MASCHERE TRA RITUALITÀ E TEATRO, ARCHEOLOGIA E DIGITALIZZAZIONE

INDAGINI INTERDISCIPLINARI

a cura di Elisabetta Matelli



VP VITA E PENSIERO

MASCHERE TRA RITUALITÀ E TEATRO, ARCHEOLOGIA E DIGITALIZZAZIONE

Comitato scientifico del progetto PRIN: Roberto Mario Danese, Francesca Fatta, Elisabetta Matelli, Natale Spineto.

Comitato scientifico ed editoriale del volume: Maria Teresa Galli, Elisabetta Matelli, Auretta Sterrantino, Lisa Zanzottera.

MASCHERE TRA RITUALITÀ E TEATRO, ARCHEOLOGIA E DIGITALIZZAZIONE

INDAGINI INTERDISCIPLINARI

a cura di Elisabetta Matelli

VITA E PENSIERO

Tutti i contributi, con l'eccezione delle interviste (Sezione IV), sono sottoposti a *peer review* a doppio cieco.

Questo lavoro è pubblicato con licenza Creative Commons CC-BY-NC-ND 4.0 Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.it

Il volume rientra tra le attività di ricerca finanziate all'interno del Progetto PRIN 2022 (Progetti di Ricerca di Rilevante Interesse Nazionale), CUP Master H53D23007140006.

Questa pubblicazione è stata cofinanziata dall'Università Cattolica del Sacro Cuore nell'ambito dei suoi programmi di promozione e diffusione della ricerca scientifica (linee di intervento D1 e D3.1).

La presente pubblicazione è stata realizzata grazie anche al contributo della Direzione Biblioteche e Istituti Culturali riconosciuto a *Kerkís. Teatro Antico In Scena* APS.





DOI: 10.26350/9788834361306_000001

© 2026 Vita e Pensiero – Largo Gemelli 1 – 20123 Milano

www.vitaepensiero.it

ISBN edizione cartacea: 978-88-343-6130-6
ISBN edizione digitale (formato PDF): 978-88-343-6131-3

In copertina: La maschera e l'attore. Sovrapposizione virtuale tra modelli tridimensionali.
Elaborazione di Francesco Stilo.

Progetto: studio grafico Andrea Musso

Questo e-book gratuito contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato pubblicato, o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo costituisce una violazione dei diritti dell'editore e degli autori e sarà sanzionata civilmente e penalmente.

INDICE

PREFAZIONE. Dalla miniatura alla scena inclusiva: sinergie di ricerca e valorizzazione (PNRR e PRIN) / From Miniature to Inclusive Stage: Synergies of Research and Valorisation (PNRR and PRIN), *Rosario Vilardo, Maria Clara Martinelli* 13-17

INTRODUZIONE. Un viaggio interdisciplinare / An interdisciplinary journey, *Roberto Mario Danese, Francesca Fatta, Elisabetta Matelli* 19-61

SEZIONE I
Archeologia e Materialità della Maschera (le Origini)

1. LUIGI TODISCO
Status quaestionis (2023) sulla ceramica figurata con maschere e personaggi mascherati prodotta in Magna Grecia e in Sicilia 65-84

2. LUIGI TODISCO
Figure mascherate e figure grottesche nella produzione vascolare dell'officina del Pittore Felton 85-97

3. ELPINIKI NAOUM
Terracotta Theatrical Figurines and Masks from Ancient Pella. Tracing the Theatrical Presence in the Macedonian Capital 99-133

4. NATALE SPINETO
Dioniso, la Maschera, il Teatro. Considerazioni a margine delle ricerche attuali sulle maschere in terracotta di Lipari 135-143

SEZIONE II
Testo, Immagini, Performance e Ricezione Critica

Prometeo Incatenato

5. ELISABETTA MATELLI
Maschere della necropoli Diana di Lipari per un'interpretazione del *Prometeo Incatenato* di Eschilo 149-191

6. ELISABETTA MATELLI
Note di interpretazione drammaturgica in dialogo con Christian Poggioni, regista e interprete della tragedia *Prometeo Incatenato*, sperimentalmente in scena con maschere a calotta ricostruite dalle miniature di Lipari nella primavera 2025 193-245

7. DIANA PEREGO
L'iconografia di Prometeo incatenato nell'arte moderna 247-269

8. AURETTA STERRANTINO
Il *Prometeo Incatenato* di Eschilo sulla scena: alcuni allestimenti contemporanei 271-301

Plauto

9. CATERINA PENTERICCI
Servi in maschera: dall'*Onomasticon* di Polluce alla scena plautina 305-315

10. GIORGIA BANDINI
Maschere di vecchi da commedia fra Lipari e Plauto 317-333

11. ROBERTO MARIO DANESE - MICHELE PAGLIARONI - AURELIANO DELISI
Casinaria: il gioco di maschera di un Plauto 'ritrovato' 335-344

Riflessioni di metodo

12. AURETTA STERRANTINO
Maschera a calotta e tragedia greca: nuove prospettive per la *performance* teatrale. Riflessioni storico-teatrali tra filologia, archeologia e prassi scenica contemporanea 347-369

SEZIONE III
Metodologia Avanzata, Digitalizzazione e Applicazione

13. VINCENZO QUADARELLA
Acustica antica e percezione sonora contemporanea nel Teatro Greco di Siracusa: dal ruolo delle maschere alle misurazioni fonometriche 373-384

14. FRANCESCA FATTA - FRANCESCO STILO
Un protocollo per la digitalizzazione e la prototipazione dei manufatti archeologici di Lipari 385-396

15. ELISABETTA MATELLI
Dai rilievi 3D alle maschere per la scena del *Prometeo Incatenato* di Eschilo. Il percorso di Andrea Cavarra 397-432

16. FRANCESCO STILO
Nuove prospettive metodologiche per la ricostruzione delle maschere dal rilevamento digitale alla scena 433-441

SEZIONE IV
Testimonianze sulle Prime Sperimentazioni di Maschere per la Scena Ispirate dai Modellini di Maschere a Calotta di Lipari

17. AURETTA STERRANTINO
Intervista a Stefano Perocco di Meduna e Tullia Dalle Carbonare. «Un margine di reinvenzione»: tecniche di realizzazione della maschera per il teatro fra tradizione e innovazione 445-450

18. AURETTA STERRANTINO
Intervista ad Andrea Puglisi. «Scomporre il corpo quasi come se l'attore fosse una marionetta». Il lavoro dell'attore con le maschere di Santelli negli allestimenti di Sammartano 451-457

19. ELISABETTA MATELLI
L'Anno Zero della Commedia Nuova in scena: Rocco Mortelliti e il coraggio scenico delle maschere di Lipari (1979). Intervista a Rocco Mortelliti, attore 459-468

20. ELISABETTA MATELLI
L'Intelligenza globale dell'Attore. La maschera a calotta tra *tónos* (Teofrasto), *poiesis* (Aristotele) e funzionalità drammaturgica. Dialogo con Adriano Iurissevich 469-478

CONCLUSIONI E APPARATI

CONCLUSIONE E DISCUSSIONE FINALE
Sintesi integrata dei risultati interdisciplinari / Integrated Synthesis of Interdisciplinary Results, *Roberto Mario Danese, Francesca Fatta, Elisabetta Matelli* 481-490

Biografie degli autori e degli artisti / Biographies of Authors and Artists 491-498

Indice dei passi degli autori antichi 499-504

Indice dei reperti archeologici 505-507

Indice dei nomi propri moderni 509-516

Indice delle parole notevoli 517-542

INDEX

PREFACE. From Miniature to Inclusive Stage: Synergies of Research and Valorisation (PNRR and PRIN) / Dalla miniatura alla scena inclusiva: sinergie di ricerca e valorizzazione (PNRR e PRIN), *Rosario Vilardo, Maria Clara Martinelli* 13-17

INTRODUCTION. An interdisciplinary journey / Un viaggio interdisciplinare, *Roberto Mario Danese, Francesca Fatta, Elisabetta Matelli* 19-61

SECTION I
Archaeology and Materiality of the Mask (The Origins)

1. LUIGI TODISCO
Status quaestionis (2023) on figured ceramics with masks and masked characters produced in Magna Graecia and Sicily 65-84

2. LUIGI TODISCO
Masked and Grotesque Figures in the Vase Production of the Felton Painter's Workshop 85-97

3. ELPINIKI NAOUM
Terracotta Theatrical Figurines and Masks from Ancient Pella. Tracing the Theatrical Presence in the Macedonian Capital 99-133

4. NATALE SPINETO
Dionysos, the Mask, the Theatre. Further Considerations on Current Research into the Terracotta Masks of Lipari 135-143

SECTION II
Text, Images, Performance, and Critical Reception

Prometheus Bound

5. ELISABETTA MATELLI
Masks from the Diana Necropolis of Lipari for an interpretation of Aeschylus's *Prometheus Bound* 149-191

6. ELISABETTA MATELLI
Notes on Dramaturgical Interpretation and Dialogue with Christian Poggioni, Director and Interpreter of the Tragedy *Prometheus Bound*, Experimentally Staged with Shell-Cap Masks Reconstructed from the Lipari Miniatures in Spring 2025 193-245

7. DIANA PEREGO
The Iconography of Prometheus Bound in Modern Art 247-269

8. AURETTA STERRANTINO
Aeschylus's *Prometheus Bound* on Stage: Some Contemporary Productions 271-301

Plautus

9. CATERINA PENTERICCI
Masked Slaves from Pollux's *Onomasticon* to the Plautine Stage 305-315

10. GIORGIA BANDINI
Masks of Old Men from Comedy between Lipari and Plautus 317-333

11. ROBERTO MARIO DANESE - MICHELE PAGLIARONI - AURELIANO DELISI
Casinaria: The Masked Play of a 'Reinvented' Plautus 335-344

Reflections on Method

12. AURETTA STERRANTINO
Shell-masks and Greek tragedy. New perspectives for Theatrical *Performance*: Historical-Theatrical Reflections between Philology, Archaeology and Contemporary Stage Practice 347-369

SECTION III
Advanced Methodology, Digitalisation, and Application

13. VINCENZO QUADARELLA
Ancient Acoustics and Contemporary Sound Perception in the Greek Theatre of Syracuse: from the Role of Masks to Phonometric Measurements 373-384

14. FRANCESCA FATTA - FRANCESCO STILO
A Protocol for the Digitalisation and Prototyping of the Archaeological Artefacts of Lipari 385-396

15. ELISABETTA MATELLI
From 3D Scans to Masks for Aeschylus's *Prometheus Bound*. The Process of Andrea Cavarra 397-432

16. FRANCESCO STILO
New Methodological Perspectives for the Reconstruction of Masks from Digital Survey to the Stage 433-441

SECTION IV
Accounts of the First Stage Experiments with Masks
Inspired by the Shell-cap Mask Models of Lipari

17. AURETTA STERRANTINO
Interview with Stefano Perocco di Meduna and Tullia Dalle Carbonare. «A Margin of Reinvention»: Techniques for Mask Creation for the Theatre between Tradition and Innovation 445-450

18. AURETTA STERRANTINO
Interview with Andrea Puglisi. «Deconstructing the Body almost as if the Actor were a Puppet». The Actor's Work with Santelli's Masks in Sammartano's Productions 451-457

19. ELISABETTA MATELLI
The Year Zero of New Comedy on Stage: Rocco Mortelliti and the Scenic Courage of the Masks of Lipari (1979). Interview with Rocco Mortelliti, Actor 459-468

20. ELISABETTA MATELLI
The Actor's Global Intelligence. The Shell Mask between *Tónos* (Theophrastus), *Poiesis* (Aristotle) and Dramaturgical Functionality. Dialogue with Adriano Iurissevich 469-478

CONCLUSIONS AND APPARATUS

CONCLUSIONS AND FINAL DISCUSSION
Integrated Synthesis of Interdisciplinary Results / Sintesi integrata dei risultati interdisciplinari, *Roberto Mario Danese, Francesca Fatta, Elisabetta Matelli* 481-490

Biographies of Authors and Artists / Biografie degli Autori e degli Artisti 491-498

Index of Ancient Passages 499-504

Index of Archaeological Finds 505-507

Index of Proper Names of Modern People 509-516

Index of Notable Words 517-542

9. CATERINA PENTERICCI

Servi in maschera: dall'*Onomasticon* di Polluce alla scena plautina

Abstract
Le commedie plautine costituiscono una fonte importante per lo studio delle caratteristiche fisiognomiche, cinesiche e prossemiche che delineano la figura del *servus* nel contesto comico. Attraverso un'analisi comparativa con le descrizioni delle maschere da commedia contenute nel IV libro dell'*Onomasticon* di Polluce, il presente studio si propone di esaminare – nelle opere in cui più servi sono presenti simultaneamente sulla scena come *Asinaria*, *Mostellaria*, *Miles gloriosus*, *Pseudolus*, *Persa* e *Truculentus* – i tratti distintivi che potrebbero suggerire l'adozione di specifiche maschere teatrali. L'obiettivo è indagare in che modo le caratteristiche fisiche e comportamentali dei personaggi servili si riflettano nella tipologia delle maschere, al fine di delineare le convenzioni iconografiche e sceniche utilizzate per identificare e differenziare i vari personaggi.

Parole chiave: Plauto, maschera, servo, Polluce.

Abstract
The Plautine comedies constitute an important source for the study of the physiognomic, kinesic and proxemic characteristics that delineate the figure of the servus *in the comic context. Through a comparative analysis with the descriptions of comedic masks contained in Book IV of Pollux's* Onomasticon*, the present study aims to examine – in plays in which several servants are simultaneously present on stage, such as* Asinaria*,* Mostellaria*,* Miles gloriosus*,* Pseudolus*,* Persa *and* Truculentus *– the distinctive features that might suggest the adoption of specific theatrical masks. The aim is to investigate how the physical and behavioural characteristics of the servile characters are reflected in the typology of the masks, in order to delineate the iconographic and scenic conventions used to identify and differentiate the various characters.*

Keywords: Plautus, mask, servus*, Pollux.*

DOI: 10.26350/9788834361306_000301

«C'è una maschera per la famiglia, una per la società,
una per il lavoro. E quando stai solo, resti nessuno».
L. Pirandello

L'*Onomasticon* di Polluce presenta un elenco di vocaboli e sinonimi distribuiti in dieci libri e organizzati per argomento. Il libro IV, in particolare, è ritenuto fondamentale per comprendere i lati più sfuggenti del mondo teatrale antico: le macchine da palcoscenico e le maschere utilizzate nelle tragedie e commedie, dapprima greche, poi romane. Vengono difatti descritte ben ventotto maschere tragiche, quattro maschere satiresche e quarantaquattro maschere comiche, suddivise quest'ultime in base ai ruoli: nove maschere di vecchi, undici di giovani che si caratterizzano per l'assenza della barba, sette maschere di servi e ben diciassette maschere femminili, molto confuse tra loro per età, condizione e professione, tra le quali anche tre figure servili. Il presente articolo vuole indagare in che modo le caratteristiche fisiche e comportamentali dei personaggi – estrapolando tali informazioni dal testo latino – si riflettano nella tipologia delle maschere in scena. Tale riflessione, a partire appunto dalle indicazioni dell'*Onomasticon* di Polluce, in relazione al sistema di caratteri proprio della commedia latina e dei suoi modelli greci, permetterebbe di delineare le convenzioni iconografiche e sceniche utilizzate per identificare e differenziare i vari personaggi all'interno delle commedie plautine e di formulare, ove possibile, ipotesi di messa in scena. Il seguente lavoro verterà principalmente sulla ricerca di elementi testuali che possano comprovare tratti caratteristici delle maschere servili descritte da Polluce, in particolare quella del «servo principale» (ὁ ἡγεμὼν θεράπων) e del «servo calvo con una corona bassa di capelli» (ὁ κάτω τριχίας ἀναφαλαντίας).

Seguiranno due casi di studio, su *Persa* e *Truculentus*, per osservare, nell'uno, come le peculiarità drammaturgiche potessero motivare forse l'uso di maschere estranee ai ruoli servili per i personaggi di servi, nell'altro, al contrario, per sottolineare come probabilmente la maschera di «vecchia etera» (τὸ τέλειον ἑταιρικὸν) potesse ben adattarsi al ruolo complesso e variegato dell'*ancilla Astaphium*.

La scelta di indagare in particolare quelle scene che vedevano in azione due servi contemporaneamente è motivata appunto dalla convinzione che, se nel teatro plautino, come in quello menandreo, la maschera era parte integrante del costume dell'attore[1], era altrettanto probabile che la presenza in scena di due personaggi di servi richiedesse una caratterizzazione diversificata a seconda delle peculiarità del personaggio. La necessità di distinguere i servi fra loro risulta evidente se si tiene conto che, dal punto di vista della postura, i personaggi servili dovevano presentare un atteggiamento pressoché stabile e codificato, come si evince dalle miniature del *Codex Vaticanus Latinus* 3868[2], un manoscritto illustrato delle commedie di Terenzio, e dagli indizi testuali[3] presenti nelle commedie plautine. Le caratteristiche fisiognomiche del volto – o meglio della maschera – sono invece descritte minuziosamente da Polluce[4], con riferimenti alla carnagione, alla capigliatura, alle sopracciglia e, talvolta, allo sguardo:

> τὰ δὲ δούλων πρόσωπα κωμικὰ πάππος, ἡγεμὼν θεράπων, κάτω τριχίας, θεράπων οὖλος, θεράπων Μαίσων, θεράπων Τέττιξ, ἡγεμὼν ἐπίσειστος. […] ὁ δ' ἡγεμὼν θεράπων σπεῖραν ἔχει τριχῶν πυρρῶν, ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, συνάγει τὸ ἐπισκύνιον, τοιοῦτος ἐν τοῖς δούλοις οἷος ὁ ἐν τοῖς ἐλευθέροις πρεσβύτης ἡγεμών. ὁ δὲ κάτω τριχίας ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ πυρρόθριξ, ἐπηρμένος τὰς ὀφρῦς. ὁ δ' οὖλος θεράπων δηλοῖ μὲν τὰς τρίχας, εἰσὶ δὲπυρραὶ ὥσπερ καὶ τὸ χρῶμα· καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ διάστροφος τὴν ὄψιν. ὁ δὲ Μαίσων θεράπων φαλακρὸς πυρρόςἐστιν. ὁ δὲ θεράπων Τέττιξ φαλακρὸς μέλας, δύο ἢ τρία βοστρύχια μέλανα ἐπικείμενος, καὶ ὅμοια ἐν τῷ γενείῳ, διάστροφος τὴν ὄψιν. ὁ δ' ἐπίσειστος ἡγεμὼν ἐοίκοι ἂν τῷ ἡγεμόνι θεράποντι πλὴν περὶ τὰς τρίχας. (*Onom.* 4.148-150)

> Le maschere comiche degli schiavi sono il nonno, il servo principale, quello calvo con una corona bassa di capelli, il servo riccio, il *Maison*, il *Tettix*, il servo principale dai capelli scompigliati. […] Il servo principale ha una spira di capelli rossi, le sopracciglia rialzate, la fronte corrugata: per gli schiavi è quello che il vecchio principale è per gli uomini liberi. Quello calvo con una corona bassa di capelli è pelato sulla fronte, ha i capelli rossi e le sopracciglia rialzate. Il nome rivela i capelli del servo riccio, che sono rossi come la sua carnagione: è calvo sulla fronte e strabico. Il *Maison* è calvo e rosso in viso. Il *Tettix* è nero, calvo, ha due o tre riccioli neri sul capo e sul mento, è strabico. Il principale dai capelli scompigliati è in tutto uguale al servo principale tranne che per i capelli.

---

[1] Una sintesi della questione si trova in Monda (2018), p. 184 nr. 14: l'opinione che anche nel teatro romano gli attori indossassero la maschera si è imposta sempre più a partire dai lavori di Beare (1950) e Duckworth (1952). Chiarini (1989) si sofferma invece sulle fonti, che sembrano talvolta portare alla conclusione opposta. Eppure l'uso della maschera rappresenterebbe una *continuità* con la *tradizione greca*, inoltre integrata in un sostrato italico dove la maschera era ben attestata.

[2] Nelle miniature, i personaggi sono spesso rappresentati in pose fortemente codificate, sia in posizione eretta che in movimento. In particolare, i servi sono frequentemente raffigurati con il busto inclinato in avanti, in un'apparente reazione di sottomissione o nel tentativo di sfuggire allo sguardo dei padroni. Talvolta, queste figure assumono posizioni contorte, suggerendo una condizione di riflessione preoccupata o timorosa. Sulla questione si veda in particolare Santoni (2008).

[3] Si veda ad esempio *As.* 276-277: «LE. *etiam* de tergo *ducentas plagas praegnatis dabo.* / LI. *largitur peculium, omnem* in tergo *thensaurum gerit*» («LE. Pagherei anche, per conto del mio groppone, ben duecento staffilate, e di quelle che fanno razza. LI. (*a parte*) Costui sta dando via i suoi risparmi, già, perché tutte le sue finanze ce l'ha sul groppone») e *As.* 309-316: «LE. *sis amanti subuenire familiari filio: / tantum adest boni inprouiso, uerum commixtum malo: / omnes de nobis carnuficum concelebrabuntur dies […] /* LI. *ergo mirabar quod dudum* scapulae *gestibant mihi, / hariolari quae occeperunt sibi | esse in mundo malum*» («LE. Se vuoi dare un aiuto agli amori del padroncino, ci è capitata di punto in bianco una vera fortuna; mista però, bisogna dirlo, a qualche inconveniente. Grazie a noi, i carnefici non avranno più un giorno di libertà […] LI. Lo dicevo io! da un pezzo mi sento prurire le spalle senza sapere perché: si vede che mi davano l'avviso del guaio in vista»). Per il testo latino dell'*Asinaria* si segue, qui e oltre, l'edizione Danese (2004); la traduzione è a cura di A ello (1980).

[4] Testo e traduzione di Polluce, qui e oltre, sono forniti seguendo Castiglioni (2023).

1. IL SERVO 'PRINCIPALE'

In *As.* 381-406 sono in azione il *Mercator* e il servo *Libanus*: il mercante, dovendo saldare un debito di venti mine per la vendita di alcuni vecchi asini, chiede una descrizione accurata del servo incaricato della conservazione del patrimonio familiare, *Saurea*. Astutamente, però, *Libanus* gli fornisce la descrizione del suo compare *Leonida*, affinché possa sottrargli i soldi e consegnarli all'*adulescens Argyrippus*, innamoratosi della ragazza e in competizione con il rivale *Diabolus*[5].

ME. *qua facie uoster Saurea est? si is est, iam scire potero.*
LI. macilentis malis, rufulus aliquantum, uentriosus,
truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte.
ME. *non potuit pictor rectius describere eius formam.*
(*As.* 399-402)

ME. Che aspetto ha il vostro Saurea? (*a parte*) Se si tratta di lui faccio presto a sincerarmene.
LI. Faccia smunta, un po' rossigno, panciuto,
sguardo torbido, fisico corpacciuto, aspetto burbero.
ME. (*a parte*) Un pittore non avrebbe fatto meglio il suo ritratto.

Una descrizione molto affine del *servus* la si ritrova anche alla fine dello *Pseudolus*, ai vv. 1193-1220[6], quando, portato a termine un inganno non dissimile[7] da quello del *Mercator*, *Harpax* descrive al lenone *Ballio* l'aspetto dello sconosciuto cui ha lasciato le cinque mine restanti rispetto all'anticipo di quindici mine già versatogli, scoprendo così che *Harpax* è stato raggirato dal servo *Pseudolus* sotto mentite spoglie:

HA. *quis istic Pseudolust? BA. praeceptor tuus, qui te hanc fallaciam*
docuit, ut fallaciis hinc mulierem a me abduceres.
[…]
eho tu, qua facie fuit, dudum quoi dedisti sumbolum?
HA. rufus quidam, uentriosus, crassis suris, subniger,
magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, admodum
magnis pedibus. BA. *perdidisti, postquam dixisti pedes.*
(*Pseud.* 1193-1220)

HA. Pseudolo? Chi è? BA. Il tuo maestro, quello che ti ha insegnata questa trappoleria, per togliermi la donna con il tranello.
[…] Ehi tu, che aspetto aveva quello a cui consegnasti il contrassegno?
HA. Rossiccio di pelo, panciuto, gambe grosse, bruno di carnagione, testa grossa, occhi aguzzi, faccia rubiconda e piedi grandi, spropositati.
BA. Mi hai ammazzato, nominando i piedi.

L'aspetto corpulento del *servus* – testa grossa, ventre prominente e gambe muscolose – è un tratto fisionomico che si ritrova anche nelle maschere e statuine teatrali di attore comico che ci sono sopraggiunte dalla Magna Grecia (II sec. a.C.)[8]. Ma è il riferimento all'espressione accigliata, insieme al colore dei capelli, che farebbe propendere per la maschera descritta da

[5] Per approfondimenti sul ruolo degli *adulescentes* nell'*Asinaria* si veda Danese (2025).

[6] Il testo dello *Pseudolus* è citato, qui e oltre, secondo l'edizione Questa (2015); la traduzione è a cura di A ello (1980).

[7] Il *Miles gloriosus* presenta un doppio inganno: la prima parte dell'opera ruota infatti sull'inganno organizzato dal *servus callidus Palaestrio* e dal *senex Periplectomenus* contro l'ingenuo schiavo *Sceledrus*, la seconda vede invece 'vittima' dell'astuto *Palaestrio*, aiutato dai restanti personaggi della commedia, il soldato *Pyrgopolynices*. Per approfondimenti si veda Danese (2014).

[8] Un aspetto tutt'altro che invitante, come autoironizza criticamente lo stesso *Leonida* (*As.* 497-498: «[...] *quamquam ego sum sordidatus, / frugi tamen sum, nec potest peculium enumerari*». («Anche se ti sembro sbricio, sono un galantuomo io e ho denaro da non potersi contare»).

Polluce come l'ἠγεμὼν θεράπων: ὁ δ› ἡγεμὼν θεράπων σπεῖραν ἔχει τριχῶν πυρρῶν, ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, συνάγει τὸ ἐπισκύνιον (*Onom.* 4.149).

Il servo principale ha difatti i capelli rossi (σπεῖραν τριχῶν πυρρῶν), alza le sopracciglia (ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς) e corruga la fronte (συνάγει τὸ ἐπισκύνιον) nella doppia espressione messa in evidenza da Bernabò Brea[9]. Tutto ciò appare particolarmente significativo nella descrizione di *Leonida* in *As.* 403-406, dove il servo incede con passo deciso, scuotendo il capo (*quassanti capite*) e con atteggiamento bilioso, come dimostrano gli occhi ridotti a fessura a causa dell'ira[10].

LI. *atque hercle ipsum adeo contuor: quassanti capite incedit.*
quisque obuiam huic occesserit irato*, uapulabit.*
ME. *siquidem hercle Aeacidinis minis animisque expletus cedit,*
si med iratus *tetigerit,* iratus *uapulabit.*
(*As.* 403-406)

LI. (*scorgendo Leonida*) Accidenti! Ma chi vedo laggiù? Sì, è proprio lui. S'avanza tentennando la testa.
Imbizzito com'è, guai a chi gli càpita tra i piedi: sarà sonato a doppio.
ME. T'assicuro che anche che venga con tutte le bizze e le minacce d'un Eacide, se, nella sua rabbia mi darà addosso, nella sua rabbia le buscherà a buono.

ME. […]
quam mox mi operam das? LE. ehem, optume. quam dudum tu aduenisti?
non hercle te prouideram - quaeso, ne uitio uortas -
ita iracundia obstitit oculis. *ME. non mirum factum est.*
(*As.* 449-451)

ME. […]
(*forte, a Leonida*) Vuoi prestarmi un po' della tua attenzione? LE. (*facendo il finto tonto*) Caspita, senz'altro! E quando sei arrivato tu?
Ti giuro che non ti avevo visto. Ti prego di non avertela a male. Avevo perduto il lume degli occhi per l'ira. ME. Non c'è nulla di strano.

2. IL SERVO CALVO CON CORONA BASSA DI CAPELLI (Ο ΚΑΤΩ ΡΙΧΙΑΣ ΑΝΑΦΑΛΑΝΤΙΑΣ)

Prendiamo ora in considerazione la *Mostellaria*, una commedia particolarmente succulenta per le nostre indagini in quanto vede avvicendarsi sul palcoscenico ben quattro servi: *Tranio*, *Grumio*, *Phaniscus*, *Pinacium*, insieme ad altri senza nome. Il 'sipario' si apre difatti con un alterco verbale tra il *servus* di campagna e quello di città:

GR. Exi e culina *sis foras, mastigia,*
qui mi inter patinas *exhibes argutias.*
egredere, erilis permities, ex aedibus.
ego pol te ruri*, si uiuam, ulciscar probe.*
<exi>, inquam, nidoricupi, nam[11] *quid lates?* 5
TR. *quid tibi, malum, hic ante aedis clamitatiost?*
an ruri *censes te esse? apscede ab aedibus.*
abi rus*, abi dierecte, apscede ab ianua.*
(*Most.* 1-8)[12]

[9] Bernabò Brea (2001), p. 222.

[10] Il riferimento allo sguardo e, più in particolare, agli occhi, accigliati o ridotti a fessura, è un elemento centrale anche delle descrizioni della maschera del *servus* in *As.* 401 (*truculentis oculis*) e *Pseud.* 1219 (*acutis oculis*).

[11] *-cupi nam*] *culine (i.e.* -nae*) B*[2]*, unde* nidor e culina *Pylades.* Cfr. Lindsay (1910) *ad loc.*

[12] Per il testo della *Mostellaria* vd. Lindsay (1910); la traduzione è a cura di A ello (1980).

GR. (*dinnanzi la porta di Teopropide*). Senti, fa' il favore; esci un po' dalla cucina, sacco da bastone, che mi fai dello spirito in mezzo alle tue casseruole.
Vieni fuori di casa, rovina del padrone.
Sangue di bacco, se ti pesco in campagna, come è vero che io sono vivo, ti concio per le feste.
Esci ti dico, puzzone da cucina… o perché te ne stai così rincucciato?
TR. Maledetto che sei, hai proprio da venire qua dinanzi casa a fare di codeste chiassate?
O che ti credi di essere in campagna? Fila da questa casa, tòrnatene ai campi, va', marcia, sloggia via da quest'uscio.

Qui è evidente la necessità drammaturgica di diversificare i due *servi*, necessità cui sopperisce in parte il testo, con continui riferimenti di luogo: *Tranio*, *servus urbanus*, abituato a vivere tra i fornelli, è invitato a uscire dalla cucina, mentre *Grumio* è *rusticus* non solo per l'ubicazione (*ruri*) ma anche per i modi bruschi e volgari con cui si rivolge all'interlocutore[13]. Nel tentativo di attribuire un 'volto' ai personaggi, considerando la presenza di altri *servi* nella commedia, è forse il caso di pensare, anziché alla tradizionale maschera del *servus*, alle figure del *cocus* (ὁ Μαίσων) e del *rusticus*? Il primo, appartenendo, secondo Polluce, sempre alla categoria dei servi, non creerebbe difficoltà:

ὁ δὲ Μαίσων θεράπων φαλακρὸς πυρρός ἐστιν. ὁ δὲ θεράπων Τέττιξ φαλακρὸς μέλας, δύο ἢ τρία βοστρύχια μέλανα ἐπικείμενος, καὶ ὅμοια ἐν τῷ γενείῳ, διάστροφος τὴν ὄψιν. (*Onom.* 4.150)

Il *Maison* (cuoco) è calvo e rosso in viso. Il *Tettix* (cicala) è nero, calvo, ha due o tre riccioli neri sul capo e sul mento, è strabico. Il principale dai capelli scompigliati è in tutto uguale al servo principale tranne che per i capelli.

Più incertezza susciterebbe invece la maschera del *rusticus*, attribuita a Polluce all'*adulescens*, non al *servus*[14]. Certo però la commedia plautina non sarebbe nuova alla confusione *adulescens*/*servus* sulla maschera del *rusticus*, come dimostra la particolare situazione del titolo di scena in *Truc.* 669 ss.[15]

Altri due personaggi servili compaiono in *Most.* 886a ss. e anche questi, trovandosi contemporaneamente in scena, sono connotati in modo estremamente differente:

PHA. *mihi molestus ne sies.* 886a
PI. *uide ut fastidit simia!*
manesne ilico, inpure parasite*?* 887a
PHA. qui parasitus sum*?* PI. *ego enim dicam: cibo perduci poteris quouis.*
PHA. *mihi sum,* lubet esse. *quid id curas?*
PI. *ferocem facis, quia te erus amat.* PHA. *uah!* 890
oculi dolent. PI. *qur?* PHA. *quia* fumu' *molestust.*
(*Most.* 886a-891)

PHA. Lasciami stare.
PI. Uh, che è schifiltoso questo scimmione!
Ti vuoi fermare, lercio parassita?
PHA. Parassita io? Perché? PI. Già, te lo dico sùbito, perché con un po' di pasciona ti si può menare a piacere.
PHA. Questo è affar mio: mi piace mangiare. E a te che importa?
PI. Fai lo sbracione, perché sei il beniamino del padrone. PHA. Puah, mi bruciano gli occhi. PI. Perché? PHA. Mi dà noia il fumo che fai!

---

[13] La *rusticitas* in Plauto sembrerebbe un tratto distintivo e caratterizzante di una certa gamma di comportamenti. Il *rusticus* evidentemente aveva peculiarità sceniche che permettevano al pubblico di riconoscerne subito la maschera. Paralleli si trovano nei personaggi plautini di *Sceparnio* in *Rudens*, *Olympio* in *Casina* e del *servus rusticus* in *Truculentus* dove, allo stesso modo, la maschera comica dello 'zotico di campagna' si esibisce in battute grossolane e di immediata comicità. Cfr. Pentericci (2019a), in particolare pp. 648-653.

[14] *Onom.* 4.147: τῷ δ' ἀγροίκῳ τὸ μὲν χρῶμα μελαίνεται, τὰ δὲ χείλη πλατέα καὶ ἡ ῥὶς σιμή, καὶ στεφάνη τριχῶν. «Il campagnolo ha un colorito scuro, labbra grosse, naso camuso e una corona di capelli».

[15] Vd. Pentericci (2019b), in particolare pp. 238-243.

Phaniscus, pur trovandosi tra le *personae* identificato come *servus*, viene definito al v. 888 *parasitus*, un personaggio che Polluce registra tra gli *adulescentes*:

> κόλαξ δὲ καὶ παράσιτος μέλανες, οὐ μὴν ἔξω παλαίστρας, ἐπίγρυποι, εὐπαθεῖς· τῷ δὲ παρασίτῳ μᾶλλον κατέαγε τὰ ὦτα, καὶ φαιδρότερός ἐστιν, ὥσπερ ὁ κόλαξ ἀνατέταται κακοηθέστερον τὰς ὀφρῦς. (*Onom.* 4.148)
>
> L'adulatore e il parassita hanno un colorito scuro, non sono estranei alle palestre, hanno naso adunco e sono goderecci. Il parassita ha orecchie più deformate ed è più giulivo, mentre l'adulatore alza malignamente le sopracciglia.

Eppure, in questo caso, credo sia molto significativo il riferimento testuale agli occhi dolenti del v. 890 (*oculi dolent*), in quanto la stessa allusione a una difficoltà di vista si ritrova per il servo *Sceledrus*, del *Miles gloriosus* (vv. 290-353; 403-405)[16]:

> SC. *profecto uidi. PA. tutin? SC.* egomet duobus his oculis meis.
> PA. *abi, non uerisimile dicis, neque uidisti.* SC. num tibi
> lippus uideor? *PA. medicum istuc tibi meliust percontarier.*
> (*Mil.* 290-353)
>
> SC. Ti dico che l'ho vista. PA. Tu, proprio tu? SC. Sì, io, con questi du' occhi.
> PA. Ma va' là. Non stare a contarmi delle bubbole. No, tu non l'hai vista.
> SC. O che ti sembro bircio io? PA. Questo vàllo a domandare al tuo medico.
>
> SC. *nescio quid credam egomet mihi iam, ita quod uidisse credo*
> *me id iam non uidisse arbitror.* […]
> SC. *nunc demum experior,* mi ob oculos caliginem opstitisse. 405
> (*Mil.* 402-405)
>
> SC. Oramai non so nemmeno se devo credere a me stesso. Comincio a pensare di non aver visto quello che ho visto […]
> SC. Solo ora mi rendo conto d'aver avuto il nebbione agli occhi.

Sia *Phaniscus* che *Sceledrus* agiscono in scena insieme a un altro servo (*Pinacium* e *Palaestrio*). Se dunque è indubbio il ruolo di *servus callidus* per *Palaestrio*[17] – e quindi presumibilmente lo si può pensare con indosso la maschera del servo principale –, mi sembra lecito chiedersi quale maschera potesse calzare il secondo servo, *Sceledrus* nel *Miles gloriosus*, per distinguersi dal primo. La *caligo* che lamenta *Sceledrus* e il continuo riferimento agli occhi nel testo (vv. 251-252: «[...] *num tibi lippus uideor?* [...]») farebbero propendere per la maschera descritta da Polluce come ὁ κάτω τριχίας ἀναφαλαντίας, «il servo calvo con corona bassa di capelli» cui, guarda caso, si associa proprio un tratto fisionomico associato agli occhi: lo strabismo[18].

> ὁ δὲ κάτω τριχίας ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ πυρρόθριξ, ἐπηρμένος τὰς ὀφρῦς. ὁ δ' οὖλος θεράπων δηλοῖ μὲν τὰς τρίχας, εἰσὶ δὲπυρραὶ ὥσπερ καὶ τὸ χρῶμα· καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ διάστροφος τὴν ὄψιν. (*Onom.* 4.149-150)
>
> Quello calvo con una corona bassa di capelli è pelato sulla fronte, ha i capelli rossi e le sopracciglia rialzate. Il nome rivela i capelli del servo riccio, che sono rossi come la sua carnagione: è calvo sulla fronte e strabico.

---

[16] Il testo del *Miles gloriosus* segue Stockert (2026), la traduzione è a cura di A ello (1980).

[17] *Palestrio*, nella commedia, viene più volte definito *architectus* dei due inganni: cfr. *Mil.* 215, 901, 902, 919, 1139.

[18] Il fatto che lo strabismo sia identificato come segno di codardia nei *Fisiognomica* (cfr. 807b 7-8) ne spiegherebbe anche la caratteristica comune al ἔττιξ (il cicala); cfr. Castiglioni (2022).

3. LA COMMEDIA DEI SERVI: IL *PERSA*

Il *Persa* è una delle commedie più particolari in quanto vede in azione, nel tradizionale ruolo di *adulescens* innamorato, il servo *Toxilus*. All'inizio egli compare in scena insieme a un suo 'collega', il servo *Sagaristio* e insieme progettano di riscattare la donna amata, raggirando prima il padrone di *Toxilus* per ottenere i denari con cui pagare la fanciulla al lenone che la detiene, poi il lenone stesso, facendosi restituire la somma con un nuovo inganno.

Servus callidus della commedia, nonché *architectus* principale degli inganni, è *Toxilus* ma, ancora una volta, se ipotizziamo che lui calzasse la maschera del servo principale, quale attribuire a *Toxilus*, servo innamorato? Il testo parrebbe aiutarci con alcuni dettagli, questa volta cromatici:

> TO. *quis illic est qui contra me astat? SAG. quis hic est qui sic contra me astat?*
> TO. *similis est Sagaristionis.* SAG. *Toxilus hicquidem meus amicust.*
> TO. *is est profecto.* SAG. *eum esse opinor.* TO. *congrediar.* SAG. *contra*
> [*adgredibor.*
> [...]
> TO. *mihi quidem tu iam eras mortuos, quia non te uisitabam.* 20
> SAG. *negotium edepol* — TO. *ferreum fortasse?* SAG. *plusculum annum*
> *fui praeferratus apud molas tribunus uapularis.*
> TO. *uetu' iam istaec militiast tua.* SAG. *satin tu usque ualuisti?* TO. *hau probe.*
> SAG. *ergo edepol* palles. TO. *saucius factus sum in Veneris proelio:*
> *sagitta Cupido cor meum transfixit. SAG. iam serui hic amant?* 25
> (*Persa* 12-25) [19]

> TO. Ma chi è quell'uomo che mi sta di fronte? SAG. Chi è quel tale che mi sta così di fronte?
> TO. Si direbbe che somigli a Sagaristione. SAG. Ma questo è Tossilo, l'amico mio.
> TO. Ma sì che è lui. SAG. Credo che sia proprio lui. TO. Ora l'abbordo. SAG. Ora gli vado incontro.
> [...]
> TO. Figurati! Io ti credevo morto da un pezzo, tanto era il tempo che non ti vedevo.
> SAG. Per la miseria, ho avuto un certo impedimento… TO. Di ferro per caso? SAG. Per più di un annetto sono stato a un mulino, tutto cinto di ferro che sembravo un tribuno da catena.
> TO. Tu sei un veterano in questo genere di carriera militare. SAG. Sei stato sempre bene? TO. Non tanto.
> SAG. E già, corpo di bacco: tant'è vero che sei pallido. TO. Sono stato ferito combattendo con Venere: Amore con una saetta mi ha trapassato il cuore. SAG. Ma qui ora anche i servi fanno all'amore?

Il colorito pallido non si confà sicuramente alla maschera tradizionale dei servi, lavoratori esposti al sole – pertanto sempre associati a una tonalità più scura di capelli e della pelle – mentre potrebbe rifarsi alla descrizione del ὁ ἐπίσειστος ἡγεμών, cioè un barbaro di origine tracia, con capelli biondi e una carnagione abbastanza chiara (*Geta*)[20] oppure, data la particolare composizione della commedia, il servo 'innamorato' potrebbe questa volta aver assunto la maschera – e i relativi connotati – del giovane[21] delicato (ὁ ἁπαλὸς νεανίσκος), ruolo che di fatto ricopre nella trama:

> ὁ δ' ἁπαλὸς νεανίσκος τρίχες μὲν κατὰ τὸν πάγχρηστον, πάντων δὲ νεώτατος, λευκός, σκιατροφίας, ἁπαλότητα ὑποδηλῶν. (*Onom.* 4.147)

> Il delicato ha i capelli come il perfetto, è il più giovane di tutti, di colorito bianco, allevato nell'ombra, con un aspetto delicato.

---

[19] Il testo è citato secondo l'edizione di Lindsay (1910); la traduzione è a cura di A ello (1980).

[20] Cfr. Wiles (1991).

[21] Sui giovani, vd. *Onom.* 4.146: τὰ δὲ τῶν νεανίσκων πάγχρηστος νεανίσκος, μέλας νεανίσκος, οὖλος νεανίσκος, ἁπαλός, ἄγροικος, ἐπίσειστος, δεύτερος ἐπίσειστος, κόλαξ, παράσιτος, εἰκονικός, Σικελικός («Le maschere dei giovani sono il perfetto, il giovane scuro, il giovane ricciuto, quello delicato, il campagnolo, il giovane con i capelli scompigliati, il secondo giovane con i capelli scompigliati, l'adulatore, il parassita, l'*eikonikòs*, il siciliano»).

A conferma di quest'ipotesi sopraggiungono in effetti anche le parole di *Paegnium*, un *puer* che, relazionandosi a *Toxilus*, gli attribuisce il ruolo di *adulescens* e si rivolge a lui con toni di reverenza e inferiorità:

> TO. *bona pax sit potius.* PA. *tum tu igitur sine me ire.* TO. et iubeo et sino;
> sed ita volo te: *curre[re] ut domi sis, quom ego te esse illi censeam.*
> (*Persa* 189-190)

> TO. Facciamo piuttosto la pace. PA. E allora lasciami andare. TO. Non solo te lo permetto, ma te lo comando; e voglio che tu corra in modo da essere di ritorno a casa quando ancora ti crederò in viaggio.

> TO. scelu' tu pueri es *atque ob istanc rem ego aliqui te peculiabo.*
> PA. *scio* fide *hercle* erili *ut soleat impudicitia opprobrari*
> *nec subigi queantur umquam ut pro ea fide habeant iudicem.*
> (*Persa* 192-194)

> TO. Sei un tristanzuolo di garzoncello ed io qualche volta ti premierò in una certa maniera. PA. Accidenti, so quel che valgono le promesse dei padroni; è inutile rinfacciare ad essi la mala fede quando non c'è verso di trascinarli in giudizio.

4. LE FIGURE FEMMINILI: L'*ANCILLA ASTAPHIUM*

Ai vv. 256-321 del *Truculentus* si assiste a un diverbio tra un *servus rusticus*, dai modi scortesi e misogini, e *Astaphium*, *ancilla* della *meretrix Phronesium*, donna libera protagonista della commedia[22]. La scena è di notevole portato comico per un continuo gioco di fraintendimenti verbali e *Witze* di linguaggio[23]. L'*ancilla* viene descritta nei suoi connotati fisici dalle parole scortesi del *servus*, che lei chiamerà sineddoticamente *rus merum*, «villania pura»: la donna, infatti, presenta sul volto un trucco molto appariscente che le rende gote e labbra purpuree, odora di unguenti e profumi vari e porta boccoli impiastricciati di creme, poco curati e scompigliati, insieme a bracciali e orecchini vari. Dalla descrizione, è chiaro che la donna non è semplicemente un'*ancilla* ma che anch'essa esercita il mestiere della *meretrix*, e che ora è talmente esperta da potersi comportare come una *lena*[24]:

> AST. rus *merum hoc quidemst.* SER. *pudendum est uero*
> *[clurinum pecus.*
> *aduenisti huc te ostentatum, cum exornatis ossibus,*
> *quia tibi* suaso *infecisti propudiosa pallulam?*
> *an eo bella es, quae accepisti tibi* | armillas aeneas*?*
> (*Truc.* 269-272)[25]

---

[22] La commedia si distingue dalle altre opere di Plauto per il ruolo centrale della figura femminile, che all'interno della trama assume una funzione 'demiurgica' solitamente attribuita al *seruus callidus*. Gli studiosi sono concordi nel riconoscere a *Phronesium*, assistita dalla serva *Astaphium*, il ruolo di protagonista, sostenuto dalla loro costante presenza in scena. In questa commedia si verifica perciò un ribaltamento del tradizionale schema di opposizione, con la dinamica uomo/donna che sostituisce quella consueta padrone/schiavo. Sull'argomento vd. Pentericci (2019c).

[23] Affinché il *Witz* venga percepito come un effetto di sorpresa, alle regole sintattiche del discorso si sovrappongono o si sostituiscono principi alternativi. L'obiettivo principale nella scena in questione è quello di ridicolizzare il personaggio che incappa in queste 'distrazioni' semantico-linguistiche. Attraverso uno scarto dalla norma condivisa. Il *seruus truculentus,* proprio per la sua *rusticitas*, si colloca al di fuori del contesto culturale e linguistico della società romana, che si identificava con il pubblico e tale allontanamento permette al pubblico di riderne. «La parola è chiamata 'comica' quando ci fa ridere d'un terzo», d'un qualcuno che improvvisamente e inconsapevolmente si allontana dall'uso canonico del linguaggio; cfr. Bergson (1993), pp. 55 ss.

[24] Il parallelismo tra la figura della *meretrix* e quella della lena è individuato da Morenilla (1994). Vd. inoltre Pentericci (2022).

[25] Il testo del *Truculentus* è citato, qui e oltre, secondo Pentericci (2024); la traduzione è a cura di A ello (1980).

AST. Che villano puro sangue! SER. La vera vergogna siete voi, branco di scimmie!
Sei venuta qua a far bel vedere di te con quelle tue quattr'ossa infronzolate,
perché ti sei fatta tingere, svergognata, la mantiglia in nerofumo. O ti figuri di essere irresistibile per codesti braccialetti di bronzo presi chissà dove?

AST. *quid clamas, insane?* SER. *abire hinc ni properas grandi*
[gradu,
iam hercle ego istos fictos, compositos, crispos cincinnos tuos,
unguentatos *usque ex cerebro exuellam.* AST. *quanam gratia?*
SER. *quia ad foris nostras* unguentis uncta *es ausa accedere*
quiaque bucculas tam belle purpurissatas *habes.*
AST. erubui *mecastor misera propter clamorem tuum.*
SER. *itane?* erubuisti *? quasi uero corpori reliqueris*
tuo potestatem coloris ulli capiendi, mala!
buccas rubrica, creta omne corpus intinxti tibi.
pessumae estis. AST. *quid est quod uobis pessumae haec*
[*malefecerint?*
(*Truc.* 286-295)

AST. Che c'è da urlare così, pazzo che non sei altro? SER. Se non ti sbrighi a toglierti dai piedi e alla svelta per giunta, corpaccio di bacco, ti afferrerò codesta capelliera posticcia, aggiustatella, crespa, allucignolata, impomatata e te la strapperò via dal cranio con tutto il cervello. AST. E in grazia di che cosa? SER. Perché hai avuto la faccia tosta di presentarti, tutta sgocciolante di profumi, alla nostra porta
e perché hai la ghigna tutta impiastricciata di rossetto che fai morire dal ridere.
AST. No, te lo giuro, gli è che, a causa della tua gran chiassata, mi è salito un po' di rossore.
SER. Davvero? ti ho fatto arrossire? Come se tu, birbacciona come sei, avessi lasciato a un pezzetto del tuo corpo la capacità di cambiar colore!
La faccia l'hai piena di rossetto, e il resto del corpo l'hai tutto spalmato di gesso. Siete delle carogne! AST. Ma che vi hanno fatto di male queste carogne che tu dici?

Polluce individua tra le donne quattordici figure, di cui solo tre servili[26], tuttavia, proprio per la precisa descrizione dei riccioli *ficti, compositi, crispi* e *unguentati*, sembrerebbe evidente la forte associazione alla maschera dell'etera matura (τὸ τέλειον ἑταιρικὸν):

τὸ δὲ τέλειον ἑταιρικὸν τῆς ψευδοκόρης ἐστὶν ἐρυθρότερον, καὶ
βοστρύχους ἔχει περὶ τὰ ὦτα. (*Onom.* 4.153)

L'etera esperta è più rossa della falsa vergine, e ha riccioli tutti intorno alle orecchie.

L'ipotesi di associazione di tale maschera all'*ancilla Astaphium* è inoltre motivata dal fatto che in questa commedia le tradizionali maschere appaiono 'anomale'[27]: ai vv. 224 ss. *Astaphium* descrive l'*ethos* della *bona lena*: «*bonis esse oportet dentibus lenam probam / adridere, ut quisque ueniat, blandeque adloqui, / male corde consultare, bene lingua loqui*».[28] Molti editori ritengono questi versi interpolati, poiché, subito dopo la discussione sulla mezzana, si passa a quella sulla *meretrix*

[26] *Onom.* 4.151-152: νέων δὲ γυναικῶν πρόσωπα λεκτική, οὔλη, κόρη, ψευδοκόρη, ἑτέρα ψευδοκόρη, σπαρτοπόλιος λεκτική, παλλακή, ἑταιρικὸν τέλειον, ἑταιρίδιον ὡραῖον, διάχρυσος ἑταίρα, διάμιτρος ἑταίρα, λαμπάδιον, ἄβραπερίκουρος, θεραπαινίδιον παράψηστον, («Le maschere delle donne giovani sono la chiacchierona, la ricciuta, la vergine, la falsa vergine, l'altra falsa vergine, la chiacchierona dai capelli grigi, la concubina, l'etera esperta, la piccola etera, l'etera dorata, l'etera con i capelli cinti da una mitra, la piccola torcia, la delicata con i capelli rasati, la servetta con i capelli lisciati»).

[27] Il *Miles*, ai vv. 482-498, rovescia il *cliché* del soldato sciocco e fanfarone; sull'argomento vd. Raffaelli (2018). Allo stesso modo Gratwick (1990), pp. 305-306 discute dei ruoli atipici di *Diniarchus* e *Phronesium*. Sulla questione, più in generale, vd. Per telli (2013).

[28] Pentericci (2024) *ad loc.*; «una ruffiana che si rispetti deve avere una buona dentatura, sorridere e linguettare in punta di forchetta con chiunque si presenti, avere in testa le peggiori carognate e parlare col miele in bocca» A ello (1980).

(vv. 227-230), facendo sembrare il primo passaggio un elemento superfluo. Tuttavia, il discorso sulla *meretrix* è pertinente anche ad *Astaphium*[29]. Nel *Truculentus*, infatti, le due cortigiane, una serva e l'altra padrona, sono drammaturgicamente legate: *Astaphium* assume il ruolo non solo di *ancilla* ma anche di *lena* nonché di *meretrix* matura.

In conclusione, l'analisi condotta sugli esempi presi in considerazione, focalizzandosi sulle caratteristiche fisiognomiche dei personaggi, ha messo in evidenza come i riferimenti testuali possano essere di volta in volta indicativi delle convenzioni iconografiche e sceniche dell'epoca. L'approfondimento comparativo con le descrizioni delle maschere teatrali fornite da Polluce ha ulteriormente chiarito l'importanza cruciale delle convenzioni visive nell'identificare e caratterizzare i differenti tipi di servi, come suggerito dalla diversità delle maschere utilizzate per rappresentarli, specie se comparivano contemporaneamente in scena maschere con lo stesso ruolo drammaturgico. Difatti, erano presumibilmente le maschere, indossate dagli attori nell'antichità, ad aiutare il pubblico nell'immediata identificazione del ruolo scenico, facilitando la comprensione del carattere del personaggio e della sua funzione all'interno della rappresentazione. Tale meccanismo, facendo leva su simboli visivi facilmente riconoscibili, consentiva di evidenziare non solo il *cliché* tradizionale legato a ciascun tipo di personaggio – nel caso specifico il *servus* – ma anche eventuali rivisitazioni o reinterpretazioni del ruolo nel contesto specifico della singola opera.

BIBLIOGRAFIA

Beare W. (1950) *The Roman Stage*, London.

Bergson H. (1993), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, (trad. ita) Bari.

Bernabò Brea L. (2001), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma.

Castiglioni B. (2023) (a cura di), *Giulio Polluce, "Onomasticon"*, Milano (Saturnalia 53).

Chiarini G. (1989), *La recita: Plauto, la farsa, la festa,* Bologna (Edizioni e saggi universitari di Filologia classica n. 25).

Danese R.M. (2025), *Per rabbia o per follia, ma sempre per amore. L'*amator furens *in Plauto:* Asinaria *e* Cistellaria, in «Dioniso», 15, c.d.s.

Id. (2014), *Plauto sul palcoscenico della contemporaneità. Appunti per una palliata italiana: "Asinaria" e "Miles gloriosus"*, in «PAN», 3, pp. 149-168.

Id. (a cura di) (2004), *Titus Maccius Plautus, "Asinaria"*, Sarsinae et Urbini.

Della Corte F. (1975), *Maschere e personaggi in Plauto,* in «Dioniso», 46, pp. 485-497.

Duchworth G.E. (1952) *The nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton.

Gratwick A. S. (1990), *What's in a name?: the «Diniarchus» of Plautus' "Truculentus",* in Craik E.M. (ed.), *'Owls to Athens': Essays on classical subjects presented to Sir Kenneth Dover,* Oxford, pp. 305-309.

Lindsay W.M. (a cura di) (1910), T. Macci Plauti *Comoediae*, (edit. ster. edit. prioris [1904-1905] sed hic illic emendata atque addendis corrigendisve presedita), Oxford.

Monda S. (2018), Ne mox erretis*: la convenzione della maschera nel teatro romano dal III secolo a. C.*, in Bianco M.M. - Casamento A. (a cura di), Novom aliquid inventum. *Scritti sul teatro antico per Gianna Petrone*, Palermo, pp. 181-199.

Monda S. - Rossini O. - Spagnuolo L. (2024) (a cura di), *Teatro. Attori, autori e pubblico nell'antica Roma*, Roma-Bristol (USA) (Bibliotheca Archaeologica, 82).

Morenilla A. (1994), *De lenae in comoedia figura*, in «Helmantica», 45, pp. 81-106.

Pentericci C. (ed.) (2024), *Titus Maccius Plautus, "Truculentus"*, Sarsinae et Urbini.

29 Cfr. Roppenecker (1929), p. 431.

Id. (2022), *Plauto,* Truc. *448 e ss.: il lamento di una* meretrix, in *Lirica. Forme e temi, persistenze e discontinuità*, in «FAeM», XXXII, 53, pp. 275-292.

Id. (2019a), De truculenti nomine. *Dalla maschera del* rusticus *al titolo della commedia*, in «Maia», 71, 3, pp. 640-663.

Id. (2019b), *Il servo senza nome del "Truculentus",* in «DeM», 10, pp. 237-260.

Id. (2019c), Matris opera mala. *Il predominio femminile nell'intreccio del "Truculentus"*, in R. López Gregoris (ed.), *Drama y Dramaturgia en la Escena Romana. III Encuentro International de Teatro* Latino, Zaragoza, pp. 73-91.

Perutelli A. (2013), *Un autore alla ricerca del nuovo [Introduzione al "Truculentus"di Plauto]*, in Paduano G. - Russo A. (a cura di) *Studi sul teatro latino,* Pisa, pp. 57-68.

Raffaelli R. (2018), *Il soldato Stratofane nel "Truculentus"*, in Bandini G. - Pentericci C., Ludi Plautini Sarsinates *I. Personaggi in scena: il* miles, Roma, pp. 11-33.

Roppenecker H. (1929), in *Vom Bau der Plautinischen Cantica* in «Philologus», 74, pp. 301-463.

Santoni S. (2008), *Parlare con le dita. Forme e valori di alcuni gesti significativi dal teatro di Terenzio all'epoca moderna*, diss. di dottorato, Università di Siena.

Stockert W. (ed.) (2026), *Titus Maccius Plautus, "Miles Gloriosus"*, Sarsinae et Urbini.

Wiles D. (1991), *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge.