la struttura metrica del testo – senari, settenari e altri metri ricorrenti – costituiva una guida precisa per l'andamento vocale, suggerendo variazioni di tempo, accento e registro performativo. La struttura di una *palliata* è infatti determinata dagli elementi metrico-musicali quali l'alternanza tra scene dialogate in senari giambici e scene con accompagnamento musicale, in versi lunghi eseguiti in "recitativo" come i settenari trocaici oppure in metri lirici misti. Sebbene non si abbiano oggi attestazioni della musica originale, tale scansione metrica permette di distinguere chiaramente nel testo i *cantica* e i *deverbia*, segnalando spesso, in questo modo, entrate, uscite e momenti comici o enfatici della *pièce*. Quando il testo prevedeva il canto, esso aveva infatti una funzione ritmica e performativa, non solo musica-

le: scandire, cantilenare o modulare secondo il metro consente, anche a un orecchio moderno, di enfatizzare momenti comici e sostenere la comprensione della dinamica scenica. Ecco quindi che anche la voce, come maschera e gestualità, si configura come un dispositivo di "orientamento": attraverso la scansione metrica e l'uso consapevole del canto come elemento ritmico, lo spettatore contemporaneo può avvicinarsi all'organizzazione percettiva e temporale dello spettacolo antico poiché comprende immediatamente, ad esempio, al pari dell'esperienza operistica, che le parti recitate si fanno carico di descrivere momenti di evoluzione dell'intreccio, mentre le parti cantate servono solo ad analizzare e rendere visibili al pubblico i moti dell'anima e le parti più introspettive della trama. In tale contesto, gli studi di Timothy J. Moore (2012) sulla "partitura" plautina mettono in luce come la metrica non sia un mero schema astratto, ma una guida per l'emotività del pubblico: la varietà dei metri impiegati da Plauto non risponde solo a una ricerca di virtuosismo formale, ma definisce anche una precisa drammaturgia sonora. Se infatti i senari giambici del recitato stabiliscono il piano della narrazione e del confronto logico, il passaggio ai metri lirici dei *cantica* agisce come un segnale psicologico che predispone lo spettatore a un'immersione emotiva più profonda e variegata, a seconda del tipo di metro: il ritmo accelera, si frammenta o si distende, comunicando l'urgenza del desiderio, il disorientamento dell'inganno o l'arroganza del potere anche senza che il significato delle parole latine venga decodificato chiaramente. Come una sorta di "architettura" del tempo scenico, la metrica può trasformare la barriera linguistica in un'esperienza di percezione ritmica che renda ancora più accessibile la trama.

Si impone, a questo punto, una necessaria domanda di metodo: come tradurre lo schema metrico del testo in un'architettura sonora viva, se non abitiamo più l'universo di una pronuncia musicale antica? La risposta a tale interrogativo risiede nella distinzione tra "ricostruzione" e "riattivazione": se la natura melodica dell'accento greco e latino è oggi sfumata dietro l'abitudine ai sistemi intensivi moderni, tradurre la scansione delle lunghe e delle brevi può trovare efficacia performativa nel recupero di un'architettura acustica. La sillaba lunga cessa cioè di essere mero segno grafico per farsi estensione oggettiva del fiato, dilatazione del tempo e ampiezza del gesto, mentre la sillaba breve, per contrasto, ne diviene lo scarto dinamico. In questa prospettiva, la metrica diviene traccia di un corpo che respira e si muove nello spazio, trasformando la quantità prosodica in presenza scenica. La riflessione teatrale, a livello ritmico-musicale, sposta il *focus* percettivo sull' «armonia

fonica»[36] insita nella comunicazione del testo: rispettando la lingua di origine e proponendo – a titolo performativo-sperimentale – un'interpretazione che crei una sorta di analogia con la ritmica quantitativa[37], cioè basata sulla differenza di lunghezza tra le sillabe che compongono le parole scelte dal poeta (affinché entrassero in quel tipo di metro e non in un altro), si genera infatti nello spettatore un senso di *attesa* ritmica che rende significativa la percezione di forme quantitative e di ricorsività foniche. Ciò che l'orecchio moderno ancora afferra non è la teoria metrica, astratta, ma il principio della ripetizione, regolata dalla percezione di una differente durata della sillaba o dalla ricorrenza di iterazioni foniche tipiche della poesia (forme di suono)[38]. Si tratta ovviamente di un'operazione difficile da cogliere concettualmente, che forse apparirebbe più immediata escludendovi il ragionamento di decodifica e limitandosi a percepire il suono della composizione poetica: «il discorso si snoda lungo un asse orizzontale in cui la successione delle sillabe brevi e delle sillabe lunghe in sedi prestabilite si intreccia con quella dei fonemi che si richiamano fra loro, creando un doppio effetto di similarità interna» (Bettini, 2022, p. 270) per fare in modo che ciò che è *foneticamente* simile generi uno schema fatto di *ritorni* e di *attese* temporali[39]. Non a caso, laddove l'alternanza ritmica si faceva più distante dalla cadenza del parlato (senari giambici), interveniva il *tibicen*, il cui compito principale era quel-

36. Richiamando il concetto di Ferdinand de Saussure, l'armonia fonica si definisce come una «componente formale e sonora [...] che va ben al di là della tradizionale allitterazione» e che accompagna la fruizione orale dei testi antichi. Al riguardo cfr. Bettini (2022, pp. 254-68).

37. Il tentativo di riproporre metri antichi assecondando una percezione moderna non è nuovo, se pensiamo alle *Odi barbare* di Carducci o alla recente traduzione dell'*Eneide* di Alessandro Fo, in esametri. Certo, il tentativo di PROSŌPON non si limita ad "assecondare" il ritmo dei versi antichi nella lingua moderna ma, mantenendo il testo in originale (pur con sovratitoli), ricerca un'esperienza completamente immersiva in quello che abbiamo definito il "precipitato" dell'antichità. L'ascolto permette allo spettatore di assaporare la struttura più profonda del teatro: comprendendo che la poesia antica era musica, o meglio un sistema di durate temporali, prima ancora che testo, è possibile cogliere l'essenza del ritmo, prima ancora del significato, creando un effetto di straniamento simile a quello di uno spettatore d'opera lirica di fronte all'alterità del testo cantato.

38. Sulle iterazioni foniche del testo plautino cfr. Traina (1999, p. 55): «il linguaggio poetico tende al polo dell'omofonia (con la riserva, tuttavia, che si tratta di linguaggio teatrale, in particolare comico, basato sulla piena decifrabilità del messaggio)».

39. Ritiene infatti Bettini che nella poesia latina arcaica la metrica quantitativa sia per sua natura «a maglie larghe» e di conseguenza nella costruzione del discorso poetico entri in gioco il ritorno di un quantitativamente simile – sillabe lunghe in determinate sedi, sillabe brevi in altre; cfr. Bettini (2022, p. 272). Una sorta di *similarità non quantitativa* che, paradossalmente, facilita la sperimentazione moderna di percezione del ritmo.

lo di rafforzare e interpretare il ritmo fornito dal drammaturgo, rendendo "udibile" il battito interno del verso.

Il passaggio dalla dimensione testuale a quella fenomenologica trova dunque il suo compimento ideale nel recupero delle *tibiae*. Nel dispositivo scenico antico, lo strumento a doppia ancia, suonato in coppia, non fungeva da semplice sottofondo sonoro, ma costituiva l'ossatura acustica della performance: una base ritmico-tonale che guidava lo spettatore – nei recitativi e nei *cantica* – attraverso i meandri della metrica, rendendo percepibile ciò che altrimenti sarebbe rimasto confinato alla pagina[40]. Questa centralità del musico – spesso compositore egli stesso – rivive oggi nel progetto PROSŌPON attraverso un dialogo serrato tra filologia e prassi: la perizia del musicologo Massimo Raffa ha permesso di tradurre la scansione dei versi in strutture sonore, mentre la "messa in strumento" di Cristina Majnero ha restituito voce alla materia. Come l'antico Marcipor fu capace, con le sue *tibiae Serranae*, di piegare la tecnica all'estro dello *Stichus* plautino, Majnero riattiva la varietà timbrica degli strumenti sulla scena contemporanea.

Quali strumenti prediligere, dunque, affinché l'alternanza tra l'uso di *tibiae pares* (canne di uguale tonalità e misura) e *impares* possa orientare la percezione dello spettatore lungo le diverse "temperature" drammatiche della commedia?[41] La trattatistica antica, pur nelle sue aporie, ci offre una guida preziosa: Donato sottolinea come, nelle parti di recitativo, l'impiego combinato della *tibia dextra* (dal suono più grave e solenne) e della *sinistra* (più acuta e agile) potesse generare una tensione armonica[42] funzionale alla dialettica del dialogo. Al contrario, nei *cantica* – dove la parola acquista una dimensione corale e introspettiva, svincolandosi dal dialogo[43] – l'uso delle *tibiae pares* garantiva plausibilmente una sonorità compatta, operando per

40. Per approfondimenti sullo strumento, sulle testimonianze e sul loro uso nell'antichità cfr. Moore (2012, pp. 26-63).

41. Afferma Diomede (IV sec. d.C.): *indicia produnt nobis antiquae comoediae, in quibus invenimus "acta tibiis paribus aut imparibus aut sarranis"*. Dalle didascalie degli spettacoli, sappiamo inoltre che *tibiae impares deinde dextrae* sono intercambiabili a seconda delle situazioni rappresentate e che furono selezionate per l'*Heautontimorumenos* e il *Phormio* di Terenzio; le *pares* invece per *Hecyra*, *pares dextrae* per *Eunuchus*, *pares dextrae vel sinistrae* per *Andria*; per gli *Adelphoe*, invece, come per lo *Stichus* plautino, fu utilizzato uno strumento con una denominazione precisa: le *tibiae serranae*.

42. Nel *Truculentus* questa tensione potrebbe dunque sottolineare i violenti contrasti identitari della *pièce*, come ad esempio la rozzezza arcaica del *servus rusticus* e la sofisticata malizia di *Astaphium*.

43. Sulle *tibiae serranae* cfr. Scoditti (2008, pp. 51-61). Nel citare le fonti antiche bisogna tuttavia notare anche come nel commento di Servio all'*Eneide* (*ad Aen.* 9. 615) si evinca abbastanza confusione riguardo ai nomi degli strumenti: *nam tibiae aut Serranae dicuntur, quae sunt pares et aequales habent cavernas: aut Phrygiae, quae et inpares sunt et inaequales*

raddoppio o unisono e assecondando la dilatazione melodica del verso (Donatus, *Excerpta de comoedia*, VIII).

Deuerbia histriones pronuntiabant, cantica uero temperabantur modis non a poeta sed a perito artis musicae factis. [...] Eius qui modos faciebat nomen in principio fabulae post scriptoris et actoris superponebatur. Huiusmodi carmina ad tibias fiebant, ut his auditis multi ex populo ante dicerent, quam fabulam acturi scaenici essent, quam omnino spectatoribus ipsius antecedens titulus pronuntiaretur. agebantur autem tibiis paribus, id est dextris aut sinistris, et imparibus. dextrae autem tibiae sua grauitate seriam comoediae dictionem praenuntiabant, sinistrae [Serranae] acuminis leuitate iocum in comoedia ostendebant. ubi autem dextra et sinistra acta fabula inscribebatur, mixtim ioci et grauitates denuntiabantur.

Gli attori recitavano le battute; quanto alle parti cantate, erano accompagnati da modulazioni composte non dal poeta ma da un musicista specializzato. [...] Il nome dell'autore delle modulazioni era riportato all'inizio del testo della commedia, dopo quelli dell'autore e dell'attore. Le opere di questo genere erano accompagnate dal suono dei flauti, al punto che, non appena le si sentiva, molti tra il pubblico dicevano quale tipo di opera gli attori stavano per rappresentare, prima ancora che il titolo fosse annunciato agli spettatori. Venivano suonate con *tibiae* uguali, cioè destre e sinistre, e disuguali. Le canne di destra, con il loro suono grave, annunciavano un passaggio serio della commedia, quelle di sinistra, con la leggerezza dei loro suoni acuti, indicavano un passaggio allegro. Quando la commedia riportava nella sua rubrica del titolo la menzione destra e sinistra, ci si poteva aspettare un misto di gioco e serietà.

In conclusione, se l'essenza del fenomeno teatrale risiede nella prassi performativa, l'operazione del centro PROSŌPON, attraverso tutti gli elementi storico-filologici analizzati, mira a un evento intersemiotico totale. L'interesse di una semiotica teatrale difatti – teorizza Ubersfeld (2008, pp. 26-9) – «non è, come si può credere, quello di dare senso a dei segni e nemmeno quello di individuare i segni più usuali con i loro significati ma, al contrario, di mostrare l'attività teatrale come un sistema di segni che non offrono senso, se non gli uni in rapporto agli altri. Il compito di una semiotica teatrale non è tanto quello di isolare i segni, quanto di costruire con essi degli *insiemi significanti* e mostrare come si organizzano». Il viaggio *à rebours* può giungere così a compimento nel momento in cui lo spettatore – consapevole dello scarto linguistico e della distanza storica – accetta di abitare lo spazio della finzione proposta, ne decodifica i segni (dove il codice linguistico non è che una parte di

habent cavernas («Sono chiamate *tibiae Serranae* quelle che sono uguali e hanno fori della stessa dimensione, o Frigie quelle disuguali e con fori di dimensioni diverse»).

una molteplicità di codici differenti) e arriva al processo di significazione[44]. È qui che l'immagine dell'aquilone pascoliano rivela tutta la sua forza epistemologica: così come l'aquilone può sfidare le correnti e innalzarsi perché trattenuto dal filo che lo ancora a terra, così la sperimentazione scenica trae la sua spinta ascensionale proprio dal "rigore" filologico. Senza quel filo – fatto di maschere, prossemica, costumi, voce, metri quantitativi e *tibiae* – il teatro rischierebbe di disperdersi in un presente senza radici; grazie a esso, invece, può librarsi verso il pubblico contemporaneo, rendendo "esperibile" l'alterità dell'antico come una nuova possibilità di senso. In fondo, ogni atto comunicativo è un atto di traduzione: un traghettamento continuo tra ciò che siamo e ciò che ci è estraneo. Come sostiene George Steiner in *After Babel*, muoversi tra le lingue – e le forme culturali – significa percepire la «propensione quasi vertiginosa dello spirito umano verso la libertà». Una libertà che il progetto PROSŌPON insegue non fuggendo dal passato, ma usandolo per raggiungere orizzonti di interpretazione capaci di restituire intatto il senso del teatro, permettendo di avvertire «qualcosa di nuovo oggi nel sole, anzi d'antico».

Riferimenti bibliografici

ALBINI U. (1979), *Il banco di prova delle Coefore*, in *La traduzione dei testi teatrali antichi*, Atti del VII Convegno internazionale di studi sul dramma antico, in "Dioniso", 50, pp. 48-51.

BARTHES R. (1988), *Brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino (ed. or. Paris 1984).

BEARE W. (1993), *I Romani a Teatro*, Laterza, Roma-Bari (ed. or. London 1950).

BERGSON H. (1982), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari (ed. or. Paris 1900).

BERNABÒ BREA L. (2001), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, con la collaborazione di M. Cavalier, «L'Erma» di Bretschneider, Roma.

BERNARDI PERINI G. (1986), *L'accento latino. Cenni teorici e norme pratiche*, Pàtron, Bologna.

BETTINI M. (a cura di) (1991), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Laterza, Roma-Bari.

ID. (2012), *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino.

ID. (2022), *Roma, città della parola*, Einaudi, Torino.

44. Per significazione si intende l'atto di produrre senso attraverso l'interazione di diversi codici (visivo, sonoro, gestuale, prossemico). Non è solo ciò che il segno comunica, ma come lo comunica attraverso i significanti della rappresentazione, coinvolgendo perciò lo spettatore nel processo interpretativo.

BROCCIA G. (1982), *Appunti sull'ultimo Plauto. Per l'interpretazione del* Truculentus, in "Wiener Studien", 16 n.f., pp. 149-64.

CASTIGLIONI B. (a cura di) (2022), Giulio Polluce. *Onomasticon. Le maschere del teatro antico*, La Vita Felice, Milano.

CHIARINI G. (1989), *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Pàtron, Bologna.

DANESE R. M. (2015), *"Nostos. Il ritorno" di Franco Piavoli. Il mito come intermediazione fra uomo e natura*, in "Rivista di cultura classica e medioevale", 57, 2, pp. 409-30.

DUCKWORTH G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*, Princeton University Press, Princeton.

ECO U. (1962), *L'opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.

ID. (2016), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienza di traduzione*, Bompiani, Milano (1ª ed. 2003).

EKMAN P., FRIESEN W. V. (1969), *The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage, and Coding*, in "Semiotica", 1, pp. 49-98.

FARANDA R. (1968) (trad.), *L'istituzione oratoria di M. F. Quintiliano*, vol. II, UTET, Torino.

FRONTISI-DUCROUX F. (1991), *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in Bettini (1991), pp. 131-58.

ID. (1995), *Du Masque au Visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, Parigi.

GRIMAL P. (1971-74), *Le Truculentus de Plaute et l'esthétique de la palliata*, in "Dioniso", 45, pp. 532-43.

HUYSMANS J.-K. (1922), *À rebours*, G. Crès et Cie, Paris (1ère éd. G. Charpentier, Paris 1884).

LADEWIG T. (2001), *Schriften zum römischen Drama republikanischer Zeit*, K. G. Saur, München.

LEFÈVRE E. (1991), *Truculentus oder Der Triumph der Weisheit*, in E. Lefèvre, E. Stärk, G. Vogt-Spira (Hrsg.), Plautus barbarus. *Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, pp. 175-200.

LOMIENTO L. (2025), *Iambic Trimeter 'in lyricis': Declamation or Song?*, in "Greek and Roman Musical Studies", 13, 2, pp. 231-54.

MONDA S. (2018), *Ne mox erretis: la convenzione della maschera nel teatro romano dal III secolo a.C.*, in M. M. Bianco, A. Casamento (a cura di), *Novom aliquid inventum. Scritti sul teatro antico per Gianna Petrone*, Palermo University Press, Palermo, pp. 181-99.

ID. (2024), *Maschere e costumi*, in O. Rossini, S. Monda, L. Spagnuolo (a cura di), *Teatro. Autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo dell'Ara Pacis), «L'Erma» di Bretschneider, Roma-Bristol, pp. 67-74.

MOORE T. J. (2008), *Parakatalogē: Another Look*, in "Philomusica on-line", 7, 2, pp. 152-61 (http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/07-02-Moisa-14; ultima consultazione: 10 settembre 2026).

ID. (2012), *Music in Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge.

MUSSO O. (1969), *Sulla datazione del* Truculentus *di Plauto*, in "Studi italiani di filologia classica", 41, pp. 135-8.

NIEDERMANN M. (1906), *Précis de phonétique historique du latin*, C. Klincksieck, Paris.

OLSON K. (2008), *Dress and the Roman Woman: Self-Presentation and Society*, Routledge, London.

ONIGA R. (1990), *L'apofonia nei composti e l'ipotesi di un'intensità iniziale in latino*, in R. M. Danese, F. Gori, C. Questa (a cura di), *Metrica classica e linguistica*, QuattroVenti, Urbino, pp. 195-236.

PASTOUREAU M. (2019), *Giallo. Storia di un colore*, Ponte alle Grazie, Milano.

PENTERICCI C. (2015), *Editio critica, traduzione e commento di Truc. 1- 254/5. Appendix: Editio critica, traduzione e analisi di Truc. 256-321 e 669-698*, diss. di dottorato, Università degli Studi di Trento.

EAD. (2019), *Matris opera mala. Il predominio femminile nell'intreccio del* Truculentus, in R. López Gregoris (ed.), *Drama y Dramaturgia en la escena romana*, Pórtico, Zaragoza, pp. 73-91.

EAD. (ed.) (2024), Titus Maccius Plautus, *Truculentus*, Argalia, Sarsinae et Urbini.

RACCANELLI R. (2010), *Esercizi di dono. Pragmatica e paradossi delle relazioni nel "De Beneficiis" di Seneca*, Palumbo, Palermo.

RAINA G. (a cura di) (1993), Pseudo Aristotele, *Fisiognomica. Anonimo latino, Il trattato di fisiognomica*, introduzione, traduzione e note di G. Raina, Rizzoli, Milano.

RICOTTILLI L. (2000), *Gesto e parola nell'*Eneide, Pàtron, Bologna.

RICOTTILLI L. (2010), *Teatro latino e pragmatica della comunicazione*, in "Dionysus ex Machina", 1, pp. 360-79.

RICOTTILLI L., RACCANELLI R. (a cura di) (2023), *Pragmatica della comunicazione e testi classici*, Pàtron, Bologna.

ROMANO NOCCHI F. (c.d.s.), *Oltre le parole: sermo corporis e tecniche teatrali nella retorica latina*, in L. Di Virgilio, E. Correggia, C. Pentericci, *Oltre la maschera: l'espressività della voce invisibile*, Urbino University Press, Urbino.

SANTONI S. (2008), *Parlare con le dita. Forme e valori di alcuni gesti significativi dal teatro di Terenzio all'epoca moderna*, diss. di dottorato, Università degli Studi di Siena.

SCHUTTER K. H. E. (1952), *Quibus annis comoediae Plautinae primum actae sint quaeritur*, diss. Groningae, De Waal, Groningen.

SCODITTI F. (2008), *Le tibiae serranae di Plauto*, in "Philomusica on-line", 7, 2, Atti del secondo meeting annuale di MOISA *La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche*, pp. 51-61 (http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/07-02-Moisa-05/358; ultima consultazione: 10 settembre 2026).

SUMMA P. (2019), *La maschera è libertà. Storia di un'insurrezione teatrale*, Il Quaderno Edizioni, Napoli.

TORINO A. (2024), *Le convenzioni sceniche*, in O. Rossini, S. Monda, L. Spagnuolo (a cura di), *Teatro. Autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, catalogo della mo-

stra (Roma, Museo dell'Ara Pacis), «L'Erma» di Bretschneider, Roma-Bristol, pp. 91-8.

TRAINA A. (1999), *Forma e suono*, Pàtron, Bologna.

TRAINA A., BERNARDI PERINI G. (1998), *Propedeutica al latino universitario*, Pàtron, Bologna.

UBERSFELD A. (2008), *Leggere lo spettacolo*, Carocci, Roma (ed. or. Paris 1996).

UNCETA GÓMEZ L. (2012), *Cuando los sentimientos irrumpen. Valores expresivos de las interjecciones primarias en las comedias de Plauto*, in R. López Gregoris (ed.), *Estudios sobre teatro romano. El mundo de los sentimientos y su expresión*, Pórtico, Zaragoza, pp. 347-95.

ID. (2016), *Cuando los sentimientos irrumpen (2). Análisis de las interjecciones secundarias en las comedias de Plauto*, in A. Penas Ibáñez, B. García-Hernández (eds.), *Semántica latina y románica. Unidades de significado conceptual y procedimental*, Peter Lang, Berna, pp. 231-41.

WEBSTER T. B. L. (1995), *Monuments Illustrating New Comedy*, vol. I, Institute of Classical Studies, London.

WESSNER P. (1902), *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti. Accedunt Eugraphi Commentum et Scholia Bembina*, I, B. G. Teubner, Lipsiae.

WINTERBOTTOM M. (1970) (ed.), M. Fabi Quintiliani. *Institutionis Oratoriae libri duodecim*, rec. brevique adnotatione critica instruxit M. Winterbottom, vol. II, Oxonii e typographeo Clarendoniano.

Gli autori

ROBERTO M. DANESE è professore ordinario di Filologia classica, Fortuna della cultura classica, Letteratura e cinema all'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, dove dirige il Centro Interuniversitario Internazionale di Studi Plautini (CIISP). Fra i suoi interessi scientifici sono comprese la filmologia, la ricezione dell'antico nella cultura moderna e contemporanea, l'antropologia del mondo antico, la traduzione per la scena, l'ecdotica dei testi teatrali antichi, la metrica latina arcaica. Tra le sue pubblicazioni, l'*Asinaria* per l'*Editio Plautina Sarsinatis* (2004).

CATERINA DI GIUSEPPE è dottoranda in Filologia classica alla Philipps-Universität di Marburgo e all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Il suo progetto di ricerca in co-tutela, finanziato dalla Konrad-Adenauer-Stiftung, verte sullo studio comparato delle tre maggiori forme del teatro popolare latino: l'atellana, il mimo e il pantomimo.

GRAZIA MARIA FACHECHI è professoressa associata di Storia dell'arte medievale all'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo. Si occupa di iconografia e del rapporto testo/immagine, dedicando diversi studi all'illustrazione dei testi teatrali antichi nei manoscritti miniati (tra cui *Plauto illustrato fra Medioevo e Umanesimo*, in "Rendiconti dell'Accademia dei Lincei", 2002). Tra le sue pubblicazioni, il catalogo della più importante collezione di sculture lignee in Italia (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia: sculture in legno) e la recente monografia sulla chiesa di Santa Caterina da Siena in via Giulia a Roma, per «L'Erma» di Bretschneider.

MARCO FILIPPI è docente a contratto di Storia del teatro latino all'Università degli Studi del Molise. Concentra la propria attività di ricerca sulla tragedia latina di età repubblicana e imperiale. Ha approfondito i rapporti fra tragedia ed elegia, nonché diversi aspetti della prassi teatrale antica, tra cui il costume scenico, la struttura del copione, l'organizzazione dei ludi, con particolare attenzione alle testimonianze archeologiche ed epigrafiche del territorio. Attualmente è impegnato nella redazione dell'edizione critica, corredata di commento, dei drammi romani ispirati al mito di Andromeda.

ROSARIO LÓPEZ GREGORIS è professoressa di Lingua e letteratura latina all'Universidad Autónoma de Madrid (UAM). La sua attività di ricerca si concentra sulla commedia latina e in particolare sul linguaggio, sulla sua codificazione sociale e sulla ricezione delle commedie latine nei generi di consumo popolari.

CATERINA MORDEGLIA è professoressa ordinaria di Lingua e letteratura latina all'Università degli Studi di Trento. Si occupa di favola e teatro latini e delle loro tradizioni in età medievale e moderna. È condirettrice della collana di studi internazionali "FABULA. Fables from Antiquity to Modern Times" e della redazione trentina di "Medioevo Latino. Bollettino bibliografico internazionale della cultura europea da Boezio a Erasmo". Per l'Istituto nazionale del dramma antico ha curato la traduzione del *Miles gloriosus* plautino per l'allestimento al Teatro greco di Siracusa nella Stagione 2024.

FEDERICA PAROLINI è laureata in Scenografia presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Nel 2020 ha vinto il Premio Franco Abbiati nella categoria Migliori scene per *Agnese* di Ferdinando Paër, prodotta dal Teatro Regio di Torino. Dal 2012 lavora con Leo Muscato, firmando, nel 2023, le scene di vari spettacoli per il Teatro alla Scala e per INDA Teatro presso il Teatro greco di Siracusa. Partecipa a progetti sperimentali sul linguaggio dell'opera lirica ed elabora percorsi installativi.

CATERINA PENTERICCI è assegnista di ricerca in Filologia classica e docente a contratto di Paleografia latina all'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo. I suoi interessi scientifici si concentrano sul teatro latino arcaico; in particolare ha curato l'edizione critica del *Truculentus* di Plauto per l'*Editio Plautina Sarsinatis* (2024).

RENATA RACCANELLI è professoressa di Lingua e letteratura latina all'Università degli Studi di Verona. Studia le forme della comunicazione verbale e non verbale nella commedia latina e nella riflessione etico-politica di età repubblicana e imperiale.

MARIACHIARA RAFAIANI è dottoranda in Filologia, letteratura e scienze dello spettacolo all'Università degli Studi di Verona. Il suo progetto di ricerca indaga l'utilizzo della maschera nella commedia plautina, con particolare attenzione alla figura del *servus*.

RENATO RAFFAELLI già professore ordinario di Lingua e letteratura latina alle Università degli Studi di Ferrara (1986-91) e di Urbino Carlo Bo (1991-2014). Si è occupato soprattutto del teatro comico latino, ma anche del teatro d'opera. Molte cure ha dedicato anche alla codicologia e all'antropologia del mondo antico, con saggi e convegni. Con Cesare Questa ha fondato il Centro internazionale di studi plautini, che ha diretto dal 2007 al 2014 e nel cui ambito, oltre a promuovere l'*Editio Plautina Sarsinatis*, ha curato i venti volumi delle *Lecturae Plautinae Sarsinates* (1998-2017).

GREGOR VOGT-SPIRA è professore emerito di Filologia classica e Latino all'Università Philipps di Marburg. Oltre ai classici augustei e alla letteratura neolatina, nonché a un particolare interesse per le questioni di storia concettuale e teoria letteraria, i suoi principali ambiti di ricerca comprendono la commedia greca e romana. Dopo un libro su *Tyche* in Menandro, ha scritto studi programmatici su Plauto, per il quale i criteri di "oralità e scrittura" avevano aperto un nuovo orizzonte.