La somatizzazione delle passioni in Plauto: per una lettura di *Cas*. 412-418

1. Premessa

L'idea che mente e corpo costituiscano due entità rigidamente separate è ampiamente messa in discussione. Basti citare quanto afferma con estrema chiarezza il celebre psichiatra e psicoanalista V. Lingiardi in un suo recente saggio (*Corpo, umano*):

> Il corpo non è meramente il non-mentale o l'aspetto non-psichico del sé; è piuttosto l'*alter ego* della mente, una sorta di «secondo sé» che parla una sua lingua privata, ma resta sempre parte di una «gemellarità siamese». La mente-corpo è una, anche se sembrano due. Mentre ripara *L'errore di Cartesio*, António Damásio lo dice chiaramente: non solo la separazione mente/cervello è artificiale e fittizia, lo è più in generale quella mente /corpo. La «mente» continua Damásio «dovette prima essere per il corpo, o non sarebbe potuta essere. Sulla base del riferimento che il corpo fornisce con continuità, la mente può avere a che fare con molte altre cose, reali e immaginarie». Questo significa che circuiti neurali e biochimici, incluse le componenti ormonali e immunitarie, fanno di corpo e cervello un tutt'uno che interagisce con l'ambiente (e spesso lo produce). Anche il corpo è mente, non solo il cervello [1].

Lo studioso, che si riallaccia alle posizioni di A. Damásio, ci aiuta a mettere bene in evidenza come nei processi emotivi la componente mentale non possa essere disgiunta da quella più concretamente corporale. Come è noto, le teorie del neuroscienziato portoghese hanno aperto la strada, all'interno degli *emotional studies*, a una serie di approcci di carattere enattivo, che mettono in luce la natura dinamica e inseparabile dell'interazione tra organismo e ambiente: è da tale interazione che scaturiscono tanto la conoscenza quanto le emozioni. In questa prospettiva, la risposta fisica, "somatizzata", non è il semplice riflesso di un processo mentale né il sintomo di una reazione a posteriori, ma coincide con l'emozione stessa. La cosiddetta "somatizzazione" diviene anzi il modo in cui l'esperienza emotiva si realizza attraverso significative variazioni fisiologiche: il corpo diviene così un'unità integrata che, nello stesso tempo, pensa e sente[2].

[1] Lingiardi 2024, 16-17.

[2] Su enattivismo ed emozioni Shargel - Prinz 2017. Per una messa a punto teorica (a cui rimando anche per ulteriore bibliografia) relativa al mondo antico vd. Anderson - Wheeler - Sprevak 2018 e Cairns 2018; 2025, 145-147. In generale utile anche l'ampia raccolta di Meineck - Short - Devereaux 2019 (in particolare rimando al saggio di Devereaux).

Proprio a partire da questa concezione "olistica" del rapporto tra corpo[3] ed emozione[4] diventa possibile leggere con maggiore consapevolezza le strategie attraverso cui, nelle commedie plautine, vengono rappresentate le passioni. Il quadro teorico brevemente delineato consente dunque di affrontare il tema del presente contributo, che si concentrerà su un'espressione particolarmente dibattuta della *Casina*, vale a dire *cor lienosum* (v. 414), di cui si cercherà di proporre un'interpretazione. L'analisi si muoverà lungo una duplice direttrice: da un lato, una lettura filologica attenta al dato letterario e alla storia delle esegesi; dall'altro, un'interpretazione che consideri il corpo come uno spazio dinamico, in cui esperienza emotiva e risposta fisiologica si intrecciano.

L'indagine consentirà, inoltre, di riflettere sulla funzione degli organi e delle singole parti del corpo, non solo come sedi, ma anche come vettori di dinamiche psicologiche complesse. L'organismo, con il suo sistema di viscere, si configura come uno spazio estremamente duttile per mettere in scena le passioni. La paura, oggetto precipuo di questo contributo, prende forma attraverso alterazioni fisiologiche concrete, come l'accelerazione delle pulsazioni cardiache, che nel teatro plautino è oggetto di ardite invenzioni linguistiche, proprio come il *cor lienosum* di cui discuteremo.

Interrogarsi sulle modalità con cui il Sarsinate costruisce e comunica questi risvolti fisiologici della paura, oltre a essere rilevante sul piano letterario – anche in relazione ai modelli, in particolare tragici, già individuati dalla critica – assume un valore più ampio. In altri termini, l'analisi delle forme di somatizzazione delle passioni nelle commedie di Plauto offre la preziosa possibilità di aggiungere dati utili alla ricostruzione di una storia culturale delle emozioni a Roma.

2. La paura di Lisidamo: il contesto

Nella prima parte della *Casina* la lunga scena del sorteggio[5] (la sesta del secondo atto), uno degli snodi principali della trama, rappresenta uno dei momenti di massima

[3] Gli studiosi di Plauto si sono concentrati, in primo luogo, sulla dimensione del "basso-corporale" (tra questi ricordo Chiarini 1983, Solimano 1993). Altri studi si sono concentrati sul problema della messa in scena. In questa prospettiva, il corpo ha interessato in primo luogo gli studi di drammaturgia, anche da una prospettiva semiologica. Si veda inoltre Sharrock 2008, che si è occupata della nozione di fisicità nelle commedie di Plauto, mostrando come il corpo, al pari degli oggetti scenici, venga trasformato in segno teatrale. Secondo la studiosa le singole parti dell'organismo, come l'occhio, il ventre oppure i genitali acquistano una propria autonomia e svolgono una funzione centrale nella costruzione dell'effetto comico. Il problema della fisicità è anche al centro dell'articolo di David 2010, che mette in evidenza come la rappresentazione del corpo, forse mediata da alcune dottrine filosofiche ellenistiche, oscilli tra estrema concretezza materiale e una dimensione di illusione e apparenza. D'altro canto, Rota 2017, che ha offerto il lavoro finora più esteso sul tema, ha messo efficacemente in luce che il corpo è una costruzione complessa, che s'informa attraverso il linguaggio e si definisce all'interno di codici condivisi con il pubblico. Accanto a questi contributi occorre ricordare che alcuni studi si sono soffermati su corpi "subalterni", come quello del *seruus* (cfr. Stewart 2012, 82-95), o della *meretrix* (Nichols 2024).

[4] Per le passioni in Plauto si veda il contributo di Petrone 1993. Gli studi sulle emozioni nel corpus plautino si sono soffermati sulla paura, che è effettivamente una passione predominante nelle commedie: utile la rassegna di Averna 1990. Tra i contributi più recenti si vedano: Petrone 2019, Rallo 2023 e Berno 2025 e forthcoming. Non mancano studi su altre emozioni, come la gelosia (Battistella 2022), la gioia/felicità (Caston 2016), oppure la speranza (Fulkerson 2018).

[5] Vv. 353-423; per una presentazione vd. Chiarini 1992, 108-109, Barrios-Lech 2025, 319-322. Per un'analisi delle innovazioni plautine (in particolare per i riferimenti a pratiche legali romane) utile Lowe 2003.

tensione drammatica di tutta la commedia. Come è noto, attraverso l'estrazione dei lotti si stabilisce quale dei due schiavi, Olimpione o Calino, otterrà in sposa Casina per conto dei rispettivi padroni. Il sorteggio formalizza, dunque, il conflitto tra il *senex* libidinoso Lisidamo[6] e la *mulier* Cleostrata. Sulla scena sono presenti tutti e quattro i personaggi, come schierati in assetto di battaglia[7]: interessante notare assieme ai commenti che i due schiavi[8] agiscono come una sorta di doppio dei propri padroni. Questi, infatti, istigati da Lisidamo e Cleostrata giungeranno, dopo una serie di insulti, addirittura a un violento scontro fisico[9].

Dunque, l'estrazione avviene, con una certa *suspense*, alla fine di una scena concitata, durante la quale si addensano le paure e soprattutto le aspettative dei personaggi. Il *senex*, infatti, colto da una certa ansia smaniosa, finisce per confondersi, rivelando alla moglie le sue reali intenzioni[10] e i suoi desideri: v. 370 *ita fit ubi quid tanto opere expetas*[11]. Risulta particolarmente evidente l'incapacità di Lisidamo di esercitare un controllo sulle proprie pulsioni; tale aspetto assume un rilievo ancora maggiore se si considera che il personaggio è pienamente consapevole che Cleostrata conosce ormai i suoi propositi[12] e sta elaborando un piano volto a ostacolarli. Poco prima dell'inizio della scena del sorteggio, infatti, il vecchio dichiara, in un breve monologo, un'inquietudine crescente: teme che la *mulier* sia riuscita a persuadere il suo "prestanome", Olimpione, a rinunciare alle nozze con Casina, e per questo finisce per riporre una debole speranza (*specula*) nell'esito dell'estrazione. Difatti l'unica soluzione che Lisidamo si figura, in caso di esito negativo, è quella di farla finita, alla stregua di un eroe tragico, come Aiace, che può far cessare il suo dolore e la sua follia solo con la spada[13].

La paura accompagna con una certa costanza Lisidamo, il *senex* libidinoso e pazzo d'amore per Casina, la ragazza dal profumo di cannella che dà il nome alla commedia. Si pensi, per esempio, al famoso *canticum* dei vv. 621-719, un passo dalla forte caratura paratragica, nel quale il terrore simulato di Pardalisca[14] ha l'effetto di suscitare la

[6] Cfr. Forehand 1973, 239-246; Cody 1976; O'Bryhim 1989, 85-86; 97-102; Christenson 2019, 47-49 e relative note a p. 133. Buona sintesi in Barrios-Lech 2025, 48-49.

[7] Cfr. Chiarini 1992, 108 per l'immaginario bellico.

[8] Cfr. Pezzini 2019, 200, Barrios-Lech 2025, 322-323.

[9] Le aggressive schermaglie secondo Lowe 2003 costituiscono un probabile ampliamento plautino della scena del sorteggio. Secondo lo studioso, tali scambi contribuiscono ad arricchire l'episodio di effetti comici tipicamente romani; inoltre ritarderebbero deliberatamente l'esecuzione del sorteggio.

[10] Cfr. vv. 364-369.

[11] "Succede così quando si desidera qualcosa con tutta l'anima" (nel contributo stampo il testo della *Casina* di Questa 2001 e la traduzione di Chiarini 1992; dove non espressamente indicato la traduzione è da intendersi dell'A.).

[12] Cfr. vv. 275-278.

[13] *Cas*. 303-308 *sumne ego miser homo? satin omnes res sunt aduorsae mihi? / Iam metuo ne Olympionem mea uxor exorauerit / ne Casinam ducat: si id factum est, ecce me nullum senem! / Si non impetrauit, etiam specula in sorti est mihi. / Si sors autem decollassit, gladium faciam culcitam / eumque incumbam* ("Ma sarò un disgraziato? Non una cosa che mi vada per il verso giusto… Adesso ho paura che mia moglie sia riuscita a convincere Olimpione a non sposare Casina. Se è così, sono un vecchio finito. Se non c'è riuscita, rimane una speranzella nel sorteggio. Ma se anche la sorte andrà a picco, farò materasso della spada e mi ci getterò sopra"). Per una lettura dei versi vd. Barrios-Lech 2025, 312-313. In generale sulla paratragedia in Plauto rimando alle pagine di Bianco 2007, 23-58, ma anche a Manuwald 2014, per una panoramica generale dei problemi.

[14] Cfr. Andrews 2004, Berno 2025, 140-144; utili analisi anche in Chiarini 1992, 161, Barrios-Lech 2025, 363-379.

medesima emozione nel marito[15]. Espediente narrativo che funge da decisivo motore dell'azione e prepara il terreno alla beffa conclusiva.

Il profilo emotivo del vecchio appare complesso e instabile: alla speranza si affianca subito l'anticipazione del dolore per una possibile sconfitta, che cede rapidamente il passo al ritorno di un desiderio insistente; da questa tensione emerge infine la paura, sempre più evidente. Non sorprende, dunque, che il vecchio, interamente dominato dall'ossessione di possedere Casina, sia il personaggio che più di tutti attende il sorteggio con smania e ansia (vv. 412-418):

> SEN. Age, uxor [mea], nunciam
> sorti. Vos aduortite animum. Prae metu ubi sim nescio.
> Perii! Cor lienosum, opinor, habeo, iam [iam] dudum salit,
> De labore pectus tundit. CL. Teneo sortem. SEN. Ecfer foras. 415
> CA. Iamne mortuu's? OL. Ostende. Mea <haec> est. CA. Mala crux ea est quidem.
> CL. Victus es, Chaline. SEN. Quom nos di iuuere, Olympio,
> Gaudeo. OL. Pietate factum est mea atque maiorum meum[16].

Al culmine della scena, il disorientamento[17] di Lisidamo raggiunge l'apice: a travolgere l'uomo è ancora una passione, ma non più la brama smodata di possedere la giovane, bensì la paura. Il commediografo insiste sulle manifestazioni fisiche dell'emozione, in particolare sull'aumento incontrollato del battito, tanto violento da sembrare sul punto di sfondare la cassa toracica. Tale elemento risulta ben evidente sul piano fonico nella ripetizione, tra i vv. 414-415, delle dentali *t* e *d*, con un chiaro effetto fonosimbolico: il battito forsennato del cuore di Lisidamo diventa così lo "sfondo" sonoro dell'estrazione della sorte e accompagna l'azione alla sua soluzione. È questo battito incessante e incontrollabile, dunque, il modo concreto attraverso il quale l'emozione del personaggio prende letteralmente vita sulla scena.

Dunque, nella scena Plauto rappresenta efficacemente una sorta di progressione emotiva del *senex*, che dalla speranza iniziale e dal dolore passa, come in un crescendo, alla paura e, in ultima istanza, alla gioia (*gaudeo*). Superata la tensione e ottenuto un esito favorevole del sorteggio, il vecchio torna finalmente in sé e ordina alla moglie di preparare quanto occorre per le nozze tra Olimpione e Casina[18]. Si registra, dunque, un attento accumulo di *pathos*, verosimilmente accentuato anche dalle violente schermaglie tra i servi prima dell'estrazione. Tensione che si scioglie con repentina rapidità nella vittoria (provvisoria) di Lisidamo.

[15] Piano, per altro, esplicitato ai vv. 589-590 dalla *mulier* Cleostrata: *iam pol ego huic aliquem in pectus iniciam metum; / Miserrumum hodie ego hunc habebo amasium*.

[16] "LI. Orsù, moglie mia, tira su la sorte. Voi state attenti. Dalla paura non so nemmeno dove sono. Sono morto! Ormai il cuore avrà male alla milza: è già un pezzo che salta! Si dà tanto da fare che quasi mi sfonda il torace. CLE. Ho in mano una sorte. LI. Tirala fuori. CA (*ad Olimpione*) Ti deciderai a morire, stavolta? OL. Fammi vedere: è la mia! CA. Maledizione! CLE. Hai perso, Calino. LI. Dal momento che gli dèi ci hanno favorito, Olimpione, ne sono ben lieto. OL. Il merito è della religiosità mia e dei miei antenati".

[17] Il disorientamento e la perdita della ragione accompagnano la paura anche nella scena del timore simulato di Pardalisca, che costituisce una piccola *summa* degli elementi salienti della paura (vv. 623-624). Sul tema cfr. anche *Amph*. 335-340 (vd. *infra* n. 63), *Aul*. 247-248, *Truc*. 818-824.

[18] *Cas*. 419-423.

3. *Il cor lienosum*: le interpretazioni

Plauto, per indicare il battito frenetico del cuore spaventato, impiega un'immagine, quella del *cor lienosum*, che ha destato non pochi dubbi tra gli interpreti. Prima di soffermarsi su una possibile lettura del sintagma, sarà dunque utile richiamare brevemente le principali proposte esegetiche che si sono stratificate nel corso del tempo, a partire dalle prime edizioni a stampa.

Alla fine del '400, G. P. Valla propone una spiegazione di carattere medico/anatomico e rileva che è nella natura della milza la tendenza a ingrossarsi. Il commentatore, tuttavia, nella sua nota si corregge e rileva che il punto su cui insiste il poeta è un altro, ossia le palpitazioni del cuore (da qui il verbo *salio*). Per questo motivo, ritiene di ovviare al problema esegetico congetturando un improbabile *ludiosum*[19]; la scelta testuale è suffragata anche da G. B. Pio[20], il quale da parte sua dà conferma anche della tendenza dell'organo a inturgidirsi. Alla consistenza spugnosa della milza fa, invece, riferimento la congettura *tineosum* del medico e filologo olandese H. Junius (Adriaen de Jonghe)[21]. I filologi, dunque, non riuscendo a inquadrare bene il nesso tra il palpitare del cuore per lo spavento e la fisiologia della milza, preferiscono ovviare al problema con la correzione, via che verrà praticata qualche anno più tardi anche da V. Acidalius[22] (Valtin Havekenthal), che difende l'aggettivo *ludiosus*.

Un mutamento di prospettiva nell'esegesi, orientato alla difesa del testo tràdito, si registra con A. Turnèbe, la cui interpretazione esercita un'influenza su D. Lambin e trova nel suo commento una sistemazione più ampia e argomentata. I due filologi convergono nel riconoscere la pregnanza comica dell'espressione: "cor lienosum comice et ioculariter ridiculeque dicitur pro morboso" (Turnèbe)[23] e "dico iocum esse Plautinum, et hoc uenuste a seruo Olympione[24] significari se cor habere quasi morbo lienis affectum" (Lambin)[25]. Si tratta, dunque, di un uso traslato, cioè di una trasposizione volutamente paradossale: al cuore agitato dalla paura viene attribuita, per analogia, la tendenza propria della milza malata a ingrossarsi[26].

La prospettiva "fisiologica" appena abbozzata da Turnèbe e Lambin è, invece, pienamente sviluppata in un'osservazione testuale di F. Dissaudeau[27], che si può recupe-

[19] Saraceni - Valla 1499, 61 "Cor lienosum: lienis siue splenis natura est ut turgeat, sicut lien. Si modo lienosum legendum sit. Nam quod sequitur iam dudum salit mendam inesse ostendit. Corrigamus igitur non lienosum sed ludiosum scribendo, id est subsultantem more ludionum ac in corpore emicantem, ut illi in theatro". La congettura sembra improntata su *Aul*. 626-627 vd. *infra*.

[20] Pio 1500, 273.

[21] Junius 1568, 337 (cito dall'edizione plautina di Basilea con *notae uariorum*).

[22] Acidalius 1607, 132.

[23] *Adv*. VII, 12 (Turnèbe 1564, 130 e 133), testo in Clementi 2009, 198; a questo contributo rimando per una approfondita rassegna degli studi plautini del filologo francese.

[24] Tutte le edizioni, prima di quella di Ussing, attribuivano ad Olimpione la battuta da *perii* (v. 414) fino *a tundit* (v. 415) sulla base delle indicazioni di alcuni codici (a riguardo vd. l'apparato di Questa 2001, 57).

[25] Lambin 1578, 238.

[26] Cfr. Lambin 1578, 238 "nam quemadmodum lien male affectus seditionem (ut ait idem in *Mercatore*) quodammodo facit in praecordia, ita cor spe et metu conturbatum subsultit et trepidat quasi lienosum". Il filologo fa riferimento a *Merc*. 124 *seditionem facit lien, occupat praecordia* ("La milza fa rivolta e occupa i precordi"); il verso, su cui torneremo più avanti, è collegato al nostro passo anche da Turnèbe 1564, 130 e 133.

[27] Cito dall'edizione di Gronovius 1664, 313.

rare nelle edizioni *cum notae uariorum* di M. Z. Boxhornius e J. F. Gronovius. Il filologo osserva che i medici sono ben consapevoli che nei soggetti affetti da disturbi della milza è tipico il battito accelerato del cuore, causato da vapori melanconici, che da un organo si trasmettono all'altro. Ne consegue che anche il cuore può essere colpito dal male della milza, κατὰ συμπάθειαν, poiché i due organi sono collegati da numerosi vasi sanguigni[28].

Dunque, per ricapitolare, da un lato Turnèbe e, ancora più chiaramente, Lambin, valorizzano l'espressione nell'ambito della lingua comica di Plauto: secondo questa interpretazione l'aggettivo *lienosus* avrebbe un chiarissimo significato metaforico e pertinente al linguaggio comico dell'autore. La lettura "medica" e razionalizzante di Dissaudeau, invece, mette in risalto una sorta di dipendenza tra il cuore e la milza, che vede nelle palpitazioni il sintomo di uno stato patologico. Questo brevissimo *excursus* ci consente con più agio di considerare le posizioni della critica moderna e contemporanea, che in buona sostanza continuano le linee esegetiche che abbiamo individuato[29].

Partiamo dai commenti. W. T. MacCary e M. M. Willcock[30] sottolineano la difficoltà dell'espressione, che rimane ai loro occhi sostanzialmente oscura. Per questo motivo, non avanzano una vera proposta esegetica: si limitano da un lato a richiamare la posizione di J. Naudet, dall'altro a notare che la milza, in condizioni di particolari disfunzioni, può ingrossarsi.

Su un versante diverso si colloca G. Chiarini[31], che invece insiste sul carattere metaforico e sulla portata letteraria dell'immagine e la interpreta giustamente come una "ardita attribuzione di un organo umano (la milza, *lien*) a un altro organo umano (*cor*)". Dalla traduzione emerge come questo trasferimento di qualità da una parte all'altra del corpo venga riletto nei termini di una situazione morbosa: Chiarini rende, infatti, il v. 414 con "oramai il mio cuore avrà male alla milza"[32]. Questo espediente comico può essere letto come un caso esemplare di quella "personificazione" che E. Fraenkel[33] ha individuato, con grande finezza, come una delle costanti della comicità plautina. La proposta dello studioso, sebbene colga nel segno, lascia tuttavia aperte alcune questioni, in particolare riguardo alla natura del "male alla milza" e alle modalità attraverso cui esso possa essere ricondotto allo stato emotivo del *senex*.

Non mancano, tuttavia, interpretazioni ascrivibili a un orientamento razionalizzan-

[28] Il Dissaudeau probabilmente faceva riferimento a una serie di conoscenze mediche in voga nel '600; una spiegazione simile dell'espressione *cor lienosum* la possiamo ritrovare in un trattato del medico olandese Johannes Antonides van der Linden, ossia i *Selecta medica et de ea exercitationes Batauae* (cfr. van der Linden 1656, 253-254). Il passo plautino ha avuto una discreta fortuna nella trattatistica medica, almeno fino all'Ottocento, a riprova del legame tra patologie splenetiche e l'alterazione del battito cardiaco.

[29] Interessante la posizione di Naudet 1830, 605-606 che sembra accorpare le due spiegazioni: "lienosis familiaris est cordis palpitatio. Ergo iocatur Olympio, significans se cor habere quasi morbo lienis affectum, quippe quod trepidet. Lamb.".

[30] MacCary - Willcock 1976, 148.

[31] Chiarini 1992, 118.

[32] Traduzione che sembra in linea, per esempio, con quella di Augello ("debbo avere il cuore ammalazzato forte"), che, tuttavia, aggira il problema del riferimento alla milza. In lingua inglese penso sia particolarmente efficace la resa di *lienosum* con "splenetic" generalmente accettata dai traduttori (cfr. Nixon 1949, 47; De Melo 2011, 55; Barrios-Lech 2025, 153).

[33] Fraenkel 1960, 95-104 (si veda p. 101 per la personificazione delle parti del corpo).

te[34]. In questa direzione si colloca, in particolare, la proposta di I. Mazzini[35], secondo cui l'espressione deve essere intesa come "cuore invaso da bile nera", vale a dire "cuore pazzo". L'interpretazione, rispetto alle precedenti, presenta il merito di tentare di chiarire, attraverso una riflessione di carattere medico, i meccanismi fisiologici della paura. In tale prospettiva, lo studioso riconduce l'espressione alla teoria umorale, che è effettivamente attestata anche in Plauto[36]. Tuttavia, una simile lettura solleva alcune difficoltà che è opportuno mettere subito in evidenza. In primo luogo, *lien* / *lienosus* non significa "bile", come lo stesso studioso riconosce, pur ammettendo la possibile presenza di una metonimia, comunque non attestata in latino. In secondo luogo, è vero che lo stato melanconico è associato alla paura[37], ma questa relazione richiede alcune importanti distinzioni. La paura tipica della melanconia, infatti, si presenta in contesti di depressione, allucinazione o follia, e differisce nettamente dalla situazione di Lisidamo, il quale prova piuttosto un'ansia legata al momento contingente. Lo conferma il fatto che, una volta conclusa l'estrazione con esito favorevole, il suo stato emotivo si trasforma immediatamente in gioia (vv. 416-417). Non sembra dunque opportuno chiamare in causa, in questo passo, la dottrina degli umori: in Plauto, infatti, i pochi riferimenti alla bile nera sono piuttosto associati alla follia (come nel caso di Alcmena in *Amph.* 727-728) oppure all'ira (*Capt.* 594-601)[38].

4. Verso una lettura del v. 414 (con alcune considerazioni sulla paura in Plauto)

In definitiva, le esegesi proposte richiedono ulteriori precisazioni; appare pertanto opportuno soffermarsi più attentamente sul ruolo attribuito agli organi del corpo e sulle modalità attraverso cui essi concorrono all'espressione della paura. In tale prospettiva, si rende necessario esaminare con più attenzione il significato dell'aggettivo *lienosus*.

Il suffisso *-osus* è ben diffuso e produttivo in Plauto e stando a un importante studio di Ernout[39] starebbe a indicare il massimo grado, l'abbondanza di una qualità o di un oggetto[40]. Si tratta, come bene messo in luce da P. Knox[41], di un suffisso particolarmente versatile, il cui valore dipende dal contesto d'uso e dalle scelte dell'autore. È infatti frequente nella lingua parlata, ma anche nella poesia e nella letteratura tecnico-scientifica[42]: è soprattutto a quest'ultimo ambito che può essere ricondotto il nostro aggettivo. Il *Thesaurus*[43], come altri lessici, interpreta infatti l'aggettivo *lienosus* in chiave

[34] Anche l'ultimo commentatore della Casina sembra propendere verso questa direzione: cfr. Barrios-Lech 2025, 333 (lo studioso addirittura riconduce il *cor lienosum* ai sintomi della malaria, situazione che può essere allusa nel fr. 11, 93 Gow di Macone, ma che qui non sembra pertinente).

[35] Mazzini 1992, 109-110.

[36] Su Plauto e la medicina, oltre a Mazzini 1992, vd. anche Langslow 1999 e Baldin 2010, 73-80; utili anche Fantham 2006 e Fontaine 2017.

[37] A riguardo rimando a Jacques 1998, 225-226; Jouanna 2009, 229-258; Stewart 2019, 130-133.

[38] Sugli elementi medici di questi passi rimando ancora a Mazzini 1992, 80-81.

[39] Ernout 1949, 15-85 (in part. le pp. 63 e 80 per *lienosus*).

[40] A riguardo utili osservazioni in Kircher 2016, 6.

[41] Cfr. Knox 1986.

[42] Sulle ricorrenze in ambito medico vd. Langslow 2000, 340-345.

[43] Cfr. *ThLL* s.u. *lienosus*, 1378.52 "i. q. liene, sc. praegrandi, affectus"; *OLD*, s.u. *lienosus* "affected by a disorder of the spleen". In effetti, il termine ricorre spesso in ambito medico (in Celso e Celio Aureliano

medica, collegandolo allo stato patologico dell'ingrossamento della milza (splenite); esso corrisponderebbe al greco σπληνικός.

Data la versatilità del suffisso, è difficile ritenere che in Plauto, primo autore in cui l'aggettivo è attestato, *lienosus* indichi una patologia specifica. Piuttosto, il termine va interpretato come un denominale che esprime una semplice relazione[44] con la base *lien*, senza un significato tecnico definito[45]. È inoltre importante sottolineare che il suffisso qui non implica necessariamente un rapporto di causa-effetto (ad esempio la milza come causa del male del cuore)[46], ma indica soltanto un collegamento. Di conseguenza *lienosus* può indicare un rapporto tra cuore e milza: l'aggettivo suggerisce infatti che al cuore è attribuita una qualità propria della milza. In altri termini, il cuore impaurito viene descritto come se assumesse una disposizione e caratteristiche affini a quelle dell'altro organo. In questa prospettiva, dunque, le interpretazioni di Turnèbe e, soprattutto, di Lambin, che ho illustrato sopra, sembrano muoversi nella giusta direzione, dal momento che insistono sul concetto di analogia e trasferimento.

Resta tuttavia da chiarire quale sia la caratteristica della milza trasferita al cuore; a questo proposito risultano utili alcuni confronti. Conviene dunque tornare ai vv. 123-128 del *Mercator*, che, come già accennato, nelle edizioni antiche sono messi in relazione con il passo che stiamo analizzando[47]:

> genua hunc cursorem deserunt;
> perii, seditionem facit lien, occupat praecordia,
> perii, animam nequeo uortere, nimis nili tibicen siem. 125
> numquam edepol omnes balineae mi hanc lassitudinem eximent. 127
> dominan foris dicam esse erum Charinum[48]? 128

Acanzio lamenta i sintomi della *lassitudo* dopo una corsa: inizialmente al servo cedono le ginocchia, poi sopraggiunge un malessere all'addome (*perii*). Lo sforzo della corsa si ripercuote sulla milza, che sembra muoversi dalla sua sede fino a invadere i *praecordia*, come se fosse in rivolta (*seditio*)[49] contro il resto del corpo. Naturalmente, a causa dell'affaticamento, si interrompe anche il respiro, quasi venissero meno le facoltà vitali. La fitta al diaframma viene infatti concettualizzata come uno spostamento dovuto a una decisione autonoma dell'organo, che provoca una situazione generalizzata di squilibrio nel corpo del *seruus*. La personificazione dell'organo è, dunque,

a indicare prevalentemente il malato di milza), ma non esclusivamente, poiché si trova anche in autori come Vitruvio (1.4.10) e Plinio (*NH* 7.19; 11.130).

[44] A riguardo vd. la trattazione di Iovino 2013.

[45] Del resto, anche lo stesso σπληνικός può assumere un significato più generico, designando una qualità riconducibile alla milza, come mostra, d'altronde, anche Hipp. *Epid*. 2.2.23.

[46] Come vuole, invece, Kircher 2016, 9, che pure osserva giustamente che gli aggettivi in *-osus* nelle commedie plautine sono spesso impiegati per indicare anomalie che interessano alcune parti del corpo.

[47] Stampo il testo di De Melo 2011a.

[48] "Le mie ginocchia stanno piantando in asso questo corridore; sono spacciato, la milza si ribella e mi occupa il petto; sono spacciato, non riesco a respirare, sarei un pessimo suonatore di flauto. Neppure tutti i bagni del mondo riuscirebbero a togliermi di dosso questa sfinitezza. Devo dire che il mio padrone Carino è in casa o fuori?".

[49] Immagine significativa, se si pensa che tornerà con altro significato e altro scopo nel celebre apologo di Menenio Agrippa, in Livio 2.32 (*comparando hinc, quam intestina corporis seditio similis esset irae plebis in patres*).

utile a rappresentare una precisa forma di dolore[50], quello, localizzato nel basso petto, che occorre dopo un intenso sforzo fisico.

La milza, dunque, in commedia sembra configurarsi come un organo "mobile" per eccellenza: basta considerare un contesto spesso accostato a quello del *Mercator*, ossia l'incipit delle *Thesmophoriazusae* di Aristofane[51]. In questo quadro, lo "sputare" la milza (ἐκβαλεῖν), in forma iperbolica e cruda, concretizza l'affanno del Parente di Euripide che lamenta di essere trascinato per ogni lato della città dal poeta. Ciò che qui interessa è soprattutto il valore attribuito alla milza, che giunge perfino a fuoriuscire dal corpo del povero parente di Euripide. La sua dinamizzazione, e ancor più la sua uscita dal corpo, rappresentano in modo icastico, come in Plauto, la sensazione di fastidio successiva a una corsa affannosa[52].

Dunque, tornando alla *Casina*, la qualità che la milza impaurita trasmette al cuore è la mobilità, ossia la capacità di lasciare la propria sede e di occupare lo spazio degli altri organi in risposta a uno stimolo esterno. La preoccupazione che colpisce Lisidamo si concentra nel cuore e si traduce in un'alterazione del suo comportamento, che rende l'organo spaventato simile alla milza sottoposta a stress. In questo senso si può parlare di trasferimento di qualità, senza necessariamente ricorrere all'idea di un ingrossamento patologico o all'ipotesi di una specifica malattia del cuore, o addirittura a una dipendenza sul piano fisiologico tra i due organi, che spiegherebbe l'insorgere della tachicardia. Il richiamo al *lien*, dunque, non ha un significato propriamente "emotivo", quanto piuttosto legato all'idea di mobilità: il fastidio provocato da un'irritazione al diaframma è concepito non solo come un rigonfiamento[53], ma anche come una dislocazione dell'organo. Non bisogna, inoltre, scordare – a motivo di ulteriore collegamento tra i due passi – che la dimensione del dolore non è estranea al passo della *Casina*. Lisidamo fa esplicito riferimento al *labor*[54] che provoca l'incessante battere del cuore sul petto, in fin dei conti un termine di confronto concreto e fisico della paura. Anzi, si potrebbe ipotizzare che quella specifica forma di dolore costituisca un referente corporeo e sensoriale immediato dell'emozione, tale da risultare facilmente riconoscibile dagli spettatori.

[50] Desta qualche perplessità la lettura di Dunsch 2001, 52, che qui fa riferimento alle palpitazioni del cuore per la paura.

[51] *Thesm*. 1-4 ὦ Ζεῦ, χελιδὼν ἆρά ποτε φανήσεται; / Ἀπολεῖ μ' ἀλύων ἄνθρωπος ἐξ ἑωθινοῦ. / Οἷόν τε, πρὶν τὸν σπλῆνα κομιδῇ μ' ἐκβαλεῖν, / παρὰ σοῦ πυθέσθαι ποῖ μ' ἄγεις, ὦὐριπίδη; ("Ah, Zeus, questa rondine di primavera si farà mai vedere? Quest'uomo mi farà morire: sto arrancando dietro di lui dall'alba. Prima che io mi sputi fuori la milza, sarebbe possibile sapere da te, Euripide, dove diamine mi stai portando?").

[52] Cfr. Austin - Olson 2004, 52-53, i quali ipotizzano che l'immagine possa alludere non solo alla fatica della corsa, ma anche a un senso di irritazione nei confronti di Euripide.

[53] Si può portare come esempio di confronto, per quanto riguarda il rigonfiamento della milza, la malattia di Cappadoce in *Curc*. 219-222 *valetudo decrescit, adcrescit labor; / nam iam quasi zona liene cinctus ambulo, / geminos in uentre habere uideor filios. / nil metuo nisi ne medius dirrumpar miser* ("La mia salute sta peggiorando, la mia sofferenza aumenta: ora me ne vado in giro stretto dalla milza come da una cintura; mi sembra di avere due figli nel ventre. Non temo nulla, se non di poter scoppiare nel mezzo, povero me"; testo di De Melo 2011). Occorre, però, sottolineare che il morbo del quale è affetto il Lenone non ha nulla a che vedere con il fastidio al diaframma e costituisce, invece, una condizione patologica a tutti gli effetti. Sul passo cfr. Welsh 2005, Fontaine 2017, 30-31, Gellar-Goad 2024, 128-133.

[54] Su *labor* come termine di dolore cfr. *ThLL* s.u. *labor* 7.2.792.64 e sgg. Utile anche Migliorini 1993, 106-108.

Insomma, il punto focale del poeta è la tachicardia indotta dal *metus*, nonché la sua sensazione. Essa è ben espressa dal verbo *salio*[55], termine che viene comunemente impiegato per designare le palpitazioni degli organi. I commenti[56] a buon diritto registrano numerosi paralleli greci del motivo del "salto del cuore", che rimonterebbe alla poesia omerica e sarebbe stato rifunzionalizzato nella tragedia e nella commedia. Non è questa la sede per ripercorrere la storia di tale metafora che è piuttosto produttiva anche in latino e nello stesso *corpus* delle commedie plautine; mi concentrerò, invece, su alcuni casi che possono essere utili per la mia lettura.

Nel terzo atto dei *Captiui* il giovane prigioniero Aristofonte rivela a Egione, il *senex*, l'inganno escogitato in precedenza, ossia lo scambio di identità tra il padrone Filocrate e il *seruus* Tindaro. Una volta smascherato, il personaggio è travolto dalla *formido*[57] e, ricorrendo al *topos* ampiamente attestato, specie nella poesia epica e nella lirica greca arcaica[58], dell'allocuzione al cuore, dà voce al proprio turbamento emotivo (vv. 635-637):

> TI. Pereo probe.
> Quin quiescis dierectum cor meum? Ac suspende te.
> Tu sussultas, ego miser uix asto prae formidine[59].

Il cuore, cui Tindaro si rivolge con una vera e propria scarica di insulti (modellata su quelli rivolti agli schiavi)[60], si muove con un ritmo incessante. Il battito alterato del cuore è, tra le altre cose, ben espresso dal frequentativo *sussulto*[61], che non può che rimandarci al *salit* di *Cas*. 414[62]. Ciò che emerge con maggiore evidenza è tuttavia la netta scissione tra l'organo, che non smette di muoversi forsennatamente, e l'intero corpo del personaggio, che, paralizzato dalla paura, resta invece bloccato, in procinto di svenire, altri tratti caratteristici della passione in questione[63]. Questa opposizione è ulteriormente marcata sul piano formale dalla contrapposizione tra *tu*, in apertura di verso, ed *ego*, posto in rilievo insieme al verbo di stato dopo la dieresi. Si può avere, dunque, l'impressione che l'organo abbia acquisito una sorta di autonomia rispetto a Tindaro e che si accanisca contro di lui, ormai privo di energie e sopraffatto dal dolore. Comprendiamo così il tono violento e accusatorio con cui il personaggio si rivolge a quello che identifica come l'origine del proprio male.

[55] Cfr. *OLD* s.u. *salio* "(of parts of the body) To move suddenly or spasmodically, especially under the stress of emotion". In Plauto, riferito al *cor* spaventato, il verbo si trova in *Cist*. 551 (a riguardo cfr. Berno 2025, 145-148).

[56] Cfr. per esempio Barrios-Lech 2025, 333-334.

[57] Vd. a proposito Averna 1990, 80-81.

[58] Cfr. per esempio Hom. *Il*. 22.98; *Od*. 20.18, Ibyc. PMG 317b; Thgn. 1029. Sull'immagine cfr. Millis 2015, 292.

[59] "Sto morendo davvero. Calmati, cuore… al diavolo, impiccati! Saltelli su e giù, mentre io, povero disgraziato, a malapena riesco a stare in piedi per la paura". Stampo il testo di Torino 2013.

[60] Sul tema vd. Bork 2018 e anche Forlano 2025, a cui rimando per ulteriore bibliografia.

[61] Significativa in tal senso la carica onomatopeica del verbo, all'interno di un settenario trocaico caratterizzato dalla ricorrenza del suono *s*.

[62] Si noti che *sussulto* in Plauto ricorre in *Cas*. 433 (*ut sussultabat, postquam uicit uilicus*! "come saltellava [*scil*. Lisidamo] dopo che il fattore vinse il sorteggio") e si riferisce al senso di liberazione e di gioia del *senex*, situazione del tutto opposta a quella che siamo analizzando.

[63] Cfr. per esempio *Amph*. 335-340 (Sosia è del tutto bloccato dalla paura; cfr. il commento di Christenson 2000, 206); per lo svenimento cfr. ancora la paura simulata di Pardalisca in *Cas*. 634-636.

È possibile osservare un fenomeno analogo anche in un frammento di Anassandride (60 K.-A.)[64], generalmente messo a confronto dai commenti[65] con i versi dei *Captiui* che abbiamo preso in considerazione:

> ὦ πονηρὰ καρδία,
> ἐπιχαιρέκακον ὡς εἶ μόνον τοῦ σώματος·
> ὀρχῇ γὰρ εὐθύς, ἂν ἴδῃς δεδοικότα[66].

Particolarmente significativo è l'aggettivo ἐπιχαιρέκακος, che attribuisce al cuore personificato una precisa connotazione psicologica. Il termine designa una forma di compiacimento per il male altrui e rinvia quindi, in modo diretto, al lessico delle passioni[67]. In questa prospettiva, l'organo, autonomo rispetto al resto del corpo, appare come un agente esterno mosso dal piacere di nuocere all'equilibrio del corpo intero. Il cuore, infatti, sembra reagire agli stati emotivi del suo possessore e, non appena intercetta i segnali della paura, avvia una danza sfrenata. L'immagine in questione, come mettono in evidenza i commenti[68], poggia su ben determinati precedenti poetici, cosa che fa propendere per una lettura paratragica di queste rappresentazioni della paura. Come ha ben mostrato D. Sansone[69], tali immagini si inseriscono in un più ampio sistema espressivo della tragedia greca, in particolare di Eschilo, che concettualizza processi emotivi complessi mediante fenomeni di movimento e perturbazione degli organi interni, il cuore in particolare, che in questo caso si muove all'impazzata come durante un ballo. Occorre, però, puntualizzare che alla base di tali raffigurazioni vi sono esperienze fisiologiche concrete, che il linguaggio poetico rielabora efficacemente in immagini capaci di rendere percepibile un'alterazione psicofisica, oppure una particolare emozione. Si tratta di un'idea che in latino trova espressione nel verbo *salio* e nei suoi derivati, già incontrati nei passi oggetto della nostra analisi.

Il motivo è ampiamente attestato nella commedia plautina e ricorre anche nell'*Aulularia* (vv. 626-627), dove Euclione descrive l'agitazione provocata dalla paura per il proprio tesoro: *continuo meum cor coepit artem facere ludicram / atque in pectus emicare*[70]. L'immagine del cuore che balza e si agita nel petto richiama infatti lo stesso campo semantico veicolato da *salio*, e conferma la diffusione di questa rappresentazione metaforica in Plauto. Ciò che qui interessa non è soltanto la pregnanza letteraria dell'immagine, ma soprattutto il meccanismo cognitivo che orienta le modalità di con-

[64] Si tratta di un frammento *incertae fabulae* tramandato da Ateneo 15.688a-b.

[65] Cfr. Lindsay 1900, 267.

[66] "O cuore malvagio, come sei la sola cosa che gioisce dei mali del corpo: tu infatti danzi subito, non appena vedi che io ho paura". Testo e commento in Millis 2015, 291-293.

[67] Cfr. *LSJ* s.u. ἐπιχαιρέκακος e anche ἐπιχαιρεκακία; a riguardo vd. anche Prost 2004, 261-262; questi termini, usati in ambito filosofico da Aristotele (*EN* 1108b; *Rhet.* 1382b-1387a) saranno impiegati anche dagli stoici; ἐπιχαιρεκακία costituisce una *species* del piacere (a riguardo Graver 2007, 56).

[68] Cfr. Millis 2015, 293. Mi concentro su Aesch. *Cho*. 167 ὀρχεῖται δὲ καρδία φόβῳ ("danza il cuore per la paura"). Untersteiner 2002, 209-210 osserva che il verbo ὀρχέομαι "è adatto a raffigurare i selvaggi salti delle Erinni […] di Sileno ebbro […] di Pan […]. Perciò si adatta per rendere lo spavento di καρδία". A questo passo si possono affiancare, anche se non perfettamente sovrapponibili, i vv. 1024-1025 πρὸς δὲ καρδίᾳ φόβος / ᾄδειν ἑτοῖμος ἠδ' ὑπορχεῖσθαι κότῳ ("nel cuore la paura è pronta a cantare e a danzare per la rabbia").

[69] Cfr. Sansone 1975, 67-78 (in part. 70-73).

[70] "Subito il mio cuore ha cominciato a battere all'impazzata come un ballerino e a balzarmi in petto"; vd. a proposito Maclennan - Stockert 2016, 177-178.

cettualizzazione e di rappresentazione scenica della paura. Particolare rilievo assume, in questo senso, il motivo della separazione dell'organo dal corpo, espresso attraverso l'idea di un movimento di fuoriuscita, di allontanamento o di spostamento del cuore dalla sua sede naturale. Nei versi dell'*Aulularia*, il battito cardiaco accelerato di Euclione, messo in allarme da un segno ritenuto nefasto, è espresso dal verbo *emico*[71], che bene designa il palpitare come un moto improvviso, scattante e proiettato verso l'esterno.

Questo aspetto dello spostamento del cuore spaventato è, infine, evidente in un passo del finale dello *Pseudolus*, luogo nel quale l'elemento della paura ha un ruolo di grande rilievo: *nunc in metu sum maxumo triplici modo*[72], così afferma il *seruus* che dà il nome alla commedia nel suo monologo. Il personaggio, nervoso per l'attesa del ritorno di Simia (schiavo di Carino), dà voce con ansia al timore di essere stato gabbato dall'amico; si vedano i vv. 1033-1036, che interessano maggiormente il nostro discorso:

> cor conligatis uasis exspectat meum,
> si non educat mulierem secum simul, 1034-1035
> ut exsolatum ex pectore aufugiat meo[73].

L'attesa conduce l'ansia e la paura logorante di Pseudolo a un suo picco massimo; l'emozione è ancora espressa mediante la personificazione del cuore, che, raccolti i propri bagagli (*colligatis vasis*), si prepara a partire in esilio lasciando il petto, sua sede abituale. Ricorrendo a un immaginario militare, ben produttivo in tutta la commedia[74], Plauto rappresenta la paura come la causa che determina la drammatica scissione del soggetto: una fuga che vale come una ritirata dal campo di battaglia.

La stessa metafora militaresca, inoltre, si incontra pochi versi dopo, in uno scambio di battute con Simia: vv. 1044-1045 PS. *quid tu intus quaeso desedisti quam diu? / Mi cor retunsumst oppugnando pectore*[75]. Pseudolo chiede, con evidente irritazione, il motivo di tanto ritardo e sottolinea di aver provato una paura tanto grande da avergli materialmente danneggiato (*retunsum*) il cuore[76].

Dopo questa serie di esempi, che mostrano una delle forme più diffuse di somatizzazione della paura nel corpus plautino, possiamo tornare all'esegesi di *Cas*. 414. L'immagine del *cor lienosum* si spiega, quindi, alla luce di una diffusa modalità di rappresentazione: il cuore "salta", "sussulta", "si lancia", oppure "salta" e "batte contro il petto". Nei casi analizzati il *metus* è visualizzato e, in un certo senso, misurato nella sua intensità attraverso il cuore, che funge da dispositivo concreto dell'emozio-

[71] Cfr. *ThLL* s.u. *emico*, 483.61 - 484.47.

[72] *Pseud*. 1024-1025 ("ora ho una grande paura per tre ragioni"). Stampo il testo di Christenson 2020, a cui rimando anche per una contestualizzazione del passo; importanti anche Petrone 2019 (soprattutto le pp. 239-241) e Rallo 2023, 488-489. Si noti in tutto il luogo l'accumulazione di termini di paura: compare per 5 volte il verbo *metuo*, affiancato da *metus* (1 volta), *formido-are* (1 volta).

[73] "Il mio cuore resta in attesa con i bagagli già pronti: se quello immediatamente non porta fuori con sé la donna, è pronto a fuggire in esilio dal mio petto".

[74] Cfr. Questa 2004, 122-123, di recente Mazzoli 2018; utile anche la nota di Christenson 2020, 224-225.

[75] "Per favore, perché sei rimasto dentro così a lungo senza fare nulla? Il mio cuore è tutto ammaccato a forza di sbattere contro il petto".

[76] Petrone 2019, 240 nota giustamente la presenza di motivi che rimandano, anche in questo passo, alla tragedia.

ne. La sua stasi coincide con l'assenza di *pathos*, mentre l'accelerazione delle pulsazioni ne segnala l'insorgere. Plauto, dunque, si riferisce a un'esperienza concreta e immediatamente riconoscibile dal suo pubblico.

5. Conclusioni

L'analisi condotta consente di ricondurre i casi esaminati a varianti diverse di uno stesso schema, in cui la paura è concepita come un impulso che si esercita sugli organi, li mette in movimento e ne altera assetto e posizione, anche in modo iperbolico. Il cuore, infatti, non è pensato come semplice sede dell'emozione, ma come un agente autonomo, capace di reagire e intervenire attivamente sia sull'equilibrio sia sulle sensazioni del corpo. Tratto comune di tutte queste rappresentazioni è, infatti, il moto di distacco più o meno violento che agisce sugli organi spaventati. Nei momenti di massima tensione l'emozione cresce fino a diventare incontenibile, la tachicardia vale addirittura come una fuga dell'organo dalla propria sede.

Nella *Casina*, il cuore di Lisidamo si comporta in modo analogo: reagisce alla paura sbattendo forsennatamente contro la cassa toracica, quasi nel tentativo di sottrarsi alla propria sede naturale. Nel sintagma che abbiamo analizzato convergono così due distinti meccanismi comici che, per usare le efficaci categorie di Fraenkel, possono essere ricondotti alla personificazione e all'identificazione[77]. Al cuore viene, infatti, assegnata una proprietà tradizionalmente associata alla milza, vale a dire la tendenza a muoversi e a dislocarsi dal proprio luogo naturale. La comicità scaturisce proprio da questo slittamento, che trasferisce a un organo caratteristiche proprie di un altro e traduce in un'immagine immediatamente percepibile gli effetti fisiologici della paura. Si profila così una concezione del corpo come realtà scomponibile nelle sue parti, ciascuna delle quali può temporaneamente sottrarsi all'ordine dell'organismo e seguire una dinamica propria, mettendo così in discussione l'unità stessa del soggetto.

Una rappresentazione più ampia e sistematica di questa concezione emerge in un celebre passo del *Curculio*[78], dove il corpo non si presenta come un'unità compatta, ma come un insieme di organi dotati di funzioni e comportamenti propri. Nel catalogo dei dolori del lenone Cappadoce (*lien enecat, renes dolent* ecc.), ogni organo è associato a una funzione e sembra agire per conto proprio, e contribuisce a fornire un'immagine di un corpo frammentato. L'organismo vivente appare così come una somma di unità funzionali che operano indipendentemente l'una dall'altra, producendo uno stato di disordine[79]. Il dolore, nei casi analizzati, svolge dunque una funzione disgregante: da un lato è causato dalla paura che interviene sul corpo, dall'altro, nel *Curculio*, è provocato dal *morbus*. Dunque, l'analisi condotta consente di individuare alcuni

[77] Su quest'ultimo cfr. Fraenkel 1960, 21-54.

[78] *Curc*. 236-238 PA. *Sed quid tibi est?* CA. *Lien enecat, renes dolent, / pulmones distrahuntur, cruciatur iecur, / radices cordis pereunt, hirae omnes dolent* ("PA. Ma che cosa hai? CA. La milza mi uccide, i reni mi fanno male, i polmoni si lacerano, il fegato è tormentato, le radici del cuore periscono, tutte le viscere mi dolgono"). Sul passo, oltre al commento di Gellar-Goad 2024, si vedano i contributi recenti di Fontaine 2017, 31-34 e Raccanelli 2020 (alle pp. 117-123 una utile rassegna delle interpretazioni di tutto il passo).

[79] Cfr. Solimano 1993, 229.

elementi ricorrenti di una sorta di "psico-anatomia" del corpo comico, che mostra come a un'emozione negativa e intensa come la paura corrisponda una precisa sensazione fisica, concettualizzata nei medesimi termini impiegati per descrivere uno stato patologico.

Matteo Rossetti

Riferimenti bibliografici

Acidalius 1607 = V. Acidalius, *In comoedias Plauti, quae exstant, divinationes et interpretationes*, Francofurti.

Anderson - Wheeler - Sprevak 2018 = *Distributed Cognition in Classical Antiquity*, edd. M. Anderson - M. Wheeler – M. Sprevak, Edinburgh.

Andrews 2004 = N. E. Andrews, *Tragic re-presentation and the semantics of space in Plautus'* Casina, «Mnemosyne» ser. 4, 57.4, 445-464.

Austin - Olson 2004 = C. F. L. Austin - S. D. Olson, Aristophanes, *Thesmophoriazusae*, edition with introduction and commentary, Oxford - New York.

Averna 1990 = D. Averna, Male malum metuo*: espressioni di paura nella palliata*, Palermo.

Baldin 2010 = M. Baldin, *Valenze della terminologia medica in autori non medici: Plauto, Sallustio, Giovenale*, in *Body, disease and treatment in a changing world: Latin texts and contexts in ancient and medieval medicine: proceedings of the ninth international conference Ancient Latin medical texts Hulme Hall, University of Manchester, 5th-8th September 2007*, edd. D. R. Langslow - B. Maire, Lausanne, 73-87.

Barrios-Lech 2025 = P. Barrios-Lech, Plautus, *Casina*, Liverpool.

Battistella 2022 = C. Battistella, La gelosia dell'uxor nella *Casina* di Plauto**,** *in Il mostro dagli occhi verdi: studi sulla gelosia nel teatro antico (e moderno)*, a cura di M. De Poli - P. Vesentin, Tübingen, 271-287.

Berno 2025 = F. R. Berno, *Dialoghi con la paura. Due casi di studio plautini (*Cas. *621-706 e* Cist. *549-625)*, in *Phobos e metus in Grecia e a Roma*, edd. M. M. Bianco - N. Cusumano - F. Scozzaro - A. Solazzo - G. Spinnato - A. Tonin, Palermo, 135-152.

Berno forthcoming = F. R. Berno, *The Mask of Fear. Searching for Gender-Specific Expressions of Dread in Plautus*, in *Gender and Emotion in global antiquity*, edd. D. Agri - D. Cairns - G. Sissa, forthcoming.

Bianco 2007 = M. M. Bianco, Interdum vocem comoedia tollit*. Paratragedia 'al femminile' nella commedia plautina*, Bologna.

Bork 2018 = H. Bork, *A Rough Guide to Insult in Plautus*, diss., Los Angeles.

Cairns 2018 = D. Cairns, *Distributed Cognition and the Classics*, in Anderson - Wheeler - Sprevak 2018, 18-36.

Cairns 2025 = D. Cairns, *Emotions and ancient sources: conversations with D. Cairns,* in *A Guide to Classics and Cognitive Studies*, ed. A. A. Novokhatko, Berlin – New York, 145-156.

Caston 2016 = R. R. Caston, *The irrepressibility of joy in Roman comedy*, in *Hope, joy, and affection in the classical world*, edd. R. R. Caston - R. A. Kaster, Oxford – New York, 95-110.

Chiarini 1983 = G. Chiarini, *Teatro del corpo, teatro della parola. Due saggi sul comico*, Pisa.

Chiarini 1992 = T. Maccio Plauto, *Casina*, introduzione, traduzione, note a cura di G. Chiarini, Roma.

Christenson 2000 = D. Christenson, Plautus, *Amphitruo*, edition with introduction and commentary, Cambridge / New York.

Christenson 2019 = D. Christenson, *Plautus Casina*, London / New York.

Christenson 2020 = D. Christenson, Plautus, *Pseudolus*, edition with introduction and commentary, Cambridge.

Clementi 2009 = G. Clementi, *La filologia plautina negli* Adversaria *di Adrien Turnèbe*, Alessandria.

Cody 1976 = J. M. Cody, *The senex amator in Plautus' Casina,* «Hermes» 104, 453-476.

David 2010 = I. D. David, *Incarnation et désincarnation: le modèle de la peinture et l'ambiguïté du corps chez Plaute,* in *Corps en jeu. De l'Antiquité à nos jours,* edd. M. H. Garelli - V. Visa-Ondarçuhu, Rennes, 171-180.

De Melo 2011 = W. De Melo, Plautus, *Casina; The casket comedy; Curculio; Epidicus; The two Menaechmuses,* edition and translation, Cambridge (Mass).
De Melo 2011a = W. De Melo, Plautus, *The merchant, The braggart soldier, The ghost, The Persian,* edition and translation, Cambridge (Mass).
Devereaux 2019 = J. Devereaux, *The body-as-metaphor in Latin literature*, in Meineck - Short - Devereaux 2019, 169-188.
Dunsch 2001 = B. Dunsch, *Plautus* Mercator*: a commentary*, diss., Saint Andrews.
Ernout 1949 = A. Ernout, *Les adjectifs latins en -osus et en -ulentus*, Paris.
Fantham 2006 = E. Fantham, *Mania e medicina nei* Menaechmi *e in altri testi*, in *Lecturae Plautinae Sarsinates,* Menaechmi, edd. R. Raffaelli - A. Tontini, Urbino, 23-45.
Forehand 1973 = W. E. Forehand, *Plautus' Casina. An explication*, «Arethusa» 6, 233-256.
Forlano 2025 = M. F. Forlano, *Non solo brutte parole: proposta di uso riappropriativo in Asin. vv. 297-306*, «Pan» n.s. 14, 51-61.
Fontaine 2017 = M. Fontaine, *A Cute Illness in Epidaurus: Eight Sick Jokes in Plautus'* Gorgylio *(*Curculio*)*, in Quasi labor intus*. Ambiguity in Latin Literature. Papers in honor of Reginald Thomas Foster*, *OCD*, edd. M. Fontaine - C. J. McNamara - W. M. Short, Gowanus, 27-53.
Fraenkel 1960 = E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze.
Fulkerson 2018 = E. Fulkerson, Deos speravi *(*Miles *1209): hope and the gods in Roman comedy*, in *Ancient emotions. 1, Hope in ancient literature, history, and art*, edd. G. Kazantzidis - D. Spatharas, Berlin – Boston, 153-169.
Gellar-Goad 2024 = T. H. M. Gellar-Goad, *A commentary on Plautus'* Curculio, Ann Arbor.
Graver 2007 = M. R. Graver, *Stoicism and emotion*, Chicago.
Gronovius 1664 = J. F. Gronovius, *M. Accii Plauti Comoediae. Accedit commentarius ex variorum notis et observationibus, quarum plurimae nunc primum eduntur*, Lugduni Batavorum.
Iovino 2013 = R. Iovino, *Proprietà semantiche degli aggettivi latini in* -osus, -(a)tus e -ulentus, in *Lessico e lessicologia: atti del XLIV Congresso internazionale di studi della Società di linguistica italiana (SLI): Viterbo, 27-29 settembre 2010, Roma, 397-410.*
Jacques 1998 = J.-M. Jacques, *La bile noire dans l'antiquité grecque: médecine et littérature,* «REA» 100.1-2, 217-234.
Jouanna 2009 = J. Jouanna, *Greek medicine from Hippocrates to Galen: selected papers*, Leiden – Boston.
Junius 1568 = Hadriani Iunii *Observationes*, in *M. Accii Plauti, … comoediae viginti, post Ioannis Sambuci*…, Basileae, 336-339.
Kircher 2016 = C. Kircher, *Les adjectifs latins en -osus,* «De Lingua Latina, revue de linguistique latine du Centre Alfred Ernout» 12, 1-14.
Knox 1986 = P. Knox, *Adjectives in -osus and Latin poetic diction*, «Glotta» 64, 90-101.
Lambin 1578 = *M. Accius Plautus ex fide atque auctoritate complurium librorum manu scriptorum opera* Dionys. Lambini … *emendatus: ab eodemque commentariis explicatus…,* Coloniae.
Langslow 1999 = D. R. Langslow, *The language of poetry and the language of science: the Latin poets and medical Latin*, «PBA» 93, 183-225.
Langslow 2000 = D. R. Langslow, *Medical Latin in the Roman Empire*, Oxford.
Lingiardi 2024 = V. Lingiardi*, Corpo, umano,* Torino.
Lindsay 1900 = W. M. Lindsay, Plautus, *Captivi.* Edited with introduction, apparatus criticus and commentary, London.
Lowe 2003 = J. C. B. Lowe, *The lot-drawing scene of Plautus'* Casina, «CQ» 53.1, 175-183.
MacCary - Willcock 1976 = W. T. MacCary – M. M. Willcock, Plautus, *Casina*, edition with introduction and commentary, Cambridge.
Maclennan - Stockert 2016 = K. Maclennan - W. Stockert, Plautus, *Aulularia*, Liverpool.
Manuwald 2014 = G. Manuwald, *Tragedy, Paratragedy and Roman Comedy*, in *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, edd. M. Fontaine and A. C. Scafuro, Oxford – New York, 580-598.
Mazzini 1992 = I. Mazzini, *La medicina nella letteratura latina. III, Plauto, conoscenze mediche, situazione e istituzioni sanitarie, proposte esegetiche*, in *Civiltà materiale e letteratura nel mondo antico: atti del seminario di studio (Macerata, 28-29 giugno 1991)*, ed. I. Mazzini, Macerata, 67-113.
Mazzoli 2018 = G. Mazzoli, *Pseudolo in campo, fra tattica e strategia*, «Pan» n. s. 7, 7-18.
Meineck - Short - Devereaux 2019 = *The Routledge handbook of classics and cognitive theory,* edd. P. Meineck - W. M. Short - J. Devereaux, London – New York.

Migliorini 1993 = P. Migliorini, *Alcune denominazioni della malattia nella letteratura latina*, in *Studi di lessicologia medica antica,* ed. S. Boscherini, Bologna, 93-132.
Millis 2015 = B. Millis, *Anaxandrides: introduction, translation, commentary*, Heidelberg.
Naudet 1830 = M. Acci Plauti *Comoediae*, cum selectis variorum notis et novis commentariis, curante J. Naudet, I, Parisiis.
Nichols 2024 = M. F. Nichols, *The Body of the Meretrix and the Sexualization of Simo's House in Plautus'* Mostellaria, «AJPh» 145, 209-235.
Nixon 1949 = P. Nixon, Plautus, *Vol. II: Casina. The Casket Comedy. Curculio. Epidicus. The Two Menaechmuses,* edition and translation, Cambridge (Mass).
O'Bryhim 1989 = S. O'Bryhim, *The originality of Plautus'* Casina, «AJPh» 110, 81-103.
Petrone 1993 = G. Petrone, *Nuove prospettive sul teatro plautino,* luxuria e avaritia: *per una semantica delle passioni*, in *Cultura e lingue classiche 3, III convegno di aggiornamento e di didattica*, Palermo, 259-270.
Petrone 2019 = G. Petrone, *Le ansie di Pseudolo e il trionfo dell'invenzione: ironia drammatica in Plauto,* Ps. *1052 ss.*, «SCO» 65.2, 229-244.
Pezzini 2019 = G. Pezzini, Pontem interrumpere: *Plautus'* Casina *and absent characters in Roman comedy*, «Pan» n. s. 8, 185-208.
Pio 1500 = *Plautus integer*, cum interpretatione et notis J. B. Pii, Mediolani.
Sansone 1975 = D. Sansone, *Aeschylean metaphors for intellectual activity*, Wiesbaden.
Shargel - Prinz 2017 = D. Shargel - J. Prinz, *An Enactivist Theory of Emotional Content*, in *The Ontology of Emotions*, edd. H. Naar - F. Teroni, Cambridge – New York, 110-129.
Prost 2004 = F. Prost, *Les théories hellénistiques de la douleur, Leuven.*
Questa 2001 = T. M. Plautus, *Casina*, ed. C. Questa, Urbino.
Questa 2004 = C. Questa, *Sei letture plautine:* Aulularia, Casina, Menaechmi, Miles gloriosus, Mostellaria, Pseudolus, Urbino.
Raccanelli 2020 = R. Raccanelli, *La pancia del lenone Cappadoce: Plauto,* Curc. *216-250*, «Dionysus ex Machina» 11, 116-136.
Rallo 2023 = G. E. Rallo, Metus *e* pauor *nelle commedie plautine: usi drammaturgici*, «BStudLat» 53, 483-494.
Rota 2017 = R. Rota, *Il corpo comico in Plauto. Rappresentazioni, riferimenti, giochi di parole a partire dallo* Pseudolus, diss., Verona.
Saraceni - Valla 1499 = Plautinae uiginti comediae emendatissimae cum accuratissima ac luculentissima interpraetatione doctissimorum uirorum P. Vallae … ac B. Saraceni …, Venetiis.
Sharrock 2008 = A. Sharrock, *The theatrical life of things: Plautus and the physical*, «Dictynna» 5, 171-189.
Solimano 1993 = G. Solimano, *Il corpo nel teatro plautino*, «SIFC» 11, 224-242.
Stewart 2012 = R. L. Stewart, *Plautus and Roman slavery*, Oxford.
Stewart 2019 = K. A. Stewart, *Galen's Theory of Black Bile: Hippocratic Tradition, Manipulation, Innovation*, Berlin / Boston.
Torino 2013 = T. M. Plautus, *Captiui*, ed. A. Torino, Urbino.
Turnèbe 1564 = A. Turnebi, … *Adversariorum tomus primus*…, Parisiis.
Untersteiner 2002 = M. Untersteiner, Eschilo, *Le Coefore*. Testo, traduzione e commento. A cura di W. Lapini e V. Citti, Amsterdam.
van der Linden 1656 = J. A. van der Linden, *Selecta medica, et ad ea exercitationes batavae*, Lugduni Batavorum.
Welsh 2005 = J. T. Welsh, *The Splenetic Leno: Plautus,* Curculio *216-45*, «CQ» 55.1, 306-309.

Riassunto: Il contributo offre un'interpretazione dei vv. 412-418 della *Casina*, passo in cui Lisidamo manifesta un intenso timore per l'imminente sorteggio. L'analisi si concentra sull'esegesi dell'espressione problematica *cor lienosum*, di interpretazione incerta già nei commenti antichi. Attraverso il confronto con alcuni passi plautini (*Merc*. 123-128; *Capt*. 635-637; *Aul*. 626-627; *Ps*. 1033-1045), si evidenzia come la paura sia rappresentata come fenomeno corporeo, in particolare tramite l'alterazione dello stato del cuore. Su questa base, l'indagine mira più in generale a delineare le modalità di rappresentazione e somatizzazione delle emozioni, e della paura in particolare, nel teatro di Plauto.

Abstract: The paper offers an interpretation of *Casina* 412-418, a passage in which Lysidamus displays

intense fear in anticipation of the imminent drawing of lots. The analysis focuses on the problematic expression *cor lienosum,* whose interpretation has been uncertain since the earliest exegetical tradition. By comparing a selection of Plautine passages (*Merc*. 123-128; *Capt*. 635-637; *Aul*. 626-627; *Ps*. 1033-1045) it shows how fear is rendered as a bodily phenomenon, especially through alterations in the state of the heart. On this basis, the study aims more broadly to outline the modes of representation and somatization of emotions – and of fear in particular – in Plautus' comedies.