

SALVATORE MONDA

PALESTRIONE E LA TIPOLOGIA DEL *SERVUS MEDITANS*
IN COMMEDIA

All'inizio del *Miles gloriosus* il servo Paestrione, dopo aver favorito gli incontri furtivi del suo ex padroncino Pleusicle con l'amata Filocomasio forando una parete tra le case contigue del *senex* Periplectomeno e del *miles* Pircopolinice, si trova costretto a porre rimedio alla scoperta del suo stratagemma da parte di Sceledro, il fedele servo del soldato, che ha visto, attraverso l'impluvio, la ragazza baciare uno sconosciuto. Così prende vita una delle scene più famose e studiate della commedia¹: il *servus callidus* in disparte convoca a consiglio i suoi pensieri, per ragionare sul da farsi, e assume le posizioni tipiche di chi si deve concentrare per riflettere, mentre Periplectomeno, il vecchio amico del suo giovane padrone, ne descrive la mimica, come in una puntuale didascalia, e alla fine paragona l'atteggiamento 'impegnato' del servo a quello di un poeta latino tenuto d'occhio da due *custodes*²:

¹ Si tratta dei vv. 195-218, in settenari trocaici, che cito secondo l'edizione di W.M. Lindsay, *Oxonii 1904-1905* (editio stereotypa cum addendis et corrigendis 1910).

² In questo poeta in genere si riconosce la figura di Nevio, finito in prigione per le frecciate satiriche che nelle sue *palliatae* lanciava contro Scipione e i Metelli. Ampia la bibliografia, di cui si veda almeno H.D. JOCELYN, *The Poet Cn. Naevius, P. Cornelius Scipio and Q. Caecilius Metellus*, in *Antichthon* 3 (1968), pp. 32-47; W. SUERBAUM, *Untersuchungen zur Selbstdarstellung älterer römischer Dichter* (Spudasmata, 19), Hildesheim 1968, pp. 31-42; M. BARCHIESI, *La Tarentilla rivisitata. Studi su Nevio comico*, Pisa 1978, pp. 54-57; E.S. GRUEN, *Studies in Greek Culture and Roman Policy*, Leiden 1990, pp. 96-106; S.A. FRANGOULIDIS, *Paestrius as Playwright: Plautus, Miles Gloriosus 209-212*, in C. DEROUX (ed.), *Studies in Latin literature and Roman history*, VII (Collection Latomus, 227), Bruxelles 1994, pp. 72-86; B. SANTALUCIA, *La carcerazione di Nevio*, in C. BERTRAND-DAGENBACH-A. CHAUVOT-M. MATTER - J.-M. SALAMITO (eds.), *Carcer. Prison et privation de liberté dans l'antiquité classique*, Paris 1999, pp. 27-39. Segnalo, per pura esemplificazione degli eccessi di 'biografismo' propri dei nostri studi nella prima metà del Novecento, il saggio di L. FERRERO, *Un passo del Miles plantino ed il primo capitolo della letteratura latina*, in *Il mondo classico* 10 (1940), pp. 88-101, secondo il quale (p. 100) Nevio nell'*Hariolus* avrebbe addirittura rappresentato se stesso incarcerato e a questo farebbe riferimento Plauto con i vv. 209 ss. del *Miles*. Si comprende, così, anche una certa reazione nella filologia dei decenni successivi: contrario all'identificazione H.B. MATTINGLY, *Naevius and the Metelli*, in *Historia* 9 (1960), pp. 414-439, in particolare pp. 422 s. Qualche dubbio esprime G. MANUWALD, *Roman Republican Theatre*, Cambridge 2011, p. 199 n. 37. Un certo scetticismo anche in GRUEN, *op. cit.*, p. 104, e S.M. GOLDBERG, *Epic in Republican Rome*, Oxford 1995, pp. 33-37 (soprattutto p. 34 n. 14). Ricordo che in epoca moderna l'identificazione del *poeta barbarus* con Nevio sembra avere inizio con Adrien Turnèbe in un capitolo degli *Adversariorum libri triginta*, del 1564, da consultare nell'edizione postuma, accresciuta e corretta, del *Tomus primus*, Parisiis, apud Martinum Iuvenem, 1580, p. 70 (*Adv.* II 28): cfr. G. CLEMENTI, *La filologia plantina negli Adversaria di Adrien Turnèbe*, Alessandria 2009, p. 248.

PER. *ego istaec, si erit hic, nuntiabo. sed quid est, Palaestrio,* 195
quod volutas tute tecum in corde? PAL. *Paulisper tace,*
dum ego tibi consilia in animum convoco et dum consulo
quid agam, quem dolum doloso contra conservo parem,
qui illam hic vidit osculantem, id visum ut ne visum siet.
 PER. *Quaere: ego hinc abscessero aps te huc interim. illuc sis vide,* 200
quem ad modum adstitit, severo fronte curans, cogitans.
pectus digitis pultat, cor credo evocaturus foras;
ecce avortit: nixus laevo in femine habet laevam manum,
dextera digitis rationem computat, feriens femur
dexterum. ita vehementer icit: quod agat aegre suppetit. 205
concrepuit digitis: laborat; crebro commutat status.
eccere autem capite nutat: non placet quod reperit.
quidquid est, incoctum non expromet, bene coctum dabit.
ecce autem aedificat: columnam mento suffigit suo.
apage, non placet profecto mi illaec aedificatio; 210
nam os columnatum poetae esse indauidi barbaro,
quoi vini custodes semper totis horis occubant.
euge! euscheme bercle astitit et dulice et comoedice;
numquam hodie quiescet prius quam id quod petit perfecerit.
habet opinor. age si quid agis, vigila, ne somno stude, 215
nisi quidem hic agitare mavis varius virgis vigilias.
tibi ego dico, †anberiatu vestis† heus te adloqui, Palaestrio:
vigila inquam, expergiscere inquam, lucet hoc inquam. PAL. *Audio.*

PER. Se (Filocomasio) sarà ancora qui, le farò sapere tutto quanto. Ma cos'è, Palestrione, che vai rimuginando dentro di te? PAL. Taci un po' mentre convoco nella mente i miei pensieri e li consulto sul da farsi e su come imbrogliare a mia volta quell'imbroglione del mio conservo, che l'ha vista qui mentre si baciava, affinché ciò che s'è visto non si sia visto!
 PER. Pensaci, ché io nel frattempo mi farò un po' in disparte, qui lontano da te. Ma guarda come se ne sta con la fronte severa a pensare, a riflettere! Sta picchiettando il petto con le dita: penso che tra un po' farà uscir fuori il cuore! Ecco che si gira: sta ben piantato e sull'anca sinistra tiene la mano sinistra, con la destra, usando le dita, s'è messo a contare, battendo³ il fianco destro. Si colpisce con così tanta forza! Gli viene difficile trovare una soluzione. Ha fatto schioccare le dita, è in affanno, cambia in continuo la posizione. Ma ecco che scuote la testa: non lo soddisfa quel che ha escogitato. Qualunque cosa sia, non la tirerà fuori cruda, ma la servirà cotta a dovere. Ecco, ora sta costruendo: pianta una colonna sotto il suo mento⁴.

³ Lindsay sceglie *feriens* (da *series* di P), mentre altri editori, tra cui F. LEO, Berolini 1896, preferiscono la lezione *ferit* di A.

⁴ E. FRAENKEL, *Elementi plantini in Plauto*, trad. it. Firenze 1960, p. 39 al v. 209 preferisce *suffigit* di P a *suffulsit* di A, ritenendo che si adatti meglio alla tipologia, da lui individuata, di frasi che contengono nella prima parte un'espressione enigmatica e nella seconda la soluzione. Ha ragione H.D. JOCELYN, *Plautus, Miles gloriosus 209-212*, in *Sileno* 13 (1987), pp. 17-20 alla p. 18, a notare che anche la seconda parte continua la metafora della prima, ma la sua difesa di *suffulsit* non convince e APUL. *met.* 10, 17 *quidem mensam accumbere suffixo cubitu ... perdocuit* resta a parer mio un ottimo confronto.

Via! Non mi piace per niente questa costruzione!
 Ché ho sentito dire di un poeta straniero, che porta il volto così, a colonnato,
 che ha due guardie che gli stanno alle costole a tutte l'ore.
 Bene, per Ercole, ora sì che ha l'aria di un servo da commedia!
 Oggi non starà mai calmo se prima non avrà compiuto ciò che va cercando.
 L'ha trovato, penso. Dai, che ce la fai! Sveglia, non arrenderti al sonno,
 se non vuoi finire qui a far le veglie variegato dalle verghe.
 Ehi, dico a te! ...⁵ parlare con te, Palestrione.
 Svegliati, ti dico, destati, ti dico, è giorno, ti dico! PA. Ti sento⁶.

La situazione è stata variamente interpretata, secondo finalità, approcci e orientamenti critici assai diversi. La scena, soprattutto in passato, ha suscitato particolare interesse per la cronologia del *Miles gloriosus* e per il riferimento a Nevio e alla vicenda giudiziaria del poeta. Secondo la maggior parte degli studiosi l'alterco tra Nevio e la famiglia dei Metelli⁷ sarebbe avvenuto con ogni probabilità sotto il consolato di Quinto Cecilio Metello e la pretura di Marco Cecilio Metello, nel 206: la prigionia del poeta risalirebbe all'incirca a quel periodo e quindi come data di rappresentazione del *Miles gloriosus* è stato ipotizzato il 206 o l'anno successivo⁸. Che sia Nevio il poeta 'barbaro'⁹ di cui parla Periplectomeno lo dice Festo, che leggiamo nell'epitome di

⁵ Il verso è irrimediabilmente corrotto, malgrado i vari tentativi di emendarlo, tra cui ricordo K. MITCHELL, *Plautus Miles Gloriosus 217: A Theory*, in *Hermes* 102 (1974), pp. 260-267, che espunge *Palaestria* in clausola e corregge: *tibi ego dico. ἄνα, ἐγείραται, ἐστὶν ἔως, te adloquor*, e D. BAIN, *Comica II. 5. Menander, Asp. 160-1; 6. Menander, Asp. 241; 7. Plautus, Miles 217*, in *LCM* 3 (1978), pp. 95-96 alla p. 96, che difende la correzione *an beri adbibisti?* che risale a Beroaldus (cui si deve anche *adloquor* dal trädito *adloqui*), ma che non mi sembra si adatti particolarmente al contesto.

⁶ Sul finale del passo mi sono soffermato brevemente in *L'insegnimento di Ballione nello Pseudolus*, in R. RAFFAELLI-A. TONTINI (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates XVI. Pseudolus. (Sarsina, 29 settembre 2012)*, Urbino 2013, pp. 139-159 alle pp. 146 s., a proposito della formula utilizzata da Periplectomeno per destare dal sonno Palestrione.

⁷ Il monistico dei Metelli contro il poeta, si sa, è in metro saturnio (FPL⁴ p. 68 Blänsdorf), mentre il noto verso di Nevio, che ha acceso la polemica (FPL⁴ fr. 69 Blänsdorf), sembra piuttosto un senario giambico e quindi doveva appartenere a una commedia. Contro l'opinione *vulgata* che si trattasse di un saturnio si sono espressi a ragione E. KLUSSMANN, *Cn. Naevii poetae Romani vitam descripsit, carminum reliquias collegit, poesis rationem exposuit Ernestus Klusmann Osnabrugensis*, Ienae 1843, p. 146; F. LEO, *Der Saturnische Vers*, Berlin 1905, p. 32; G.E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton 1952, p. 42; S. MARIOTTI, *Concinnat in Naev. carm. frg. 39, 3 Morel, in Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire, Franco Munari zum 65. Geburtstag*, Hildesheim 1986, pp. 1-5 alla p. 3, ora in *Scritti di filologia classica*, Roma 2000, pp. 42-47 alla p. 45 (anche GOLDBERG, *op. cit.*, p. 35 pensa a un senario, ma dubita che provenga da un testo drammatico).

⁸ Sulla prigionia di Nevio in relazione all'anno di composizione del *Miles* mi limito a segnalare A. F. WEST, *On a Patriotic Passage in the Miles Gloriosus of Plautus*, in *AJP* 8 (1887), pp. 15-33, e L. SCHAAF, *Die Todesjahre des Naevius und des Plautus in der antiken Überlieferung*, in *RbM* 122 (1979), pp. 24-33 alla p. 31; ID., *Der Miles Gloriosus des Plautus und sein griechisches Original*, München 1977, pp. 373-377. Quasi del tutto isolata la posizione di L. HERRMANN, *La date du "Miles gloriosus" de Plaute et la fin de Naevius*, in *Latomus* 1 (1937), pp. 25-30, che data la prigionia di Nevio, dovuta all'ostilità degli Scipioni, e la composizione del *Miles* al 190 (la morte di Nevio non risalirebbe al 201, bensì al 185), ipotesi seguita soltanto da A. DE LORENZI, *La composizione del Miles gloriosus plautino e la sorte di Nevio*, in *Il mondo classico* 13 (1943), pp. 25-61, pp. 35 s.

⁹ Sul significato di *poeta barbarus* vd. *infra* n. 41.

Paolo Diacono, p. 32 L.: *barbari dicebantur antiquitus omnes gentes exceptis Graecis. unde Plautus Naevium poetam Latinum barbarum dixit*. Il lessicografo si riferisce con ogni probabilità al v. 211 del *Miles gloriosus*. Sebbene anche a me sembri evidente che nella scena vi siano un riferimento a Nevio e una presa di distanza – forse spiritosa – dalla poetica di quest’ultimo, la cui arte si caratterizzava come politicamente impegnata¹⁰, mi riservo qualche dubbio sul fatto che l’espressione con cui Plauto descrive la situazione del collega (v. 212, *cui bini custodes semper totis horis occubant*) debba necessariamente intendersi come l’allusione ad una condizione di prigionia, assai rara in età repubblicana per un cittadino libero: il testo dice semplicemente che due *custodes* tengono continuamente d’occhio un poeta barbaro¹¹. Non farebbe difficoltà nel verso un’interpretazione metaforica dell’espressione, o persino allegorica, se pensiamo che nei *custodes* il pubblico avrebbe potuto facilmente riconoscere un riferimento agli stessi Metelli e Scipioni, ai quali non mancavano buoni motivi per cercare di mettere a tacere, sorvegliandola, una voce a loro ostile e sgradita come quella del poeta campano. Ho l’impressione che proprio a partire dal passo di Plauto possa essersi generata la notizia, autoschediastica, della prigionia di Nevio, di cui abbiamo esplicita notizia da Gellio¹², ma che doveva avere la sua origine in una tradizione biografica più antica, risalente almeno a Varrone.

¹⁰ Vd. il servo-poeta della *Tarentilla* nella lettura di BARCHIESI, *La Tarentilla rivisitata*, cit., pp. 55-57. La critica si è spesso divisa sull’interpretazione da dare alle parole di Plauto, se esse vadano lette come un’attestazione di solidarietà nei confronti di Nevio, ovvero come un’affermazione del proprio disimpegno politico e della differenza rispetto alla poetica neviana: da Barchiesi in poi (vd. già il suo *Plauto e il ‘metateatro’ antico*, in *Il Verri* 31 [1969], pp. 113-130, ora in *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1981, pp. 147-174, da cui cito, alle pp. 166 s.) si propende per quest’ultima soluzione.

¹¹ Ho tradotto *occubant* con ‘stanno alle costole’. Nella sua versione del *Miles* (*Il Vantone di Plauto*, Milano 1963) Pier Paolo Pasolini traduce così i vv. 209-213: «Mh, mica me va tanto, questa sua espressione... / Dice che ‘st’espressione, usa farla un poeta / che scrive mezzo barbaro: e siccome ha per meta / la rivoluzione, sta sempre sotto l’occhi / dei vecchi, benedetti, fedeli poliziotti» (sul passo vd. L. GAMBERALE, *Plauto secondo Pasolini*, Urbino 2006, pp. 106-109). Si noti che il raro verbo *occubare* di per sé significa ‘giacere’ ed è usato soprattutto in relazione alla morte e alla sepoltura (cfr. *Th.l.L. s.v. occubo*): in senso diverso (‘stare accanto a qualcuno’, col dativo) si trova adoperato solo in questo passo plautino, e ciò, secondo me, conferma l’alto valore metaforico di tutta l’espressione. Inoltre, *custos* è colui che fa la guardia, come Argo (la guardia per antonomasia), che sorveglia Io in PLAUT. *Aul.* 556, o lo stesso Scledro, custode di Filocomasio, in *Mil.* 146. Nel senso di carceriere, assai più raro, il termine è usato una sola volta anche da Plauto (in *Asin.* 297 *quid agis, custos carceris?*), ma nelle sue occorrenze in ambito storiografico e letterario è sempre accompagnato dalla specificazione *carveris*.

¹² GELL. 3, 3, 15, riporta la notizia secondo la quale Nevio, mentre era in carcere, dove era finito per ordine dei triumviri (detti anche *tresviri capitales*) a causa dei suoi continui versi oltraggiosi, avrebbe composto l’*Hariolus* e il *Leon*. Fu poi liberato dai tribuni della plebe dopo aver espiato con le due commedie le proprie colpe: *sicuti de Naevio quoque accepimus fabulas eum in carcere duas scripsisse, Hariolum et Leontem, cum ob assiduam maledicentiam et probra in principes civitatis de Graecorum poetarum more dicta in vincula Romae a triumviris coniectus esset. unde post a tribunis plebis exemptus est, cum in bis, quas supra dixi, fabulis delicta sua et petulantias dictorum, quibus multos ante laeserat, diluisset*. Si noti la somiglianza con la vicenda dello stesso Plauto, che, secondo la testimonianza fornita da Gellio nel paragrafo precedente (14), finito in povertà a causa della perdita di denaro dovuta a traffici commerciali, si sarebbe ridotto a trovare lavoro presso un mulino e a girare le mole *trusatiles* (cui erano addetti gli schiavi): durante quel lavoro *in pistrino*, dice Gellio, Plauto avrebbe scritto *Saturionem et Addictum et tertiam quandam cuius nunc mihi nomen non subpetit* (vd. F. LEO, *Plautinische Forschungen*, Berlin 1912², pp. 69 ss.).

Mettiamo da parte, almeno per il momento, Nevio e torniamo all'interpretazione dell'intera situazione scenica. Dagli anni Settanta in poi si è andata affermando una lettura metateatrale del passo¹³, insieme a una più attenta riflessione sul rapporto tra gesto e parola¹⁴ e sugli aspetti retorici dell'*eloquentia corporis* di Palestrione¹⁵. Malgrado gli sforzi esegetici della migliore filologia plautina e i risultati – spesso ragguardevoli – finora raggiunti, forse è ancora possibile proporre qualche considerazione ulteriore sul significato della scena e sull'efficacia della brillante invenzione comica.

Dal punto di vista drammaturgico Gianna Petrone ha ben chiarito la funzione di questa azione mimica nell'economia della commedia¹⁶: la studiosa sostiene che la scena «della riflessione di Palestrione su come costruire l'intreccio» sia una «variante del monologo di preparazione», il meccanismo scenico attraverso il quale il servo (o il parassita) prepara l'inganno e ne dà informazione al suo pubblico¹⁷. Su questo aspetto è inutile aggiungere altro, ma è opportuno considerarlo come il necessario avvio del nostro discorso: nella scena viene teatralizzato l'atto del meditare e Periplectomeno è la 'voce fuori campo'¹⁸ che legge i gesti di Palestrione.

Tra i gesti che Quintiliano nel terzo capitolo dell'undicesimo libro dell'*Institutio oratoria* sconsiglia ai suoi allievi, perché si addicono all'attore piuttosto che all'oratore, ve ne sono alcuni che corrispondono a quelli eseguiti da Palestrione, a cominciare

¹³ Vd. le celebri pagine di M. BARCHIESI, *Plauto e il 'metateatro' antico*, cit. Lo studioso a p. 166 afferma che Palestrione «raffigura qui il poeta in atto di creare la commedia, ed anzi, per un breve giro di versi, il poeta Plauto». Cfr. anche FRANGOULIDIS, *art. cit.*; T.J. MOORE, *The Theater of Plautus. Playing to the Audience*, Austin 1998, pp. 73 s.; L. MAURICE, *Structure and Stagecraft in Plautus' Miles Gloriosus*, in *Mnemosyne* 60 (2007), pp. 407-426, in particolare pp. 114 s.; A. SHARROCK, *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge 2009, pp. 13-17. In generale, sull'identificazione tra il *servus callidus* e il poeta vd. anche G. PETRONE, *Teatro antico e inganno. Finzioni plautine*, Palermo 1991² (1983), pp. 5 ss., e N.W. SLATER, *Plautus in Performance. The Theatre of the Mind*, Amsterdam 2000² (1985), pp. 11 ss., 139 ss. *passim*. – Talvolta l'idea di metateatro innesca la fervida immaginazione di alcuni studiosi che vedono parallelismi e metafore letterarie praticamente ovunque, ben oltre quello che il testo può naturalmente concedere alla fantasia del lettore: ne è un esempio il saggio di Frangoulidis. A partire dall'idea di SLATER, *op. cit.*, pp. 15-29 (che non tratta del *Miles*, bensì dell'*Epidicus*) di considerare i tranelli orditi dai servi come vere e proprie *theatrical performances*, Frangoulidis sostiene che i due inganni architettati da Palestrione nel corso del *Miles gloriosus* corrispondano alle due commedie composte da Nevio in prigione, l'*Harionus* e il *Leon*. Ma non si ferma qui, purtroppo: a Nevio, guardato a vista da due custodi, corrisponderebbe, secondo lo studioso, Palestrione, che è servo di due padroni, Pleusicle e Pìrgopolnice. Ho l'impressione che dovremmo cercare per un po' di mettere da parte l'interpretazione metateatrale del passo per concentrarci, invece, sugli effetti 'teatrali' della comicità plautina.

¹⁴ La gestualità di Palestrione è stata studiata da G. PETRONE, *Scene mimiche in Plauto*, in L. BENZ-E. STÄRK-G. VOGT-SPIRA (Hrsg.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels: Festgabe für Eckard Lefèvre zum 60. Geburtstag*, Tübingen 1995, pp. 171-183 (ora in *Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009, pp. 133-145, in particolare pp. 139-141), che ha individuato nella scena le caratteristiche dell'*imitatio* e della caricatura tipiche del mimo.

¹⁵ Su questo aspetto torneremo più avanti.

¹⁶ PETRONE, *Teatro antico e inganno*, cit., p. 50.

¹⁷ Su questa tipologia in generale vd. PETRONE, *Teatro antico e inganno*, cit., pp. 43-56. In effetti, poco più avanti, ai vv. 232-233, Palestrione comunica a Periplectomeno la sua trovata: *tace, / dum in regionem astutiarum mearum te induco, ut scias / iuxta mecum mea consilia*.

¹⁸ A BARCHIESI, *Plauto e il 'metateatro' antico*, cit., p. 165, va il primato per aver felicemente adoperato questa espressione moderna a proposito della scena del *Miles gloriosus*.

dalle pause di esitazione e dai vari gesti delle mani e della testa, di cui il retore parla in 11, 3, 182 a proposito dell'interprete dei vv. 46-48 dell'*Eunuchus* di Terenzio. Inoltre, Quintiliano menziona anche i movimenti rapidi dei servi di commedia in un passo che detta le regole dei gesti delle mani (11, 3, 112), ricorda le varie mosse con le dita (11, 3, 114, 122 e 124) e persino il battersi l'anca (11, 3, 123)¹⁹.

L'accostamento delle movenze di Palestrione alla gestualità propria degli attori di commedia, che si realizza attraverso il confronto con la prassi oratoria e la precettistica retorica, permette, a mio parere, di compiere un notevole passo in avanti nell'esegesi del passo, poiché ci fa comprendere come la vivace mimica del servo rientri perfettamente nelle convenzioni della pratica attoriale della *palliata*²⁰ e come il vero elemento inedito nella scena del *Miles gloriosus* sia rappresentato dalla descrizione (ecfrastica, oserei dire) di quella mimica. Ragionando in termini di tecnica teatrale, nel confronto tra il linguaggio verbale di Periplectomeno e la comunicazione non verbale di Palestrione, ci troviamo di fronte a uno di quei casi – non rari anche

¹⁹ Vd. F. GRAF, *Gesture and Convention: The Gestures of Roman Actors and Orators*, in J. BREMMER-H. ROODENBURG (eds.), *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge 1991, pp. 36-58, alle pp. 49-51; D. DUTSCH, *Towards a Grammar of Gesture: a Comparison between the Types of Hand Movements of the Actor in Quintilian's Institutio oratoria 11, 3, 85-184*, in *Gesture 2* (2002), pp. 265-287 (Dorota Dutsch è tornata recentemente sulla questione in *Towards a Roman Theory of Theatrical Gesture*, in G. W. M. HARRISON-V. LIAPIS [eds.], *Performance in Greek and Roman Theatre*, Leiden-Boston 2013, pp. 409-431 alla p. 421.); G. PETRONE, *L'oratore allo specchio. I gesti delle passioni secondo Quintiliano*, in G. PETRONE (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo, 2004, pp. 133-146, alle pp. 144-146: Quintiliano e i retori hanno indubbiamente preso spunto dalla gestualità dell'attore, osserva la Petrone, che aggiunge però come sia possibile anche che in realtà qui Palestrione faccia la caricatura dei gesti degli oratori, e ipotizza «rispecchiamenti reciproci» tra retorica e teatro (p. 146). In generale, sul rapporto tra la gestualità dell'attore e quella dell'oratore vd. anche E. FANTHAM, *Orator and/or Actor*, in P.E. EASTERLING-E. HALL (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, pp. 362-376, ora in *Roman Readings. Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius and Quintilian*, Berlin-New York 2011, pp. 285-301. Sull'espressività degli attori antichi vd. B. WARNECKE, *Gebärdenspiel und Mimik der römischen Schauspieler*, in *NJbb* 13 (1910), pp. 580-594. Il linguaggio non verbale degli attori, soprattutto di commedia e mimo, è oggetto di un lavoro di C. PANAYOTAKIS, *Non-Verbal Behaviour on the Roman Comic Stage*, in D.L. CAIRNS (ed.), *Body Language in the Greek and Roman World*, Swansea 2005, pp. 175-193.

²⁰ Di recente si è soffermata sulla questione F.R. NOCCHI, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin-Boston 2013, pp. 147 s., che non condivide l'opinione di quanti, come Graf, Dutsch e Petrone, legano il passo del *Miles* alla gestualità dell'oratore. Secondo la studiosa, invece, la scena sarebbe un esempio di metateatro plautino. La Nocchi afferma, inoltre, che Palestrione per farsi capire «deve utilizzare una gestualità 'mimetica' e non espressiva, in quanto privato dell'ausilio della voce» (p. 147). Mi chiedo, tuttavia, perché «deve» e chi mai l'ha «privato dell'ausilio della voce»? Continua: «la sua performance in questo caso, non può essere considerata un esempio di recitazione standard e per questo non può neppure denotare le differenze generali fra gestualità oratoria e scenica. Essa si avvicina semmai, per analogia di situazioni, alle esibizioni dei pantomimi, palesemente artefatte, e a quella particolare prassi scenica condannata da Quintiliano» (p. 148). In realtà, come vedremo, la gestualità di Palestrione non doveva essere poi così rara e, semmai, la vera eccezione che il passo del *Miles* rappresenta sta nella voce fuori campo di Periplectomeno. In quanto alla relazione con l'*actio* del cattivo oratore, non mi stupisce che Plauto (o il suo modello greco) possa aver tratto spunto anche da un campionario retorico di scompostezze da evitare, o da esempi famosi di oratori poco pacati nei movimenti del corpo e delle mani durante i dibattimenti. Si pensi alla caricatura che Aristofane fa dell'oratore Cleone, scomposto e un po' rozzo, noto esponente di un'eloquenza non priva di gesti di cattivo gusto, tra cui il battersi l'anca: cfr. F. CANNATA, *La resa scenica del Paflagone nei Cavalieri di Aristofane*, in *MD* 35 (1995), pp. 117-133.

sulla scena contemporanea – in cui, in una coppia di attori comici, la parte del protagonista (il servo) spicca soprattutto grazie all'intervento, solo in apparenza marginale, della 'spalla' (il *senex*)²¹.

Va osservato che, tra tutti i gesti mimati dal *servus meditans*, quello che forse ha il maggior rilievo nella scena, l'*os columnatum*, e che sicuramente più degli altri caratterizza l'atto della riflessione, è assente nel campionario quintiliano²². Tuttavia, tale posa è ben attestata nella documentazione iconografica in nostro possesso a proposito di filosofi, poeti, scrittori e anche oratori. Stranamente questa postura, tanto diffusa soprattutto nella produzione scultorea d'età ellenistica, non è mai stata presa in considerazione per la scena del *Miles gloriosus*²³. Nelle raffigurazioni di pensatori è piuttosto frequente²⁴. A puro titolo d'esempio, ricordo il famoso bassorilievo di Anassimandro conservato presso il Museo Nazionale di Roma (fig. 1), o il rilievo su fianco di sarcofago delle Grotte Vaticane, che rappresenta un filosofo seduto (fig. 2). Ma quel tipo di gestualità è proprio anche dei poeti: Omero era raffigurato in questa posa in una statua di Smirne, oggi perduta, ma di cui ci restano le riproduzioni

²¹ Non è un caso che nel teatro inglese colui che fornisce gli spunti e le occasioni per le divertenti battute dell'attore principale sia anche detto *the feed*, 'il nutrimento'.

²² MOORE, *The Theater of Plautus*, cit., p. 212 n. 17 per questa postura ricorda *Le Penseur* di Auguste Rodin. – All'espressione *os columnatum* sono state date anche interpretazioni diverse, che non posso condividere, ma che è opportuno menzionare. J.F. KILLEEN, *Plautus Miles gloriosus 211*, in *CPh* 68 (1973), pp. 53-54, partendo dall'ottimo presupposto che sia impossibile che un cittadino libero come Nevio venisse imprigionato, sostiene che *os columnatum* non significhi letteralmente che il poeta avesse il pugno poggiato sotto il mento: si tratterebbe invece di una metafora, appartenente alla sfera sessuale, che si riferisce ai toni e ai contenuti delle irrisioni di Nevio nei confronti dei Metelli. L'interpretazione oscena di Killeen era già nel commento di Denis Lambin (*os columnatum* corrispondente a *os irruratum*. *M. Accius Plautus opera Dionysii Lambini Monstroliensis emendatus*, Lutetiae, apud Ioannem Macaeum, 1577), come ricorda JOCELYN, *Plautus, Miles gloriosus 209-212*, cit. Da parte sua, Jocelyn, che al v. 209 preferisce la lezione *suffulsit* di A (vd. *supra* n. 4), ritiene che il v. 211 richiami l'immagine di un Nevio in prigione «bound face against a column and thus, appropriately for a slanderous poet, unable to open his mouth» (p. 20); lo studioso ne aveva trattato anche in *The Poet Cn. Naevius*, cit., pp. 36 s. Già F.D. ALLEN, *On 'Os Columnatum'* (*Plant. M. G. 211*) and *Ancient Instruments of Confinement*, in *HSCPh* 7 (1896), pp. 37-64, partendo da un'ipotesi di A.O.F. LORENZ, avanzata nella seconda edizione del *Miles*, Berlin 1886, p. 91, aveva pensato che Plauto nel passo volesse creare l'immagine, non necessariamente realistica, di Nevio ridotto al patibolo. Quanto dirò tra breve dovrebbe escludere altre ipotesi rispetto a quella, *vulgata*, dell'avambraccio paragonato a una colonna che sorregge il mento.

²³ L'unico ad accorgersene finora è stato G.W. ELDERKIN, *Two Mosaics Representing the Seven Wise Men*, in *AJA* 39 (1935), pp. 92-111, che ha paragonato il gesto di Nevio a quello dei Sette saggi raffigurati nel mosaico conservato a Napoli, Museo Nazionale (su cui vd. anche K. SCHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel 1943, p. 154), ma il suo lavoro non è mai stato preso in considerazione dagli studiosi di Plauto. Un riferimento alla scena del *Miles* è in A. CORBEILL, *Nature Embodied: Gesture in Ancient Rome*, Princeton 2004, pp. 78 s. (che non conosce il lavoro di Elderkin), a proposito di *Roman mournig gestures*, ma lo studioso tratta della postura della mano sotto il mento nelle scene di meditazione, pentimento e lamentazione utilizzando qualche esempio da rilievi appartenenti a contesti religiosi e funerari, comunque non legati a personaggi illustri o a rappresentazioni teatrali.

²⁴ Alcuni esempi in I. JUCKER, *Schemata*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, VII, Roma 1966, pp. 96-107 alle pp. 101 s. (*Gesti dei poeti, pensatori e oratori*); vd. anche le statue di Epicuro in M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York 1961², pp. 55 s. figg. 163-166. In generale cfr. SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 120 (Aristone di Chio), p. 146 (stoico, forse Cleante); P. ZANKER, *The Mask of Socrates: The Image of the Intellectual in Antiquity*, Berkeley and Los Angeles 1995, pp. 91-93, 103-110 (cap. III. *The Rigors of Thinking*).

su alcune monete di II-I secolo a. C. della Ionia (fig. 3), che su un verso mostrano il poeta seduto e sull'altro il dio Apollo con la lira²⁵. Anche Menandro viene rappresentato così in un mosaico di Thuburbo Maius (Henchir Kasbat) del II sec. d. C., ora al Musée National du Bardo di Tunisi (fig. 4)²⁶. Probabilmente, da un'originaria iconografia del poeta comico, ritratto con la mano sotto il mento, si è sviluppata poi quella in cui la mano è accostata alla guancia, che oggi vediamo a Pompei, nell'affresco della cosiddetta Casa del Menandro (fig. 5)²⁷.

Si tratta di uno σχῆμα convenzionale nelle situazioni di meditazione, di cui abbiamo almeno un esempio anche nella tradizione letteraria: mi riferisco a Medea, che nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (3, 1159-1162) riflette sul difficile atto che sta per compiere, il definitivo abbandono della sua terra per seguire l'amato Giasone:

ἴζε δ' ἐπὶ χθαμαλῶ σφέλαι κλιντήρος ἐνερθεν
λέχρις ἐρεισαμένη λαιῆ ἐπὶ χειρὶ παρειήν,
ὕγρα δ' ἐνὶ βλεφάροις ἔχεν ὄμματα, πορφύρουσα
οἶον ἐῆ κακὸν ἔργον ἐπιζυνώσατο βουλή.

Sedette su un piccolo sgabello ai piedi del lettino
poggiando da un lato la guancia sulla mano sinistra,
aveva gli occhi umidi sotto le palpebre, mentre pensava
a quale orrenda azione aveva dato il suo assenso.

Ecco, dunque, spiegato il motivo per cui Periplectomeno descrive un *poeta barbarus* in quell'atteggiamento: non si può immaginare che Nevio fosse identificabile per il pubblico attraverso un gesto in lui abituale, specialmente nelle fasi di composizione dei versi, o che quella posa servisse a rappresentarlo durante il suo periodo di prigionia. In realtà è la categoria dei poeti e dei pensatori che talvolta veniva raffigurata, nell'atto di meditare, con il pugno che sorregge il mento, come dimostra la tradizione iconografica greco-romana.

Ma c'è di più. La questione neviana ha, almeno in parte, distratto gli esegeti svian-doli dalla possibilità di giungere a una soluzione interpretativa convincente. La posizione del braccio 'a colonna' sotto il mento, prima di rievocare l'immagine del *poeta barbarus* al v. 211, fa parte della mimica di Palestrione, il *servus callidus* della commedia, che *columnam mento suffigit suo* (v. 209). Figure, soprattutto sedute, in atto di meditare

²⁵ Cfr. D.R. SEAR, *Greek Coins and their Values*, Volume 2: *Asia and Africa*, London 1979, nr. 4357 (cfr. anche la nr. 4571 e SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 173).

²⁶ Cfr. S. CHARITONIDIS, L. KAHIL et R. GINOUVÈS, *Les mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène*, Bern 1970, p. 29 Taf. 16,1; M.A. ALEXANDER et A. BEN ABED-BEN KHADER, *Thuburbo Maius. Les mosaïques dans le région est mise a jour du catalogue de Thuburbo Maius et les environs. Corpus des mosaïques de Tunisie, II 4*, Tunis 1994, pp. 87-89 nr. 411A e B (Tab. XL-XLI). Non è certo che si tratti proprio di Menandro, anche se l'identificazione è altamente probabile. In ogni caso, è sicuramente un autore di testi teatrali, come dimostrano le maschere.

²⁷ Cfr. SCHEFOLD, *op. cit.*, p. 164; M. BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961², p. 91 figg. 322a-c; R. LING, *La Casa del Menandro*, in G. STEFANI (a cura di), *Menander. La Casa del Menandro di Pompei*, Milano 2003, pp. 10-45.

e con il braccio ‘a colonna’ sotto il mento, oltre che per i personaggi legati all’ambito filosofico-letterario, sono ampiamente documentate anche nell’iconografia relativa al dramma greco-romano a proposito degli attori di commedia, principalmente quelli impegnati nei ruoli servili. In particolare, l’ipotesi che quel gesto di Palestrione corrisponda a uno *σχῆμα* pressoché fisso nella recitazione – convenzionale nelle scene di meditazione che precedono l’invenzione di un inganno –, mi sembra si possa confermare col ricorso alle testimonianze della coroplastica di argomento teatrale.

Vi sono numerosi esempi di piccole statuine di terracotta, alte mediamente tra gli 8 e i 20 cm circa, di varie epoche e provenienze, che raffigurano attori comici in questa postura. Per lo più si tratta di schiavi seduti, quasi certamente sull’altare, come la figurina, di probabile origine apula (datata 325-275 a.C.), conservata presso la Getty Villa di Malibu in California (fig. 6)²⁸, o, nella stessa collezione, la lampada di II secolo a.C. (fig. 7)²⁹; a queste si aggiunga anche un manico di bronzo, di provenienza romana, di età augustea (fig. 8)³⁰. Un altro esemplare di terracotta si trova a Saint-Nicolas-les-Arras in Francia, presso la Collection Louis-Gabriel Bellon (fig. 9): proviene dalla Beozia ed è datata al IV-III sec. a.C.³¹. Non è detto che Palestrione reciti la sua parte stando seduto, per quanto nulla vieti di pensarlo³². Tuttavia non mancano anche gli esempi di figure di terracotta che rappresentano servi di commedia che meditano in piedi, come quella di origine attica (III sec. a.C.) conservata a Budapest, nel Szépművészeti Múzeum (fig. 10). Statuette del genere, che ritraggono gli attori in entrambe le posizioni, si trovano in molti musei e collezioni e sono pubblicate nei più importanti repertori di opere d’arte relative al teatro greco e romano³³.

A questo punto, alla luce della documentazione iconografica antica, mi pare si possa riconoscere nella *performance* mimica di Palestrione, accompagnata dalla voce

²⁸ Cfr. M. TRUE-K. HAMMA (eds.), *A Passion for Antiquities: Ancient Art from the Collection of Barbara and Lawrence Fleischman*, Los Angeles 1994, pp. 233-234, nr. 117; J.M. WALTON, *Social and Domestic Drama*, in M. L. HART, *The Art of Ancient Greek Theater*, Los Angeles 2010, p. 142, fig. 80.

²⁹ Cfr. TRUE-HAMMA, *op. cit.*, pp. 234-235, nr. 118.

³⁰ *Ibid.*, p. 269, nr. 135.

³¹ Cfr. J. EISENBERG, *Art of the Ancient World*, XXI, New York 2010, no. 126 (non ho visto questo volume).

³² Certo *nixus* al v. 203 farebbe propendere per una situazione in piedi, almeno nella parte iniziale della scena.

³³ Ne scorro qualcuno a caso tra i più noti, a cominciare da quello di BIEBER, *The History of the Greek and Roman Theater*, cit., p. 42 fig. 173 (da una parodia di Odisseo dell’*ἀρχαία*), p. 47 fig. 198 (personaggio della *μέση*), p. 82 figg. 300a-b (rappresentazione di attori in questa posa di fronte a una maschera), p. 104 fig. 406 (schiavo della *véα*). Un esempio è forse anche in T.B.L. WEBSTER, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy* (London Institute of Classical Studies, Bulletin Supplement 39), London 1969², p. 40 (BT1) e Plate IIIc, mentre uno schiavo con la mano sotto il mento nell’atto di pensare è sicuramente in ID., *Monuments Illustrating New Comedy*. 3rd Ed. revised & enlarged by J.R. Green and A. Seeberg (London Institute of Classical Studies, Bulletin Supplement 50), London 1995, vol. II p. 5 (1AT5), p. 7 (1AT11), p. 223 (3DV20), p. 272 (4BS1), p. 288 (4EL1), p. 293 (4ET2b). Si veda anche la statuetta pubblicata da L. BERNABÒ BREA, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981, p. 79 fig. 87, interpretata come *therápon páppos*, riprodotta anche in ID., *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma 2001, a p. 114 figg. 137 e 138 (a p. 110 c’è la fig. 126 e 126b, interpretata come «personaggio dall’aspetto perplesso», che in realtà sembra proprio appartenere alla tipologia del *servus meditans*).

di Periplectomeno, una di quelle tipiche rotture delle convenzioni sceniche, che tanto spesso il nostro poeta, con una impareggiabile consapevolezza dell'arte comica, presenta al suo pubblico: la situazione va confrontata con altri passi plautini in cui il poeta interviene scherzando su una prassi teatrale greca ormai fissata anche dall'uso romano³⁴. La lunga descrizione che Periplectomeno fa dei gesti di Palestrione è un'occasione per Plauto di prendersi gioco di una convenzione scenica assai frequente, quella del *servus meditans*, la cui caricatura dona un notevole effetto di comicità all'intera scena.

Si potrà osservare che in Plauto sono attestati dei casi in cui uno o più personaggi descrivono *a parte* l'atteggiamento o la mimica di un altro, soprattutto mentre quest'ultimo fa la sua entrata, come avviene in un *canticum* del *Truculentus*, quando ai vv. 593-595 lo schiavo Ciamo scorge il soldato Stratofane e chiede a Fronesio³⁵:

*sed quisnam illic homost, qui ipsus se comest, tristis, oculis malis?
animo hercle homost suo miser,
quisquis est...*

ma chi è mai quello lì che si rimangia il fegato, tetro, con gli occhi brutti?
per Ercole, chiunque sia, quell'uomo è sventurato nel profondo del suo animo!

e poco più avanti, ai vv. 599-602:

*me intuetur gemens;
traxit ex intimo ventre suspirium.
hoc vide, dentibus frendit, icit femur;
num obsecro nam hariolust, qui ipsus se verberat?*³⁶

mi fissa brontolando;
ha tirato fuori un gran sospiro dal fondo dello stomaco.
Ma guarda: digrigna i denti, si batte l'anca:
non sarà per caso uno di quegli'indovini che si fustigano da soli?

Tuttavia, la particolarità della scena di Palestrione e Periplectomeno nel *Miles*, oltre che nella singolare lunghezza, sta nel fatto che giunge in un momento centrale per una commedia, quello in cui allo schiavo si chiede di dirigere lo svolgimento dell'intreccio architettando un piano. Per il pubblico la rottura delle convenzioni teatrali è totale³⁷: il servo è al centro della scena e si esibisce in una serie di gesti descritti dal

³⁴ Sulla parodia di un motivo stereotipato mi pare che il primo analitico studio sia in PETRONE, *Teatro antico e inganno*, cit., pp. 166-181 (vd. anche *Comunicazione ludica*, in *Dioniso* 54 [1983], 101-115, in particolare pp. 110-112); spesso casi singoli sono stati osservati, tra gli altri, anche da FRAENKEL, *op. cit.*, p. 137, e da DUCKWORTH, *op. cit.*, pp. 115 s. (quest'ultimo a proposito delle battute che annunciano le entrate e le uscite dei personaggi).

³⁵ Cito i versi secondo l'edizione dei *Titi Macci Plauti Cantica*, editio apparatu metrico instruxit C. QUESTA, Urbino 1995.

³⁶ In relazione al passo del *Miles* i versi del *Truculentus* sono ricordati da J.G. GRIFFITH, *Some thoughts on two passages of the Miles gloriosus of Plautus*, in *Miscellanea Giovanni Galbiati*, Milano 1951, I, pp. 121-126.

³⁷ Sul pubblico di Plauto vd. l'articolo ancora fondamentale di E.W. HANDLEY, *Plautus and His Public*:

senex direttamente al suo pubblico. Plauto ha adottato una soluzione particolare per una situazione tipica di tante commedie, che vede un *servus callidus* mimare l'atto di meditare. Quella del *Miles gloriosus* è una parodia del *servus medians*: i gesti di Palestrione sono in gran parte quelli che gli spettatori hanno visto tante volte a teatro, ma qui la novità è rappresentata dalla voce fuori campo di Periplectomeno che interviene a descriverli, mettendo così in atto una rottura delle convenzioni sceniche che porta il poeta a farsi beffe di un motivo teatrale ricorrente e – di conseguenza – di una tipica gestualità dell'attore.

In fin dei conti, se ci pensiamo bene, la voce di Periplectomeno agli spettatori che assistevano alla rappresentazione non serviva affatto, poiché essi erano nelle condizioni di vedere l'altro attore, quello che impersonava Palestrione, recitare: è un'annotazione di regia assai utile ai lettori, ma Plauto certo non componeva pensando a noi moderni. Il poeta sarebbe stato in grado di colmare il lungo vuoto uditivo, che si veniva a creare durante la recitazione – priva della parola – di Palestrione, con la musica del *tibicen*³⁸: così lo schiavo avrebbe potuto liberamente mimare i suoi gesti di meditazione senza l'ausilio delle parole del *senex* a fare da accompagnamento. Quante volte a teatro sarà avvenuto che l'attore mimasse l'atto di pensare? Gesti di questo tipo dovevano essere convenzionali nelle scene in cui i servi cercano di escogitare un tranello ai danni di qualcuno o un modo per districarsi nelle difficoltà poste dall'intreccio. Scene mimetiche e non diegetiche, naturalmente, come se ne trovano tante in Plauto e Terenzio, di *servi callidi* che radunano i propri pensieri (*consilia*³⁹), quale, ad esempio, quella in cui Epidico dapprima si rivolge a Cheribulo e Stratippocle che entrano in casa, poi, rimasto solo, prova a ragionare sul da farsi (*Epid.* 158-165):

*Ite intro, ego de re argentaria
iam senatum convocabo in corde consiliarium,
quoi potissimum indicatur bellum unde argentum auferam.
Epidice, vide quid agas, ita res subito haec obiectast tibi;
non enim nunc tibi dormitandi neque cunctandi copia est:
adeundumst. senem oppugnare certumst consilium mihi.
i abi intro atque adulescenti dic iam nostro erili filio,
ne hinc foras ambulet neve usquam obviam veniat seni.*

Entrate in casa: ora sulla questione del denaro
convocherò nella mia mente il senato delle idee, per stabilire
a chi sia più opportuno dichiarare guerra, per portargli via il denaro!
Epidico, stai attento a quel che fai: la faccenda ti si è presentata all'improvviso!

Some Thoughts on New Comedy in Latin, in *Dioniso* 46 (1975), pp. 117-132: lo studioso osserva che il poeta si rivolge a una seconda generazione di spettatori di teatro, ormai avvezzi alle convenzioni della commedia nuova e pronti a cogliere eventuali sospensioni dell'illusione scenica. Cfr. anche J. WRIGHT, *Dancing in Chains: the Stylistic Unity of the Comoedia Palliata* (Papers and Monographs of the American Academy in Rome, 25), Roma 1974, pp. 183-196.

³⁸ T.J. MOORE, *Music and Structure in Roman Comedy*, in *AJPb* 119 (1998), pp. 245-273, alle pp. 262 s., indipendentemente da ciò, pensa che tutta la scena fosse musicata.

³⁹ Sull'uso assai frequente in scene del genere del termine *consilium* (che ricorre anche nel nostro passo del *Miles*, al v. 187, insieme al verbo *consulo*) cfr. SHARROCK, *op. cit.*, pp. 11 ss.

Non è questo il momento di appisolarsi, né di essere esitante:
 bisogna procedere! La soluzione migliore è quella di dar l'assalto al vecchio.
 Su, vai dentro e di' al ragazzo, il nostro padroncino,
 di non starsene a passeggio qui fuori e di non imbattersi nel vecchio.

Nella nostra scena del *Miles gloriosus*, invece, l'elemento eccezionale per il pubblico sta proprio nella cronaca 'in diretta' di Periplectomeno piuttosto che nei gesti di Palestrione, gesti che dovevano essere abbastanza consueti per l'attore che impersonava un *servus meditans*, anche se qui, indubbiamente, vengono esibiti con una mimica particolarmente accentuata. La voce fuori campo del *senex* ha la funzione di enfatizzare il carattere parodico della scena proprio perché interviene laddove in situazioni simili il servo avrà assunto tali posture senza che vi fosse un altro personaggio a descriverle. Per questo, malgrado le acute riflessioni di Eduard Fraenkel, sarei dell'idea che Plauto abbia aggiunto ben più dei cinque versi che lo studioso è disposto a concedere alla sua originale inventiva⁴⁰.

Resta di straordinaria importanza il fatto che, in questa situazione scenica già così particolare, Plauto abbia introdotto un elemento caricaturale anche nei confronti della gestualità tipica di un poeta, non a caso *barbarus*⁴¹. L'allusione a Nevio, sposta lo σχῆμα della figura pensierosa col mento poggiato sul pugno, dall'ambito della gestualità teatrale a quello della rappresentazione figurativa di poeti, oratori e scrittori in genere. Segue il v. 213 *euge, euscheme hercle astitit et dulice et comoedice*⁴², che, interpretato da Marino Barchiesi in senso metateatrale⁴³, rappresenta più semplicemente un fine espediente 'teatrale', con cui Plauto riporta la gestualità di Palestrione di nuovo nel contesto della recitazione dell'attore dopo la digressione su Nevio e accompagna il pubblico verso il graduale recupero dell'illusione scenica.

Se non possiamo essere del tutto certi che la parodia del motivo stereotipato del *servus meditans* vada ricondotta unicamente all'inventiva del poeta latino, difficilmente, però, si potrebbe sostenere che anche l'Ἀλαζών contenesse qualcosa di simile all'allusione a un altro poeta (greco, naturalmente): questa non può che essere un'invenzione plautina. Il verbo *indaudivi*⁴⁴ del v. 211, che doveva già suonare come arcaico e

⁴⁰ FRAENKEL, *op. cit.*, p. 107, circoscrive l'ampliamento plautino rispetto all'Ἀλαζών: i vv. 209-213 su Nevio sono incastonati tra due versi, il 208 e il 214, che ripetono lo stesso concetto. La ripresa del v. 208 con il v. 214 indicherebbe, secondo Fraenkel, che ciò che entrambi racchiudono fosse inserzione plautina.

⁴¹ In proposito vd. PETRONE, *Teatro antico e inganno*, cit., pp. 33-37, che osserva come l'aggettivo non abbia un valore neutro, ma implichi una consapevole dichiarazione di ζῆλος dei poeti latini nei confronti dei modelli greci. Sulla stessa linea B. ROCHETTE, *Poeta barbarus (Plaute, Miles gloriosus 211)*, in *Latomus* 57 (1998), pp. 415-417, il quale però è troppo ottimista nell'individuazione di una vera e propria corrente letteraria comune ai due poeti, che pone in risalto la specificità latina della loro poesia. Cfr. anche MOORE, *The Theater of Plautus*, cit., che nel capitolo intitolato *Greece or Rome?*, osserva, a proposito del *Miles gloriosus*, come Plauto cerchi di porre in risalto che l'azione di questa commedia si svolge in Grecia: così il riferimento al *poeta barbarus* del v. 211 «simultaneously reinforces the Greekness of Palaestrio and his plot and reminds the audience that the slave is an actor performing in Rome» (p. 62).

⁴² Si noti che due dei quattro grecismi che affollano il verso, *dulice et comoedice*, sono incastonati in un'endiadi molto latina (*barbara*) e assai poco greca.

⁴³ BARCHIESI, *Plauto e il 'metateatro' antico*, cit., p. 166.

⁴⁴ È bene rammentare che *indaudivi* è congettura di Bothe per *inaudivi* di P e *audivi* di A.

altisonante all'epoca di Plauto, crea un'attesa particolare nello spettatore, che Periplectomeno scioglie con l'*aprosdoketon* del verso successivo. Ho sempre immaginato che il riferimento a Nevio potesse essere ancora più efficace, dal punto di vista comico, se l'anziano poeta fosse presente in prima fila tra il pubblico durante la rappresentazione del *Miles gloriosus*, piuttosto che trovarsi rinchiuso in carcere, e se l'attore che impersonava Periplectomeno nel pronunciare il v. 212 lo indicasse o almeno rivolgesse lo sguardo verso di lui. Ma è meglio, giunti a questo punto, evitare di affidarci a troppo fragili supposizioni.

ABSTRACT

The lines 200-218 of Plautus' *Miles gloriosus* are spoken by the *senex* Periplectomenus, who comments on the mimic gestures of the trickster slave Palaestrio engaged in planning a deception against his colleague Sceledrus. Palaestrio's hand is raised to his chin: this is a standard thinking gesture fairly common in the ancient iconographic tradition of philosophers and poets. But this gesture is also recognizable in some terracotta figurines representing comic actors. Palaestrio represents the type of the plotting slave and Plautus seems to be mocking the comic convention of the *servus meditans* and the related gestures of actors through Periplectomenus' description of Palaestrio's mimicry.

I versi 200-218 del *Miles gloriosus* di Plauto sono pronunciati dal *senex* Periplectomeno che descrive la mimica dello schiavo Palestrione impegnato a pianificare un inganno ai danni del suo collega Sceledro. La mano di Palestrione poggia sotto il suo mento: si tratta del tipico gesto di riflessione, abbastanza comune nella tradizione iconografica antica di filosofi e poeti, che però possiamo riconoscere anche in alcune statuine di terracotta che raffigurano attori comici. Palestrione è il tipico schiavo che architetta un tranello e Plauto, attraverso la descrizione di Periplectomeno della sua mimica, sembra prendersi gioco della convenzione comica del *servus meditans* e della relativa gestualità degli attori.

KEYWORDS: Plautus; Deception; Thinking Gesture; Comic Conventions; Parody.



Fig. 1 - Roma, Museo Nazionale: bassorilievo di Anassimandro.



Fig. 2 - Città del Vaticano, Grotte Vaticane: rilievo su fianco di sarcofago con filosofo seduto.



Fig. 3 - Moneta della Ionia con Omero e Apollo.



Fig. 4 - Tunisi, Musée National du Bardo: Menandro in un mosaico da Thuburbo Maius.

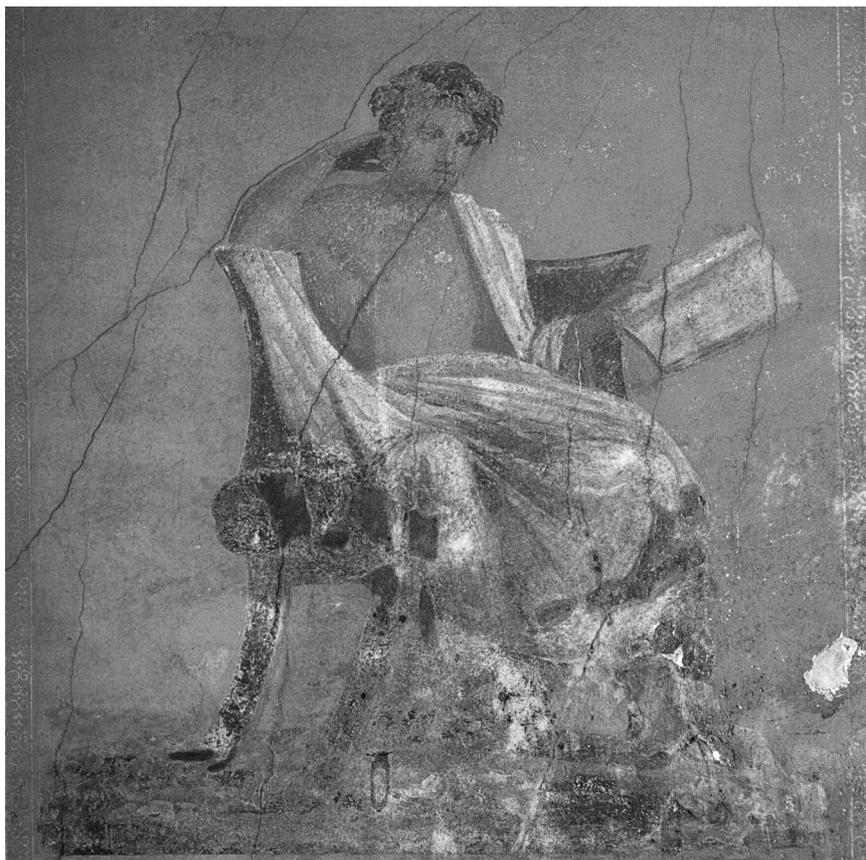


Fig. 5 - Pompei, Casa del Menandro: affresco.



Fig. 6 - Malibu, Getty Villa: terracotta apula con attore comico.



Fig. 7 - Malibu, Getty Villa:
lampada di terracotta con attore comico.



Fig. 8 - Malibu, Getty Villa:
manico di bronzo romano con attore comico.



Fig. 9 - Saint-Nicolas-les-Arras (France), Collection Bellon: terracotta beota con attore comico.

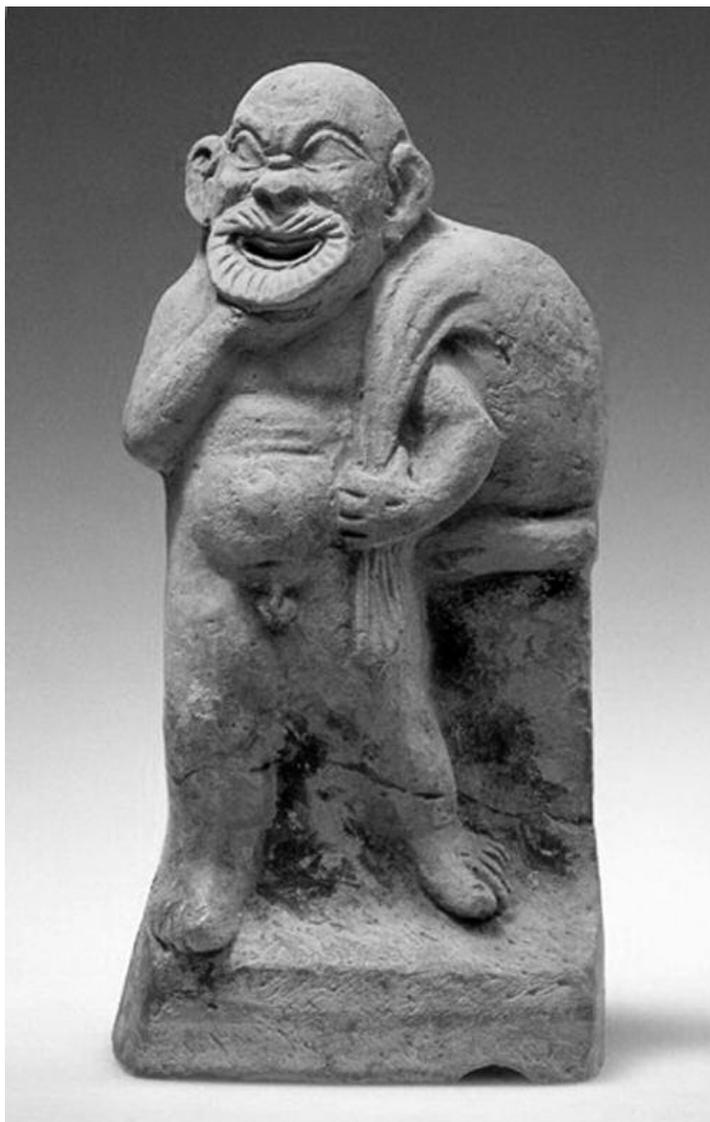


Fig. 10 - Budapest, Szépművészeti Múzeum: statuetta di terracotta attica con attore comico.