BIBLIOTECA DI TESTI E STUDI / 1859

LVDI PLAVTINI SARSINATES / 7

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

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

Carocci editore

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

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

Il teatro di Plauto tra testo e immagine scenica

A cura di Giorgia Bandini e Caterina Pentericci

Carocci editore

Volume sottoposto a doppio referaggio anonimo

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









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

Redazione e impaginazione:
Elisabetta Ingarao, Roma

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

ISBN 978-88-290-3763-6

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

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

Indice

Exordium 9
di *Roberto M. Danese*

Dal CISP al CIISP 15
di *Renato Raffaelli*

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

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

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

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

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

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

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

Exodia

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

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

Gli autori 157

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

Truculentus à rebours
Note per una messa in scena contemporanea*

di *Caterina Pentericci*

> Le tout est de savoir s'y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même.
>
> Huysmans (1922, p. 59)

La riflessione di Joris-Karl Huysmans sulla possibilità di sostituire la realtà con una costruzione mentale intensamente vissuta si colloca nel cuore della poetica decadente, fondata sul primato dell'interiorità, dell'artificio e dell'immaginazione come strumenti di evasione dal reale. Tale formulazione, apparentemente inscritta nella sensibilità *fin de siècle*, può tuttavia essere interpretata come l'espressione moderna di un principio strutturale del teatro: la capacità di produrre un'illusione consapevole, condivisa e temporaneamente totalizzante, in grado di sospendere la realtà ordinaria e di sostituirla con un κόσμος scenico autonomo.

In questa prospettiva, il teatro comico latino – e in particolare quello plautino – appare come un laboratorio privilegiato di pratiche metateatrali. La scena plautina non si limita a rappresentare una finzione, ma riflette costantemente su di essa, esibendone i meccanismi e coinvolgendo lo spettatore in un gioco di consapevolezza e straniamento. Travestimenti, scambi di identità, inganni dichiarati e rotture dell'illusione scenica non indeboliscono l'efficacia teatrale, ma ne costituiscono il fondamento: la realtà viene manipolata e sostituita da una finzione che risulta credibile proprio in quanto riconosciuta come tale. Da questa prospettiva, la citazione di Huysmans può essere riletta come una formulazione moderna di un'esperienza teatrale antica: l'astrazione dal reale come atto condiviso, regolato dalla convenzione scenica che permette allo spettatore di abitare temporaneamente un'altra realtà. La sostituzione del sogno alla realtà non è dunque solo un gesto estetico decadente, come accade nel romanzo, ma diviene un principio metateatrale che struttura il rapporto fra scena e pubblico, fondato sulla consapevolezza dell'inganno e sul piacere del suo funzionamento.

* Al link https://vimeo.com/1228487782 è disponibile il filmato dell'intervento performativo a cura di PROSŌPON. Centro di Teatro Classico e Arti Performative_, tratto dallo spettacolo *Truculentus*.

È in questo quadro teorico che si colloca l'operazione sviluppata nell'ambito del progetto PROSŌPON. Centro di teatro classico e arti performative: riprendere il teatro antico come forma da "riattivare", riportare in vita un dispositivo performativo antico – per quanto oggi ricostruibile sulla base delle evidenze storico-filologiche – affinché lo spettatore moderno, dalla propria realtà storica e culturale, possa fare esperienza di uno stupore di eco classica. Si tratta di una tensione consapevolmente *à rebours*, che fa dell'alterità formale uno strumento di coinvolgimento percettivo e cognitivo: portare in scena uno spettacolo antico nella forma – oltre che nel contenuto – significa confrontarsi con la distanza culturale dello spettatore contemporaneo, mettendolo di fronte all'alterità e allo straniamento come condizioni strutturali dell'esperienza teatrale, essenziali per fare esperienza dei meccanismi formali fondamentali (codici, forme, colori) dello spettacolo classico (cfr. Bettini, 2012, pp. 32-44; Eco, 2016, pp. 234-5). Una traduzione intersemiotica per la messa in scena capace di espletare la «valenza teatrale» (Albini, 1979, p. 51) della performance classica, per come è ricostruibile dagli indizi storico-filologici oggi disponibili; una scelta dichiaratamente interpretativa, rispetto alle traduzioni correnti: la ripresa di una grammatica mostrativa antica, che assume come dato produttivo i limiti stessi delle nostre conoscenze del mondo classico, rendendo il "precipitato" dell'antichità un principio di costruzione scenica.

Da una parte, la riflessione linguistica[1]: per quanto la realtà fonetica del teatro antico risulti ancora oggi un'incognita[2] in assenza di fonti sonore dirette, le scelte di pronuncia si fondano su un sistema coerente di evidenze indirette e sulle convenzioni ricostruttive condivise – per il latino, ad esempio, la cosiddetta *pronuntia restituta* di età cesariana, con la messa in rilievo delle diverse pronunce evocate nel testo – dal latino urbano a quello rustico, fino alle inflessioni regionali attribuite ai personaggi, restituendo scenicamente

1. Il cinema di Franco Piavoli rappresenta un esempio straordinario di come la voce possa affrancarsi dalla funzione meramente logocentrica per farsi strumento performativo e materico. In *Nostos: Il Ritorno* (1989) Piavoli opera una vera e propria "archeologia del suono", utilizzando un idioma inventato, tra suoni mediterranei, greco antico e fonemi arcaici, per spostare l'attenzione dal *significato* al *significante*. Così facendo, la voce comunica non concetti, ma stati d'animo, tensioni e memorie, agendo in simbiosi con i suoni della natura, mentre il suono vocale si fa corpo, diventando un elemento scenico al pari della luce e del gesto, e capace di accorciare la distanza tra l'antico e il contemporaneo. Cfr. al riguardo Danese (2015, pp. 409-30).

2. Come si sa, la ricostruzione fonetica delle lingue classiche costituisce uno dei campi più problematici della linguistica diacronica, poiché la testimonianza scritta restituisce solo in modo frammentario una realtà linguistica per sua natura fluida, segnata da variazioni diatopiche, diastratiche e performative.

gli "scarti"[3] fonetici rispetto al canone come marcatori di identità e di gerarchia sociale.

Dall'altra, la resa prosodica, che intende mostrare, in un contesto performativo contemporaneo, la complessità di un sistema linguistico fondato sulla quantità sillabica[4], assumendo la struttura metrica come principio organizzatore dell'azione e dell'ascolto. La scelta si colloca consapevolmente in uno spazio di sperimentazione teatrale: la struttura musicale del teatro classico, distinta in *cantica* e *deverbia*, viene assunta come dispositivo drammaturgico capace di modulare la compresenza di parola e musica in scena e ridefinire il rapporto fra voce, ritmo e azione. Il recupero di tale articolazione, basata su una precisa gerarchia performativa, restituisce alla performance la natura di "spettacolo totale", caratterizzato dall'alternanza di tre livelli di emissione vocale: i *deverbia* (parti recitate in senari giambici), la παρακαταλογή[5] (versi recitati con l'accompagnamento delle *tibiae*, assimilabili al recitativo) e i *cantica* (arie liriche in metri variabili, in cui la parola si espande nel canto). L'adozione di questa tripartizione sottolinea la centralità della distinzione tra parlato e cantato, essenziale nel codice antico quanto nelle forme di teatro musicale moderno (opera o musical), e orienta lo spettatore verso una drammaturgia dell'ascolto che oltrepassa il mero significato logico delle parole per privilegiare un'esperienza sensoriale ed emotiva più profonda: attraverso lo spazio, il ritmo, il timbro, l'intensità della voce e solo in ultimo le parole, vere e proprie "catalizzatori" di straniamento, capaci di trasfigurare la barriera linguistica del latino.

3. Bergson (1982) offre una chiave di lettura fondamentale per comprendere la dinamica teatrale del comico: il riso scaturisce da un "contrasto" dato da una rottura della continuità del reale. Lo scarto non è inteso tanto come un errore, quanto come un dispositivo di rivelazione che accentua il riso. E anche «la parola è chiamata 'comica' quando ci fa ridere d'un terzo», dice Bergson (ivi, pp. 55 ss.), d'un qualcuno che improvvisamente e inconsapevolmente si allontana dall'uso canonico del linguaggio, poiché il meccanismo comico si configura come un improvviso *scarto dalla norma* riconosciuta e condivisa dalla società: il linguaggio.

4. Nonché su un regime accentuale la cui natura – melodica o intensiva – resta tuttora oggetto di dibattito. Sulla questione cfr. Bernardi Perini (1986); Traina, Bernardi Perini (1998, pp. 81-2, 141-3) per una bibliografia ragionata sull'argomento, insieme a Niedermann (1906) e Oniga (1990, pp. 195-236).

5. La Παρακαταλογή, nel mondo greco, era «an especially speech-like mode of performance to accompaniment» (Moore, 2008, p. 157), dove si discute anche sulla distinzione tra παρακαταλογή e semplice καταλογή. Precisa Lomiento (2025, p. 9): «the παρακαταλογή, as suggested by the prefix παρά, which in the παρὰ τὴν κροῦσιν nexus invariably refers to musical accompaniment, would have been a καταλογή accompanied by music and associated (παρα-) with sections that were sung and set to music: a style of performance that, when interposed into a melodic context of songs, would have produced an 'anomalous' effect in the flow of the performance».

1
La scelta del *Truculentus*

A partire da tale consapevolezza si giustifica la scelta di muovere dal *Truculentus* di Plauto, ultima commedia della tradizione palatina del Sarsinate e prima del progetto PROSŌPON. La *pièce*, infatti, si offre come terreno privilegiato di sperimentazione sotto molteplici aspetti. Il testo, notoriamente danneggiato dal punto di vista filologico e caratterizzato da evidenti difficoltà strutturali, presenta in più punti una trasmissione lacunosa e una coerenza drammaturgica discontinua[6], risultando refrattario a una ricostruzione pienamente lineare; non a caso ha conosciuto rare rappresentazioni in epoca moderna e, quando portato in scena, è stato spesso oggetto di marcati interventi di modernizzazione della trama. Tale condizione di "porosità" strutturale costituisce tuttavia un elemento produttivo per la *mise en scène*, perché accentua il carattere problematico e aperto dell'opera, rendendola particolarmente adatta a un'operazione di riattivazione scenica che assuma la discontinuità e la perdita come elementi costitutivi del processo teatrale[7].

La scelta di mettere in scena il *Truculentus* è stata meditata anche da un punto di vista drammaturgico, in quanto la commedia si distingue per una marcata introspezione e per una sorprendente modernità dei suoi dispositivi diegetici. La trama si fonda su un inganno femminile esplicitamente dichiarato e reiterato, che non mira a essere smascherato in vista di un ripristino dell'ordine, ma si impone come principio organizzatore dell'azione. Le figure femminili – e in particolare la *meretrix* – non sono semplici oggetti del desiderio o pedine passive del raggiro maschile, bensì soggetti attivi della manipolazione, pienamente consapevoli del proprio ruolo e della finzione che mettono in atto contro tutte le categorie maschili della *pièce* (cfr. Pentericci, 2019, pp. 73-91). L'inganno non è occultato, ma ostentato: è un meccanismo che il testo espone e commenta, come consueto nelle commedie

6. Secondo la critica, ad esempio, l'evolversi del carattere del *servus truculentus* avverrebbe quando non è in scena e questo cambio di atteggiamento può essere ritenuto indizio di rimaneggiamento. A tal proposito cfr. in particolare Grimal (1971-74, pp. 532-43) e Ladewig (2001, pp. 33 ss.).

7. Secondo Eco (1962) l'opera non è una struttura statica e definita, ma un meccanismo che richiede la cooperazione interpretativa del lettore per sprigionare tutto il suo significato: per definizione, un'opera aperta. Stessa visione è proposta da Barthes (1988), che esplicita come l'opera si distanzi da chi l'ha creata per diventare un tessuto di citazioni e riferimenti in continuo movimento. In quest'ottica, la traduzione intersemiotica non è un semplice travaso di contenuti, ma un vero atto di riscrittura dove il traduttore esplora la pluralità dei sensi del testo, poiché cambiando il supporto libera nuove "direzioni" di significato.

plautine[8], affinché lo spettatore sia costantemente informato di quanto sta accadendo in scena e non abbia la difficoltà di prevedere i sotterfugi, ma si possa concentrare piuttosto sui *puns* e godere dei meccanismi comici[9]. In questo senso, il *Truculentus* appare come una commedia che problematizza dall'interno le dinamiche del desiderio, del divario culturale tra città e campagna e, ironizzando sull'argomento come consueto in quei tempi, della percezione della donna come oggetto di desiderio, che tuttavia qui trova riscatto mercificandosi consapevolmente e trasformandosi in oggetto di monetizzazione a discapito degli appetiti maschili. È proprio nella sospensione di ogni prospettiva moralizzante o risolutiva, già insita nella commedia antica[10], che risiede la modernità della trama: l'inganno non viene né punito né definitivamente scoperto e il gioco teatrale trova legittimazione nel suo stesso svolgersi. Un meccanismo anomalo per Plauto[11] ma estremamente vicino alle sensibilità drammaturgiche contemporanee, nelle quali la narrazione si costruisce attorno a dispositivi dichiarati, instabili e autoreferenziali.

Laddove l'antico si rivela più "modernizzante", ecco allora che il *Truculentus* offre un campo di prova particolarmente fecondo per interrogare i limiti e le possibilità della riattivazione scenica della classicità. La consapevolezza dell'inganno, condivisa tra personaggi e spettatori, attiva un livello metateatrale che mette in crisi la distinzione fra verità e finzione, realtà e rappresentazione, e in tal modo il testo non solo tollera, ma sollecita un'operazione che lavori sulla forma, sull'artificio e sulla distanza, permettendo allo spettatore contemporaneo di riconoscere nel dispositivo antico non un reperto del passato, bensì un meccanismo teatrale ancora pienamente operante.

8. Una sfacciata ostentazione dell'inganno si trova ad esempio in *Pseudolus* (vv. 394-413), dove il *servus callidus* ammette di non avere ancora un piano, equiparando la sua attività a quella del poeta: come il drammaturgo cerca l'ispirazione davanti a una tavoletta cerata vuota, così *Pseudolus* creerà la realtà dal nulla (*Pseud.* 401-403: *sed quasi poeta, tabulas quom cepit sibi / quaerit quod nusquamst gentium, reperit tamen, / facit illud veri simile, quod mendacium est*). Nel *Miles gloriosus* (vv. 196-219), altresì, il servo Palestrione si ritrova a elaborare un piano per salvare Filocomasio di fronte al pubblico, mentre Periplectomeno ci descrive gli atteggiamenti del corpo dell'attore sulla scena.

9. Secondo la teoria del comico di Bergson (cfr. *supra*, nota 3), il comico può esserci quando si crea consapevolezza di gruppo contro un soggetto oggetto del riso. In questo il *Truculentus* estremizza l'effetto, coinvolgendo nell'inganno della meretrice non solo il pubblico e la figura attanziale dell'aiutante – l'*ancilla Astaphium* –, bensì anche uno dei tre *amatores*, il giovane *Diniarchus*.

10. Non è un caso che la *pièce* sia stata a lungo ritenuta scabrosa e immorale, nella percezione successiva, e non abbia avuto fortuna. Sui giudizi riservati al *Truculentus* cfr. Broccia (1982) e Lefèvre (1991).

11. Di qui l'ipotesi che l'opera fosse una commedia della maturità, come anche suggerito dal passo del *Cato Maior de Senectute*. Sulla datazione delle opere plautine cfr. in particolare Schutter (1952, p. 149) e Musso (1969, pp. 135-8).

2
C'è qualcosa di antico, anzi di nuovo

A questo punto l'analisi si concentra sui dati filologici e storici che rendono possibile la costruzione concreta dello spettacolo. La grammatica mostrativa antica da cui il progetto PROSŌPON prende avvio definisce un campo di possibilità tracciato dalle testimonianze disponibili: maschere, costumi, organizzazione metrico-ritmica, convenzioni gestuali, articolazione musicale. Entro questo perimetro si sviluppa un'ipotesi performativa coerente con la struttura della commedia classica e orientata a una ricezione consapevole nel presente.

La prassi scenica si configura quindi come un atto di traghettamento culturale, dove l'uso rigoroso delle fonti orienta e regola l'invenzione teatrale: come l'aquilone pascoliano, che si innalza perché saldo al filo che lo trattiene, la sperimentazione scenica acquista slancio grazie al "vincolo" storico-filologico. La tensione verso l'alto nasce dalla presenza di un confine, un orizzonte "estraneo" che chiede di essere compreso, interpretato e reso presente. Tradurre intersemioticamente significa, come osserva Umberto Eco, abitare la distanza e riconoscerla come spazio di metamorfosi: un processo di negoziazione in cui si dice «*quasi* la stessa cosa»[12] e dove il "quasi" è lo scarto fertile in cui l'antico incontra il contemporaneo senza smarrire la propria alterità. La filologia e la storia del teatro diventano così i dispositivi di orientamento, che permettono allo spettatore di navigare tra le epoche e di percepire, nel ritmo e nella gestualità, i segni di una memoria che si fa corpo e senso presente.

3
I "dispositivi di orientamento"

Maschere, gestualità, voce, costumi e scenografia sono codici percettivi che traducono dati filologici e iconografici reali in dispositivi operativi sulla scena, permettendo allo spettatore di percepire la logica dell'azione comica e la struttura della finzione antica.

3.1. CODICI VISIVI: MASCHERE, COSTUMI, SCENOGRAFIE E GESTUALITÀ

Il primo livello di mediazione fra dati storici e percezione del pubblico si realizza attraverso l'elemento visivo: tutto ciò che lo spettatore vede in scena. L'analisi si è basata sul IV libro dell'*Onomasticon* di Polluce, che descrive

12. Il riferimento è a Eco (2016).

le macchine da palcoscenico e le maschere utilizzate nelle tragedie e commedie greche[13], estendendo il confronto alla *Néa* e alla tradizione romana. Poiché non emerge una corrispondenza univoca tra le convenzioni iconografiche e sceniche descritte da Polluce e i personaggi delle commedie, l'indagine ha integrato i dati testuali della commedia plautina *Truculentus* con le testimonianze archeologiche di carattere fittile, musivo e pittorico, per individuare i tratti semiotici e rendere immediatamente riconoscibile la funzione sociale e narrativa del personaggio. L'impatto visivo, dato dall'abbigliamento, dalla maschera, dalla postura e dai gesti dell'attore forniva infatti al pubblico – sin dalla loro prima apparizione – alcune informazioni sui personaggi e permetteva di entrare nell'atmosfera comica della scena; il tutto, insieme al *metteur en scène*, con una strategia registica e attoriale precisa, la musica e il testo dell'opera, andava a comporre il linguaggio mostrativo della *pièce*.

La maschera[14]

A partire dal carattere della maschera nella commedia *Truculentus*, confrontandolo di volta in volta con le indicazioni di Polluce, e dalle evidenze formali e strutturali dei rinvenimenti archeologici, ci si è avvalsi della maestria e della professionalità artigiana del maestro mascheraio Robin Summa per creare dei calchi in argilla unici nel loro genere, integrando i tratti caratteristici dei personaggi con uno studio attento delle linee di forza[15] necessarie

13. Nel catalogo sono difatti descritte ben ventotto maschere tragiche, quattro maschere satiresche e quarantaquattro maschere comiche, suddivise queste ultime in base ai ruoli: nove maschere di vecchi, undici di giovani che si caratterizzano per l'assenza della barba, sette maschere di servi e ben diciassette maschere femminili, molto confuse tra loro per età, condizione e professione, tra le quali anche tre figure servili.

14. La critica è oggi propensa a ipotizzare l'uso della maschera nel teatro romano, come per il teatro greco (per il quale non sussistono dubbi). Purtroppo, dobbiamo constatare la quasi totale assenza di testimonianze figurative esplicite per il teatro romano e di fonti antiche tra loro contraddittorie; anche affidandoci a indizi interni ai testi, che provino o escludano l'uso della maschera, la questione rimarrebbe comunque aperta. Per le prove a favore, cfr. Beare (1993) e Duckworth (1952). Chiarini (1989) si sofferma invece sulle fonti, che sembrano talvolta portare alla conclusione opposta. Per una discussione più approfondita cfr. Monda (2018, pp. 181-99; 2024, pp. 67-74).

15. La maschera non è solo un oggetto di scena ma ha un portato antropologico: è lo strumento del contatto del diverso perché permette all'attore di cambiare la propria identità. La convenzione scenica vuole che il trasformarsi in un'altra persona, il cambiare volto, porti l'attore in contatto con la potenza divina dionisiaca. Tuttavia, affinché anche il pubblico percepisca la realisticità della maschera, questa deve essere costruita come un potenziatore delle linee espressive: le rughe, le arcate e i volumi devono essere disposti secondo linee di forza che interagiscano con la luce della scena. A ogni movimento dell'attore la luce, scivolando su queste linee, creerà l'illusione che la maschera muti espressione. Questo effetto si ottiene con perizia, identificando punti fissi (ossa) e punti mobili (muscoli) del volto,

a rendere espressiva ogni maschera sul palcoscenico. La duplicità espressiva di alcune maschere è stata valorizzata, permettendo ai movimenti dell'attore sul palcoscenico di illuminare di volta in volta diverse espressività caratteriali – furbizia, malizia, grossolanità, arroganza, codardia ecc. – integrando l'importante contributo della fattura, del colore e dei movimenti dei capelli che, modellati secondo le indicazioni filologiche, iconografiche e intertestuali, diventano a loro volta un dispositivo semiotico in grado di trasmettere ruolo, *status* e intenzione del personaggio. Ad esempio:

Il *servus truculentus*

Al personaggio è stata attribuita la maschera dello schiavo principale, una maschera che Polluce descrive minuziosamente con riferimenti alla carnagione, alla capigliatura, alle sopracciglia e, talvolta, allo sguardo (*Onom.* 4, 148-150):

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

Le maschere comiche degli schiavi sono il nonno, il servo principale, quello con le chiome basse, il servo riccio, il Maison, il Tettix, il servo principale dai capelli scompigliati. [...] Il servo principale ha una spira di capelli rossi, le sopracciglia rialzate, la fronte corrugata: per gli schiavi è quello che il vecchio principale è per gli uomini liberi. Quello con le chiome basse è calvo sulla fronte, ha i capelli rossi e le sopracciglia rialzate. Il nome rivela i capelli del servo riccio, che sono rossi come la sua carnagione: è calvo sulla fronte e strabico. Il Maison è calvo e rosso in viso. Il Tettix è nero, calvo, ha due o tre riccioli neri sul capo e sul mento, è strabico. Il principale dai capelli scompigliati è in tutto uguale al servo principale tranne che per i capelli[16].

I dettagli su cui il mascheraio ha posto attenzione sono stati pertanto: 1. una maschera di carnagione scura tendente al rossiccio, in quanto scottata dal sole per il lavoro nei campi; 2. una massa di capelli rossi raccolti a spira, a evidenziare la provenienza etnica del *servus*; 3. una doppia espressione del

"cristallizzando" questi ultimi in forme geometriche, e donando alla maschera una tensione espressiva; cfr. Summa (2019).

16. Testo e traduzione, qui e oltre, sono a cura di Castiglioni (2022).

FIGURA 1
Maschera del *servus truculentus* realizzata dal maestro Robin Summa per lo spettacolo *Truculentus*, produzione PROSŌPON



volto – con sopracciglia asimmetriche, una sollevata e arcuata, una abbassata e corrucciata – per poter di volta in volta mostrare le emozioni del personaggio, di stupore o di rabbia, come confermato dal testo della *pièce*.

Le raffigurazioni della tipologia pollucea ci dicono il resto: 4. una barba triangolare, terminante a punta, non eccessivamente lunga che contribuisce a rendere il viso molto ovale; 5. guance magre con gote prominenti; 6. grossi baffi spioventi che terminano ai lati sulla barba; 7. un naso schiacciato simile a quello dei mastini; 8. occhi con un bulbo molto grande e rotondo, sbarrati; 9. notevoli rughe presenti sulla fronte, dalla parte del sopracciglio accigliato; 10. una matassa di capelli rossi riuniti sull'occipite in una sorta di treccia raccolta a spirale (cfr. Webster, 1995, pp. 26-9; Bernabò Brea, 2001, pp. 222-4).

Per la maschera del *servus rusticus* del *Truculentus* (cfr. FIG. 1) si è fatta particolare attenzione soprattutto alle rughe di espressione: sono infatti delineate solo in prossimità del lato corrucciato della maschera, dove il sopracciglio risulta più basso, per sviare la possibilità di attribuire a questo particolare *servus* un'eccessiva dose di *calliditas*, che non ha nella *pièce*, in quanto i *Fisiognomica* dello Pseudo Aristotele (811b-812a) ci dicono chiaramente che le rughe sono da associarsi alla furbizia e all'audacia:

οἱ τὸ μέτωπον μικρὸν ἔχοντες ἀμαθεῖς· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς ὗς. οἱ δὲ μέγα ἄγαν ἔχοντες νωθροί· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς βοῦς. οἱ δὲ περιφερὲς ἔχοντες ἀναίσθητοι· ἀναφέρεται ἐπὶ

τοὺς ὄνους. οἱ μακρότερον ἐπίπεδον ἔχοντες ἀναίσθητοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς κύνας. οἱ δὲ τετράγωνον σύμμετρον τῷ μετώπῳ ἔχοντες μεγαλόψυχοι· ἀναφέρεται ἐπὶ τοὺς λέοντας. οἱ δὲ συννεφὲς ἔχοντες αὐθάδεις· ἀναφέρεται ἐπὶ ταῦρον καὶ λέοντα. οἱ δ' ἀτενὲς ἔχοντες κόλακες· ἀναφέρεται ἐπὶ τὸ γιγνόμενον πάθος. ἴδοι δ' ἄν τις ἐπὶ τῶν κυνῶν, ὅτι οἱ κύνες ἐπειδὰν θωπεύωσι, γαληνὲς τὸ μέτωπον ἔχουσιν. ἐπειδὴ οὖν ἥ τε [812a] συννεφὴς ἕξις αὐθάδειαν ἐμφαίνει ἥ τε γαληνὴ κολακείαν, ἡ μέση ἂν τούτων ἕξις εὐαρμόστως ἔχοι.

Quelli che hanno la fronte piccola sono ignoranti: si vedano i maiali. Quelli che l'hanno troppo grande sono lenti: si vedano i buoi; quelli che l'hanno ricurva hanno scarse capacità percettive: si vedano gli asini; quelli che l'hanno abbastanza larga e abbastanza lunga sono percettivi: si vedano i cani. Quelli che hanno la fronte squadrata e proporzionata sono magnanimi: si vedano i leoni; quelli che l'hanno corrugata sono audaci: si vedano il toro e il leone. Quelli che poi l'hanno spianata sono adulatori: questo rimanda allo stato d'animo che si ingenera. È possibile verificare questo tra i cani, giacché i cani, quando fanno festa, hanno la fronte liscia. Allora, poiché l'essere corrugato indica audacia e l'essere liscio propensione all'adulazione, lo stato intermedio tra questi dovrebbe essere il migliore[17].

L'*ancilla Astaphium*

Altrettanta attenzione ha meritato la maschera di *Astaphium*, che nella *pièce* svolge un ruolo a metà tra *ancilla*, *meretrix* e *lena*[18] (cfr. FIG. 2). La maschera che si è scelto di attribuirle è ripresa dalla categoria νέων δὲ γυναικῶν πρόσωπα («maschere delle donne giovani»), ma i dettagli hanno qui importanza cruciale per la caratterizzazione. Polluce individua infatti tra le donne ben quattordici figure, di cui tre servili. Tuttavia, proprio per la precisa descrizione dei riccioli sembrerebbe evidente l'associazione alla maschera dell'etera matura (τὸ τέλειον ἑταιρικὸν: *Onom*. 4, 153):

τὸ δὲ τέλειον ἑταιρικὸν τῆς ψευδοκόρης ἐστὶν ἐρυθρότερον, καὶ βοστρύχους ἔχει περὶ τὰ ὦτα.

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

17. Traduzione a cura di Raina (1993, p. 107).

18. Ai vv. 224 ss. *Astaphium* descrive l'*ethos* della *bona lena*: *bonis esse oportet dentibus lenam probam / adridere, ut quisque ueniat, blandeque adloqui, / male corde consultare, bene lingua loqui*. Molti editori ritengono questi versi interpolati, tuttavia il discorso sulla *meretrix* è pertinente anche all'*ancilla Astaphium* poiché nella commedia le due donne, una serva e l'altra padrona, sono drammaturgicamente legate e *Astaphium* sembrerebbe sovraccaricarsi non solo del ruolo di *ancilla* e di *lena* ma anche di quello della *meretrix matura*, soprattutto nella seconda scena con il *servus rusticus* (*Truc*. 669-698).

FIGURA 2
Maschera dell'*ancilla Astaphium*, realizzata dal maestro Robin Summa per lo spettacolo *Truculentus*, produzione PROSŌPON



I dettagli principali che si sono individuati per riconoscere la maschera sono dunque: 1. il ricciolo che ricade al centro della fronte, che concorre a rendere esplicito un agghindarsi impudico, contornato da altri riccioli posticci che escono dall'acconciatura ai lati delle orecchie[19], 2. orecchini e braccialetti, perfettamente descritti nel testo plautino[20], 3. una bocca non troppo serrata, diversamente dalle *puellae* oneste, insieme a 4. un trucco appariscente, ma pur sempre in proporzione minore rispetto alla padrona, vera *meretrix* della *pièce* (*Truc*. 286-294)[21]:

19. Cfr. Bernabò Brea (2001, pp. 255-8): «Bipartite sulla fronte, le chiome scendono morbide e ondulate ai due lati, ma, all'altezza delle tempie, altre ciocche, altrettanto morbide e ondulate, si avvolgono su di esse, ravviate all'indietro. [...] Questo esemplare presenta tre ricciolетti plastici sulle gote, dinnanzi alle orecchie, distaccati dalle masse delle chiome [...] È questo che Polluce vuol dire con l'espressione: βοστρύχους ἔχει?».

20. *Truc.* 273-276: *an eo bella es, quia accipis tibi armillas aeneas? / AST. nunc places, quom mi inclementer dicis. SER. quid hoc quod te rogo? / mancupion qui accipias, gestas tecum ahenos anulos? / pignus da ni ligneae haec sint quas habes Victorias* («O ti senti bella per quei gingilli di bigiotteria che ti sei guadagnata chissà come? ASTAFIO Lo sai che mi piaci proprio quando fai il duro... SERVO Vuoi dirmi ciò che ti chiedo? Sfoggi questi anelli di bronzo per fare quale acchiappo? Scommettiamo che questi "cammei" che indossi sono imitazioni?». Traduzione di Pentericci, 2015).

21. Per il testo del *Truculentus*, qui e oltre, si segue l'edizione di Pentericci (2024), per la traduzione italiana cfr. Ead. (2015).

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

ASTAFIO Pazzo, che hai da urlare?
SERVO Se non ti sbrighi ad andartene da qui, e di gran carriera per Ercole, questi tuoi boccoli imbellettati, impiastricciati, impieghettati, inzuppati d'unguenti te li strapperò via dalla testa ad uno ad uno.
ASTAFIO E perché?
SERVO Perché hai osato avvicinarti alla nostra porta tutta odorante d'intrugli e perché hai le guance tanto colorate che sembra ti abbiano preso a schiaffi.
ASTAFIO Me misera, sono arrossita a causa del tuo inveire, per Castore.
SERVO Ah, è così? Sei arrossita? Come se fosse rimasta una qualche parte del tuo corpo ancora in grado di cambiare colore, scostumata! Hai intinto le guance nell'argilla e tutto il corpo nel gesso.

Codice visivo complementare alla maschera è costituito dall'abbigliamento: esso serve a rendere percepibile la differenza tra personaggi e le tipologie comiche, garantendo leggibilità visiva e coerenza scenica. Fonti iconografiche e letterarie attestano l'uso di abiti tipizzati – tuniche, mantelli, calzature – per segnalare status, funzione e ruolo narrativo; pertanto, anche in questo caso si è scelto di rispettare il codice di riferimento antico e non modificare i costumi per adattarli alla percezione moderna. Per il teatro plautino, un teatro di *palliata*, sappiamo che gli indumenti caratteristici erano il *pallium* e la *palla*, il mantello indossato dai personaggi, insieme al tipico abbigliamento alla greca. Elio Donato negli *Excerpta de comoedia* VIII, 6[22] ne approfondisce la fattura:

comicis senibus candidus uestibus inducitur, quod is antiquissimus fuisse memoratur, adulescentibus discolor attribuitur. serui comici amictu exiguo teguntur paupertatis antiquae gratia uel quo expeditiores agant. parasiti cum intortis pallis ueniunt. laeto uestitus candidus, aerumnoso obsoletus, purpureus diuiti, pauperi

22. Il testo è citato, qui e oltre, secondo l'edizione di Wessner (1902), la traduzione è mia.

phoenicius datur. militi chlamys purpurea, puellae habitus peregrinus inducitur. leno pallio colore uario utitur, meretrici ob auaritiam luteum datur.

Ai vecchi della commedia si fa indossare una veste bianca, poiché si ricorda che questo è il colore più antico; ai giovani ne viene assegnata una di vari colori. I servi comici sono coperti da un abito corto, in omaggio all'antica semplicità o perché agiscano con maggiore speditezza. I parassiti si presentano con mantelli avvolti [al braccio]. A chi è lieto spetta l'abito bianco, a chi è afflitto uno logoro; al ricco viene dato il porpora, al povero il rosso stinto. Al soldato si assegna una clamide purpurea, alla fanciulla un abito straniero. Il ruffiano usa un mantello di colori diversi; alla meretrice, per sottolinearne l'avidità, viene dato il giallo.

Il dato essenziale di distinzione verte sui colori delle vesti (ad esempio il giallo[23] per rappresentare la cupidigia della *meretrix*) e sulla loro lunghezza, seguendo i riferimenti di Donato e Polluce. Oltre a ciò, valgono le indicazioni di massima, sulla fattezza delle vesti, che si riscontrano in Beare (1993, p. 214):

sotto si portava il chitone ionico (in latino *tunica*), un camice di lino o di lana con apertura per il collo e le braccia. Talora veniva fornito di maniche. Esso veniva infilato dalla testa, e fermato con una cintura grazie alla quale, se necessario, poteva essere rimboccato. Talora il chitone era l'unico indumento. Normalmente, tuttavia, sul chitone si portava lo *himation* (in latino *pallium*), un mantello di lana di forma rettangolare, che veniva avvolto intorno al corpo e aggiustato in vari modi. Di solito lo si fermava su di una spalla con un gancio. [...] Le calzature da città erano di norma leggere: sandali (*soleae* o *crepidae*) e ciabatte (dette dai Romani *socci*). Il sandalo era fermato da cinghie e lacci; il *soccus* non aveva chiusura. [...] Anche le donne greche portavano appositi sandali, chitoni e *himatia* (il termine latino per il mantello da donna è *palla*). Come nella realtà, sia ad Atene che a Roma, non c'era un abbiglia-

23. Nell'antichità classica, il giallo (*luteus*, *flavus*) non gode di una piena autonomia semantica, ma vive all'ombra dell'oro: in Grecia e a Roma, il giallo è perlopiù il colore riservato alle vesti nuziali femminili e ai rituali dionisiaci, poiché evoca il calore vitale e la luce divina. Secondo Pastoureau (2019) contava però più la lucentezza che la tinta; pertanto, il giallo opaco scivolerebbe verso una connotazione negativa poi ripresa dal Medioevo. Nell'iconografia cristiana il giallo viene infatti associato alla veste di Giuda e di qui passa a contrassegnare le categorie di falsari, eretici, fino alle comunità ebraiche persino in epoca moderna. Nel corso dei secoli il giallo subisce quindi una drammatica mutazione antropologica, diventando il colore della derisione e dell'esclusione, associato nella teoria dei quattro umori alla bile incollerita e pertanto al colore della malattia, della menzogna e del tradimento. Il giallo delle *meretrices* nelle rappresentazioni teatrali è da individuare all'interno di questa parabola: probabilmente inteso come color zafferano (*croceus*), un colore estremamente costoso importato dall'Oriente, richiamava l'avarizia e la lussuria e conferiva alla donna che lo indossava un'appariscenza "esotica" che non si addiceva alla matrona romana. Di fatto decodificava chiaramente il "diverso" rispetto alla norma sociale, attirando l'attenzione dei clienti. Cfr. Olson (2008).

mento distinto per gli schiavi; alcuni schiavi di città potevano senz'altro indossare gli stessi vestiti dei loro padroni; altri andavano a piedi nudi. I campagnoli, sia liberi che schiavi, potevano portare pelli di capra.

Anche in questo caso, come per le maschere, si è infine tenuto preciso conto dei singoli dettagli testuali della *pièce*: riprendendo i nostri due esempi, per l'*ancilla Astaphium* il chitone è coperto da una *palla* color del fango (*Truc*. 270-271: *aduenisti huc te ostentatum cum exornatis ossibus / quia tibi suaso infecisti propudiosa pallulam?*[24]) per cui si è scelto un colore già tendente al "terracotta", scurendolo leggermente sull'orlo per garantire un effetto "insudiciato" e consunto dal fango; mentre per il *servus rusticus* ci si è orientati su una tunica corta – che lasciasse scoperte le ginocchia e non impedisse i movimenti di un uomo dedito al lavoro nei campi – di colore e fattezze simili a quelle della lana grezza, particolarmente sgualcito e poco curato alle estremità, stretto in vita da una corda di juta, più lunga del necessario, utile anche a governare le bestie, dati i riferimenti testuali (*Truc*. 276-280):

AST. ne attigas me. SER. egon te tangam? | ita me amabit sarculum,
ut ego me ruri amplexari mauelim patulam bouem,
cumque ea noctem in stramentis pernoctare perpetim,
quam tuas centum cenatas noctes mi dono dari.
rus tu mi opprobras? ut nancta es hominem quem pudeat probri!

ASTAFIO Non mi toccare!
SERVO Io toccarti? Che la mia zappa possa impalarmi se non preferirei avvinghiarmi in campagna a una vacca 'da monta' e passare con quella la notte sulla paglia, senza posa, piuttosto che ricevere in dono cento notti con te, cene incluse.

I movimenti del corpo, insieme allo spazio in cui vengono messi in atto, rappresentano una grande percentuale di percezione visiva: posture, inclinazioni, ampiezza dei gesti e ritmo dei passi seguivano infatti schemi convenzionali, segnalando ruoli, caratteri sociali e intenzioni narrative. La gestualità[25] non mirava a rappresentare stati interiori, anche perché influenzata dalla costante presenza delle maschere[26], ma a rendere percepibile e im-

24. «Sei venuta qui a mettere in mostra quelle quattro ossa agghindate? / Perché, svergognata? Ti si è forse macchiato di fango il mantello?».

25. «Per gesto intendiamo un comportamento corporeo o facciale che assuma un valore comunicativo, informativo o interattivo nei confronti di un destinatario diretto o di un eventuale osservatore, e per il quale esista una possibilità di controllo da parte dell'emittente». Cfr. Ricottilli (2000, p. 16).

26. La presenza della maschera impone una necessaria traslazione del senso: l'impossibilità di affidare l'espressione ai mutamenti della mimica facciale obbliga l'attore a investire

mediatamente riconoscibile la natura artificiale del personaggio; non è un caso che Ekman e Friesen (1969, pp. 70-82) li definiscano "dimostratori di emozioni"[27]. Movimenti cadenzati o enfatici, combinati con posture tipiche, agivano come segni visivi codificati, guidando la comprensione dell'azione e il coinvolgimento del pubblico nella logica della scena plautina. L'efficacia di tale sistema emerge con chiarezza nei frequenti segnali metacomunicativi che punteggiano lo scambio dialogico. Si tratta di una dinamica già rilevata da Seneca nel *De beneficiis* in merito all'interazione tra codici verbali e non verbali[28], e che in Plauto esplode in contenziosi dall'alto impatto comico, spesso innescati da un conflitto di interpretazione delle pause o dell'interiezione[29]. A maggior ragione, l'uso della maschera non costituisce un limite, bensì un catalizzatore per la "pragmatica della comunicazione" (cfr. Ricottilli, Raccanelli, 2023): la quasi totale assenza di mimica facciale obbliga il senso a trasferirsi interamente sul piano dei gesti, delle posture e dei tratti paralinguistici. Molte maschere difatti, così come descritte da Polluce, sono monoespressive e non consentono di mostrare in scena grandi emozioni; solo alcune – come il *servus* – permettono di giocare con un'ambivalenza d'espressione a seconda dell'inclinazione e dell'angolazione della maschera. È per questo che il corpo, come in parte nella commedia dell'arte, acquista grande visibilità sul palco: è l'unico elemento spesso in movimento e, per non ostacolare la maschera, costretto a muoversi perlopiù frontalmente[30]. Il direttore artistico del progetto PROSŌPON, Andrea Puglisi, curando tutto

di una responsabilità comunicativa il corpo. Piuttosto che verso il realismo psicologico, il linguaggio scenico antico muove verso una dimensione rituale, dove l'emozione si cristallizza in una grammatica dei gesti. In questo sistema, ogni inclinazione del capo o tensione delle membra cessa di essere un movimento casuale per farsi segno leggibile: l'attore diventa una figura dinamica, capace di proiettare nello spazio il carattere del personaggio.

27. Vedi inoltre Unceta Gómez (2012, pp. 347-95; 2016, pp. 231-41).

28. Cfr. a questo proposito Raccanelli (2010, pp. 161-77) e Ricottilli (2010).

29. Cfr. ad esempio *Truc.* 256-321, 669-698.

30. Nel sistema visivo antico, la norma era il profilo, mentre la frontalità costituiva un'eccezione, indice di rottura dell'ordine: l'esempio per eccellenza della frontalità greca, ad esempio, risiede nelle pitture vascolari dove vengono presentate di fronte le maschere sceniche, la Gorgone, il Satiro e Dioniso. Categorie, tutte, destinate a essere guardate rompendo, in una sorta di dimensione *ante litteram*, la quarta parete tra racconto e spettatore. «Davanti a un volto visto di fronte, il soggetto che guarda è guardato di rimando» (Frontisi-Ducroux, 1991, p. 137). Anche nel mondo teatrale la maschera rappresenta il volto che ci guarda, annullando la distanza temporale tra il passato del rito e il presente dell'osservatore. Non è un caso che maschera e volto, in greco, condividano il nome *pròsopon* e fungano l'uno da specchio dell'altro. Specchio che, nella Grecia antica, è accessorio esclusivamente femminile – come ammonisce il mito di Narciso –, allo stesso modo di come la maschera è solo dell'attore e quindi esclusivamente dell'uomo. Per approfondimenti cfr. Bettini (1991) e Frontisi-Ducroux (1995).

ciò che comportano il movimento scenico e la prossemica, del singolo personaggio sulla scena e di più personaggi in relazione tra loro, è particolarmente attento a far "parlare" il corpo sotto la maschera: la parola ha difatti anche precedenza di attenzione e pertanto di movimento rispetto agli altri, in particolare quando la maschera integrale copre la bocca degli attori e non permette al pubblico di individuare facilmente quale personaggio sta parlando in scena. Negli scambi di battute, spesso incalzanti, è allora essenziale avvalersi di uno studio accurato delle pose dei personaggi: coloro che non hanno la parola cercano di cristallizzare i loro movimenti per far percepire al pubblico chi sta parlando nello spazio scenico, con il corpo e con la voce, ma anche ogni *frame* di immobilità corporea dei *non loquentes* acquista un significato specifico nel complesso scenografico. La ricerca è stata condotta su testimonianze iconografiche – a partire dalle miniature del *Codex Vaticanus Latinus* 3868 fino alle vivide raffigurazioni vascolari – e testuali. Quintiliano, nel descrivere i gesti dell'oratore, confrontandoli con quelli dell'attore, ci consegna una grammatica del corpo che trova difatti grossa somiglianza nelle immagini del Terenzio Vaticano[31], come il gesto dell'indice disteso nelle varianti di espressione (*inst.* 11, 3, 94)[32]:

At cum tres contracti pollice premuntur, tum digitus ille quo usum optime Crassum Cicero dicit explicari solet. Is in exprobrando et indicando (unde ei nomen est) ualet, et adleuata ac spectante umerum manu paulum inclinatus adfirmat, uersus in terram et quasi pronus urget, et aliquando pro numero est.

Ma quando le ultime tre dita si tengono strette sotto il pollice, allora si suole distendere quello, che, secondo quanto affermò Cicerone, magnificamente fu adoperato da Crasso. L'indice serve ottimamente a rinfacciare e ad indicare (da qui è venuto il nome), se è un poco inclinato, con la mano alzata e rivolta verso la spalla, afferma; se è rivolto a terra e quasi prono, incalza: qualche volta significa un numero.

Tuttavia, è proprio qui che il lavoro di traghettamento culturale rivela la sua complessità: se si prende ad esempio il gesto di "origliare", nel codice terenziano è codificato attraverso il solo protendersi di pollice e mignolo, a disegnare una sorta di cornetta *ante litteram* (FIG. 3), mentre se lo spettatore moderno è abituato a un diverso riferimento visivo, come il palmo aperto dietro l'orecchio e il busto proteso in avanti, il gesto antico rischia di restare

31. Sulla questione cfr. soprattutto l'importante contributo di Francesca Romano Nocchi (c.d.s.). Per un approfondimento dei gesti del *Codex Vaticanus Latinus* 3868 cfr. invece Santoni (2008).

32. Il testo è citato secondo l'edizione di Winterbottom (1970), la traduzione è a cura di Faranda (1968).

un geroglifico muto. Lo scarto tra il segno – ricostruibile da elementi iconografici e testuali – e l'orizzonte d'attesa contemporaneo costituisce la sfida del progetto PROSŌPON, affinché il corpo sotto la maschera e il suo linguaggio trovino comprensione nonostante un linguaggio d'espressione diverso e culturalmente distante (FIG. 3).

Last but not least la scenografia, lo spazio scenico entro il quale agiscono gli attori: una *frons scaenae* con le canoniche due/tre porte – simboli di interni domestici che restano preclusi allo sguardo – tipiche della struttura bidimensionale del teatro romano. L'ingresso laterale di destra immetteva sulla scena dal centro cittadino (*a foro*), l'ingresso laterale di sinistra dalla campagna o dal porto (*a peregre*), così chiunque entrasse o uscisse da una delle case o andasse dal centro alla campagna doveva comparire obbligatoriamente sulla scena[33]. In questo spazio, la profondità non è data tanto dal realismo, relegato piuttosto alla convenzione scenica[34], quanto dalla densità dei movimenti e delle interazioni: la piazza, la *platea*, nonché la zona fra le tre porte – oggetto di tante "energetiche" bussate – diventano il luogo dell'esposizione pubblica del desiderio e dell'inganno, dove il confine tra "dentro" e "fuori" è marcato dal codice condiviso tra attore e pubblico. Trova così soddisfazione il rispetto della convenzione antica secondo cui tutte le scene si svolgevano in strada, non mostrando mai ciò che accadeva in casa[35]. Una fissità scenografica – se vogliamo – che mira a esaltare la dinamica metateatrale perché costringe lo spettatore contemporaneo a focalizzare l'attenzione sul corpo dell'attore come unico generatore di senso, dove nell'antichità, insieme al palcoscenico in legno, anche il fondale poteva essere costituito da un muro di legno nudo (cfr. Beare, 1993, p. 205). Unico sfogo dell'immaginazione (laddove la posizione naturale del teatro non lo

33. Per una descrizione dettagliata della scenografia antica cfr. Torino (2024, p. 92) e Beare (1993, p. 210). Per quanto riguarda lo spettacolo *Truculentus*, si è scelto convenzionalmente di posizionare sulla sinistra la porta dell'*adulescens rusticus*, a rappresentare la campagna, al centro la porta del *lupanare*, punto nevralgico della *pièce*, e a destra la porta della casa del *senex Callicles*, dalla quale non necessariamente escono personaggi ma che aiuta a identificare la via per il foro.

34. La convenzione scenica nel teatro latino agisce come un patto di verosimiglianza tra attore e spettatore, dove la realtà non viene imitata, ma evocata attraverso codici simbolici condivisi. In questo sistema le porte della *frons scaenae* sono soglie concettuali che separano il visibile, cioè quello che poteva essere esposto in pubblico, dall'invisibile, l'intimità domestica o – nelle tragedie – lo spazio rimosso della violenza e del delitto, che la convenzione sottrae allo sguardo per affidarlo alla parola e all'immaginazione. Accettare la convenzione significa riconoscere che i movimenti orizzontali degli attori, verso il foro o verso il porto, definiscono l'intera geografia urbana, trasformando il palcoscenico in un crocevia.

35. Si spiegano così gli espedienti narrativi che servono a rivelare ciò che sta avvenendo in casa: *Bacch.* 833 ss. o *As.* 828 ss.

FIGURA 3
Gesto dell'origliare, secondo l'iconografia del *Codex Vaticanus Latinus* 3868 e dettaglio



permetta realmente), il mare in lontananza, da cui nel *Truculentus* si vede arrivare il *miles Stratophanes*. La scenografia diventa così il perimetro di quel "sogno della realtà" di cui scriveva Huysmans: un recinto dove la finzione è delimitata dalla geometria immutabile delle forme.

3.2. CODICI SONORI: VOCE, METRICA, MUSICA, CANTO

Nel teatro plautino, ritmo, scansione della parola e del canto non erano arbitrari: la struttura metrica del testo – senari, settenari e altri metri ricorrenti – costituiva una guida precisa per l'andamento vocale, suggerendo variazioni di tempo, accento e registro performativo. La struttura di una *palliata* è infatti determinata dagli elementi metrico-musicali quali l'alternanza tra scene dialogate in senari giambici e scene con accompagnamento musicale, in versi lunghi eseguiti in "recitativo" come i settenari trocaici oppure in metri lirici misti. Sebbene non si abbiano oggi attestazioni della musica originale, tale scansione metrica permette di distinguere chiaramente nel testo i *cantica* e i *deverbia*, segnalando spesso, in questo modo, entrate, uscite e momenti comici o enfatici della *pièce*. Quando il testo prevedeva il canto, esso aveva infatti una funzione ritmica e performativa, non solo musica-

le: scandire, cantilenare o modulare secondo il metro consente, anche a un orecchio moderno, di enfatizzare momenti comici e sostenere la comprensione della dinamica scenica. Ecco quindi che anche la voce, come maschera e gestualità, si configura come un dispositivo di "orientamento": attraverso la scansione metrica e l'uso consapevole del canto come elemento ritmico, lo spettatore contemporaneo può avvicinarsi all'organizzazione percettiva e temporale dello spettacolo antico poiché comprende immediatamente, ad esempio, al pari dell'esperienza operistica, che le parti recitate si fanno carico di descrivere momenti di evoluzione dell'intreccio, mentre le parti cantate servono solo ad analizzare e rendere visibili al pubblico i moti dell'anima e le parti più introspettive della trama. In tale contesto, gli studi di Timothy J. Moore (2012) sulla "partitura" plautina mettono in luce come la metrica non sia un mero schema astratto, ma una guida per l'emotività del pubblico: la varietà dei metri impiegati da Plauto non risponde solo a una ricerca di virtuosismo formale, ma definisce anche una precisa drammaturgia sonora. Se infatti i senari giambici del recitato stabiliscono il piano della narrazione e del confronto logico, il passaggio ai metri lirici dei *cantica* agisce come un segnale psicologico che predispone lo spettatore a un'immersione emotiva più profonda e variegata, a seconda del tipo di metro: il ritmo accelera, si frammenta o si distende, comunicando l'urgenza del desiderio, il disorientamento dell'inganno o l'arroganza del potere anche senza che il significato delle parole latine venga decodificato chiaramente. Come una sorta di "architettura" del tempo scenico, la metrica può trasformare la barriera linguistica in un'esperienza di percezione ritmica che renda ancora più accessibile la trama.

Si impone, a questo punto, una necessaria domanda di metodo: come tradurre lo schema metrico del testo in un'architettura sonora viva, se non abitiamo più l'universo di una pronuncia musicale antica? La risposta a tale interrogativo risiede nella distinzione tra "ricostruzione" e "riattivazione": se la natura melodica dell'accento greco e latino è oggi sfumata dietro l'abitudine ai sistemi intensivi moderni, tradurre la scansione delle lunghe e delle brevi può trovare efficacia performativa nel recupero di un'architettura acustica. La sillaba lunga cessa cioè di essere mero segno grafico per farsi estensione oggettiva del fiato, dilatazione del tempo e ampiezza del gesto, mentre la sillaba breve, per contrasto, ne diviene lo scarto dinamico. In questa prospettiva, la metrica diviene traccia di un corpo che respira e si muove nello spazio, trasformando la quantità prosodica in presenza scenica. La riflessione teatrale, a livello ritmico-musicale, sposta il *focus* percettivo sull' «armonia

fonica»[36] insita nella comunicazione del testo: rispettando la lingua di origine e proponendo – a titolo performativo-sperimentale – un'interpretazione che crei una sorta di analogia con la ritmica quantitativa[37], cioè basata sulla differenza di lunghezza tra le sillabe che compongono le parole scelte dal poeta (affinché entrassero in quel tipo di metro e non in un altro), si genera infatti nello spettatore un senso di *attesa* ritmica che rende significativa la percezione di forme quantitative e di ricorsività foniche. Ciò che l'orecchio moderno ancora afferra non è la teoria metrica, astratta, ma il principio della ripetizione, regolata dalla percezione di una differente durata della sillaba o dalla ricorrenza di iterazioni foniche tipiche della poesia (forme di suono)[38]. Si tratta ovviamente di un'operazione difficile da cogliere concettualmente, che forse apparirebbe più immediata escludendovi il ragionamento di decodifica e limitandosi a percepire il suono della composizione poetica: «il discorso si snoda lungo un asse orizzontale in cui la successione delle sillabe brevi e delle sillabe lunghe in sedi prestabilite si intreccia con quella dei fonemi che si richiamano fra loro, creando un doppio effetto di similarità interna» (Bettini, 2022, p. 270) per fare in modo che ciò che è *foneticamente* simile generi uno schema fatto di *ritorni* e di *attese* temporali[39]. Non a caso, laddove l'alternanza ritmica si faceva più distante dalla cadenza del parlato (senari giambici), interveniva il *tibicen*, il cui compito principale era quel-

36. Richiamando il concetto di Ferdinand de Saussure, l'armonia fonica si definisce come una «componente formale e sonora [...] che va ben al di là della tradizionale allitterazione» e che accompagna la fruizione orale dei testi antichi. Al riguardo cfr. Bettini (2022, pp. 254-68).

37. Il tentativo di riproporre metri antichi assecondando una percezione moderna non è nuovo, se pensiamo alle *Odi barbare* di Carducci o alla recente traduzione dell'*Eneide* di Alessandro Fo, in esametri. Certo, il tentativo di PROSŌPON non si limita ad "assecondare" il ritmo dei versi antichi nella lingua moderna ma, mantenendo il testo in originale (pur con sovratitoli), ricerca un'esperienza completamente immersiva in quello che abbiamo definito il "precipitato" dell'antichità. L'ascolto permette allo spettatore di assaporare la struttura più profonda del teatro: comprendendo che la poesia antica era musica, o meglio un sistema di durate temporali, prima ancora che testo, è possibile cogliere l'essenza del ritmo, prima ancora del significato, creando un effetto di straniamento simile a quello di uno spettatore d'opera lirica di fronte all'alterità del testo cantato.

38. Sulle iterazioni foniche del testo plautino cfr. Traina (1999, p. 55): «il linguaggio poetico tende al polo dell'omofonia (con la riserva, tuttavia, che si tratta di linguaggio teatrale, in particolare comico, basato sulla piena decifrabilità del messaggio)».

39. Ritiene infatti Bettini che nella poesia latina arcaica la metrica quantitativa sia per sua natura «a maglie larghe» e di conseguenza nella costruzione del discorso poetico entri in gioco il ritorno di un quantitativamente simile – sillabe lunghe in determinate sedi, sillabe brevi in altre; cfr. Bettini (2022, p. 272). Una sorta di *similarità non quantitativa* che, paradossalmente, facilita la sperimentazione moderna di percezione del ritmo.

lo di rafforzare e interpretare il ritmo fornito dal drammaturgo, rendendo "udibile" il battito interno del verso.

Il passaggio dalla dimensione testuale a quella fenomenologica trova dunque il suo compimento ideale nel recupero delle *tibiae*. Nel dispositivo scenico antico, lo strumento a doppia ancia, suonato in coppia, non fungeva da semplice sottofondo sonoro, ma costituiva l'ossatura acustica della performance: una base ritmico-tonale che guidava lo spettatore – nei recitativi e nei *cantica* – attraverso i meandri della metrica, rendendo percepibile ciò che altrimenti sarebbe rimasto confinato alla pagina[40]. Questa centralità del musico – spesso compositore egli stesso – rivive oggi nel progetto PROSŌPON attraverso un dialogo serrato tra filologia e prassi: la perizia del musicologo Massimo Raffa ha permesso di tradurre la scansione dei versi in strutture sonore, mentre la "messa in strumento" di Cristina Majnero ha restituito voce alla materia. Come l'antico Marcipor fu capace, con le sue *tibiae Serranae*, di piegare la tecnica all'estro dello *Stichus* plautino, Majnero riattiva la varietà timbrica degli strumenti sulla scena contemporanea.

Quali strumenti prediligere, dunque, affinché l'alternanza tra l'uso di *tibiae pares* (canne di uguale tonalità e misura) e *impares* possa orientare la percezione dello spettatore lungo le diverse "temperature" drammatiche della commedia?[41] La trattatistica antica, pur nelle sue aporie, ci offre una guida preziosa: Donato sottolinea come, nelle parti di recitativo, l'impiego combinato della *tibia dextra* (dal suono più grave e solenne) e della *sinistra* (più acuta e agile) potesse generare una tensione armonica[42] funzionale alla dialettica del dialogo. Al contrario, nei *cantica* – dove la parola acquista una dimensione corale e introspettiva, svincolandosi dal dialogo[43] – l'uso delle *tibiae pares* garantiva plausibilmente una sonorità compatta, operando per

40. Per approfondimenti sullo strumento, sulle testimonianze e sul loro uso nell'antichità cfr. Moore (2012, pp. 26-63).

41. Afferma Diomede (IV sec. d.C.): *indicia produnt nobis antiquae comoediae, in quibus invenimus "acta tibiis paribus aut imparibus aut sarranis"*. Dalle didascalie degli spettacoli, sappiamo inoltre che *tibiae impares deinde dextrae* sono intercambiabili a seconda delle situazioni rappresentate e che furono selezionate per l'*Heautontimorumenos* e il *Phormio* di Terenzio; le *pares* invece per *Hecyra*, *pares dextrae* per *Eunuchus*, *pares dextrae vel sinistrae* per *Andria*; per gli *Adelphoe*, invece, come per lo *Stichus* plautino, fu utilizzato uno strumento con una denominazione precisa: le *tibiae serranae*.

42. Nel *Truculentus* questa tensione potrebbe dunque sottolineare i violenti contrasti identitari della *pièce*, come ad esempio la rozzezza arcaica del *servus rusticus* e la sofisticata malizia di *Astaphium*.

43. Sulle *tibiae serranae* cfr. Scoditti (2008, pp. 51-61). Nel citare le fonti antiche bisogna tuttavia notare anche come nel commento di Servio all'*Eneide* (*ad Aen.* 9. 615) si evinca abbastanza confusione riguardo ai nomi degli strumenti: *nam tibiae aut Serranae dicuntur, quae sunt pares et aequales habent cavernas: aut Phrygiae, quae et inpares sunt et inaequales*

raddoppio o unisono e assecondando la dilatazione melodica del verso (Donatus, *Excerpta de comoedia*, VIII).

Deuerbia histriones pronuntiabant, cantica uero temperabantur modis non a poeta sed a perito artis musicae factis. [...] Eius qui modos faciebat nomen in principio fabulae post scriptoris et actoris superponebatur. Huiusmodi carmina ad tibias fiebant, ut his auditis multi ex populo ante dicerent, quam fabulam acturi scaenici essent, quam omnino spectatoribus ipsius antecedens titulus pronuntiaretur. agebantur autem tibiis paribus, id est dextris aut sinistris, et imparibus. dextrae autem tibiae sua grauitate seriam comoediae dictionem praenuntiabant, sinistrae [Serranae] acuminis leuitate iocum in comoedia ostendebant. ubi autem dextra et sinistra acta fabula inscribebatur, mixtim ioci et grauitates denuntiabantur.

Gli attori recitavano le battute; quanto alle parti cantate, erano accompagnati da modulazioni composte non dal poeta ma da un musicista specializzato. [...] Il nome dell'autore delle modulazioni era riportato all'inizio del testo della commedia, dopo quelli dell'autore e dell'attore. Le opere di questo genere erano accompagnate dal suono dei flauti, al punto che, non appena le si sentiva, molti tra il pubblico dicevano quale tipo di opera gli attori stavano per rappresentare, prima ancora che il titolo fosse annunciato agli spettatori. Venivano suonate con *tibiae* uguali, cioè destre e sinistre, e disuguali. Le canne di destra, con il loro suono grave, annunciavano un passaggio serio della commedia, quelle di sinistra, con la leggerezza dei loro suoni acuti, indicavano un passaggio allegro. Quando la commedia riportava nella sua rubrica del titolo la menzione destra e sinistra, ci si poteva aspettare un misto di gioco e serietà.

In conclusione, se l'essenza del fenomeno teatrale risiede nella prassi performativa, l'operazione del centro PROSŌPON, attraverso tutti gli elementi storico-filologici analizzati, mira a un evento intersemiotico totale. L'interesse di una semiotica teatrale difatti – teorizza Ubersfeld (2008, pp. 26-9) – «non è, come si può credere, quello di dare senso a dei segni e nemmeno quello di individuare i segni più usuali con i loro significati ma, al contrario, di mostrare l'attività teatrale come un sistema di segni che non offrono senso, se non gli uni in rapporto agli altri. Il compito di una semiotica teatrale non è tanto quello di isolare i segni, quanto di costruire con essi degli *insiemi significanti* e mostrare come si organizzano». Il viaggio *à rebours* può giungere così a compimento nel momento in cui lo spettatore – consapevole dello scarto linguistico e della distanza storica – accetta di abitare lo spazio della finzione proposta, ne decodifica i segni (dove il codice linguistico non è che una parte di

habent cavernas («Sono chiamate *tibiae Serranae* quelle che sono uguali e hanno fori della stessa dimensione, o Frigie quelle disuguali e con fori di dimensioni diverse»).

una molteplicità di codici differenti) e arriva al processo di significazione[44]. È qui che l'immagine dell'aquilone pascoliano rivela tutta la sua forza epistemologica: così come l'aquilone può sfidare le correnti e innalzarsi perché trattenuto dal filo che lo ancora a terra, così la sperimentazione scenica trae la sua spinta ascensionale proprio dal "rigore" filologico. Senza quel filo – fatto di maschere, prossemica, costumi, voce, metri quantitativi e *tibiae* – il teatro rischierebbe di disperdersi in un presente senza radici; grazie a esso, invece, può librarsi verso il pubblico contemporaneo, rendendo "esperibile" l'alterità dell'antico come una nuova possibilità di senso. In fondo, ogni atto comunicativo è un atto di traduzione: un traghettamento continuo tra ciò che siamo e ciò che ci è estraneo. Come sostiene George Steiner in *After Babel*, muoversi tra le lingue – e le forme culturali – significa percepire la «propensione quasi vertiginosa dello spirito umano verso la libertà». Una libertà che il progetto PROSŌPON insegue non fuggendo dal passato, ma usandolo per raggiungere orizzonti di interpretazione capaci di restituire intatto il senso del teatro, permettendo di avvertire «qualcosa di nuovo oggi nel sole, anzi d'antico».

Riferimenti bibliografici

ALBINI U. (1979), *Il banco di prova delle Coefore*, in *La traduzione dei testi teatrali antichi*, Atti del VII Convegno internazionale di studi sul dramma antico, in "Dioniso", 50, pp. 48-51.

BARTHES R. (1988), *Brusio della lingua. Saggi critici IV*, Einaudi, Torino (ed. or. Paris 1984).

BEARE W. (1993), *I Romani a Teatro*, Laterza, Roma-Bari (ed. or. London 1950).

BERGSON H. (1982), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Laterza, Roma-Bari (ed. or. Paris 1900).

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

BERNARDI PERINI G. (1986), *L'accento latino. Cenni teorici e norme pratiche*, Pàtron, Bologna.

BETTINI M. (a cura di) (1991), *La maschera, il doppio e il ritratto*, Laterza, Roma-Bari.

ID. (2012), *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino.

ID. (2022), *Roma, città della parola*, Einaudi, Torino.

44. Per significazione si intende l'atto di produrre senso attraverso l'interazione di diversi codici (visivo, sonoro, gestuale, prossemico). Non è solo ciò che il segno comunica, ma come lo comunica attraverso i significanti della rappresentazione, coinvolgendo perciò lo spettatore nel processo interpretativo.

BROCCIA G. (1982), *Appunti sull'ultimo Plauto. Per l'interpretazione del* Truculentus, in "Wiener Studien", 16 n.f., pp. 149-64.

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

CHIARINI G. (1989), *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Pàtron, Bologna.

DANESE R. M. (2015), *"Nostos. Il ritorno" di Franco Piavoli. Il mito come intermediazione fra uomo e natura*, in "Rivista di cultura classica e medioevale", 57, 2, pp. 409-30.

DUCKWORTH G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*, Princeton University Press, Princeton.

ECO U. (1962), *L'opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.

ID. (2016), *Dire quasi la stessa cosa. Esperienza di traduzione*, Bompiani, Milano (1ª ed. 2003).

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

FARANDA R. (1968) (trad.), *L'istituzione oratoria di M. F. Quintiliano*, vol. II, UTET, Torino.

FRONTISI-DUCROUX F. (1991), *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in Bettini (1991), pp. 131-58.

ID. (1995), *Du Masque au Visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, Parigi.

GRIMAL P. (1971-74), *Le Truculentus de Plaute et l'esthétique de la palliata*, in "Dioniso", 45, pp. 532-43.

HUYSMANS J.-K. (1922), *À rebours*, G. Crès et Cie, Paris (1ère éd. G. Charpentier, Paris 1884).

LADEWIG T. (2001), *Schriften zum römischen Drama republikanischer Zeit*, K. G. Saur, München.

LEFÈVRE E. (1991), *Truculentus oder Der Triumph der Weisheit*, in E. Lefèvre, E. Stärk, G. Vogt-Spira (Hrsg.), Plautus barbarus. *Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Gunter Narr Verlag, Tübingen, pp. 175-200.

LOMIENTO L. (2025), *Iambic Trimeter 'in lyricis': Declamation or Song?*, in "Greek and Roman Musical Studies", 13, 2, pp. 231-54.

MONDA S. (2018), *Ne mox erretis: la convenzione della maschera nel teatro romano dal III secolo a.C.*, in M. M. Bianco, A. Casamento (a cura di), *Novom aliquid inventum. Scritti sul teatro antico per Gianna Petrone*, Palermo University Press, Palermo, pp. 181-99.

ID. (2024), *Maschere e costumi*, in O. Rossini, S. Monda, L. Spagnuolo (a cura di), *Teatro. Autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, catalogo della mostra (Roma, Museo dell'Ara Pacis), «L'Erma» di Bretschneider, Roma-Bristol, pp. 67-74.

MOORE T. J. (2008), *Parakatalogē: Another Look*, in "Philomusica on-line", 7, 2, pp. 152-61 (http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/07-02-Moisa-14; ultima consultazione: 10 settembre 2026).

ID. (2012), *Music in Roman Comedy*, Cambridge University Press, Cambridge.

MUSSO O. (1969), *Sulla datazione del* Truculentus *di Plauto*, in "Studi italiani di filologia classica", 41, pp. 135-8.

NIEDERMANN M. (1906), *Précis de phonétique historique du latin*, C. Klincksieck, Paris.

OLSON K. (2008), *Dress and the Roman Woman: Self-Presentation and Society*, Routledge, London.

ONIGA R. (1990), *L'apofonia nei composti e l'ipotesi di un'intensità iniziale in latino*, in R. M. Danese, F. Gori, C. Questa (a cura di), *Metrica classica e linguistica*, QuattroVenti, Urbino, pp. 195-236.

PASTOUREAU M. (2019), *Giallo. Storia di un colore*, Ponte alle Grazie, Milano.

PENTERICCI C. (2015), *Editio critica, traduzione e commento di Truc. 1- 254/5. Appendix: Editio critica, traduzione e analisi di Truc. 256-321 e 669-698*, diss. di dottorato, Università degli Studi di Trento.

EAD. (2019), *Matris opera mala. Il predominio femminile nell'intreccio del* Truculentus, in R. López Gregoris (ed.), *Drama y Dramaturgia en la escena romana*, Pórtico, Zaragoza, pp. 73-91.

EAD. (ed.) (2024), Titus Maccius Plautus, *Truculentus*, Argalia, Sarsinae et Urbini.

RACCANELLI R. (2010), *Esercizi di dono. Pragmatica e paradossi delle relazioni nel "De Beneficiis" di Seneca*, Palumbo, Palermo.

RAINA G. (a cura di) (1993), Pseudo Aristotele, *Fisiognomica. Anonimo latino, Il trattato di fisiognomica*, introduzione, traduzione e note di G. Raina, Rizzoli, Milano.

RICOTTILLI L. (2000), *Gesto e parola nell'*Eneide, Pàtron, Bologna.

RICOTTILLI L. (2010), *Teatro latino e pragmatica della comunicazione*, in "Dionysus ex Machina", 1, pp. 360-79.

RICOTTILLI L., RACCANELLI R. (a cura di) (2023), *Pragmatica della comunicazione e testi classici*, Pàtron, Bologna.

ROMANO NOCCHI F. (c.d.s.), *Oltre le parole: sermo corporis e tecniche teatrali nella retorica latina*, in L. Di Virgilio, E. Correggia, C. Pentericci, *Oltre la maschera: l'espressività della voce invisibile*, Urbino University Press, Urbino.

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

SCHUTTER K. H. E. (1952), *Quibus annis comoediae Plautinae primum actae sint quaeritur*, diss. Groningae, De Waal, Groningen.

SCODITTI F. (2008), *Le tibiae serranae di Plauto*, in "Philomusica on-line", 7, 2, Atti del secondo meeting annuale di MOISA *La musica nell'Impero romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche*, pp. 51-61 (http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/07-02-Moisa-05/358; ultima consultazione: 10 settembre 2026).

SUMMA P. (2019), *La maschera è libertà. Storia di un'insurrezione teatrale*, Il Quaderno Edizioni, Napoli.

TORINO A. (2024), *Le convenzioni sceniche*, in O. Rossini, S. Monda, L. Spagnuolo (a cura di), *Teatro. Autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, catalogo della mo-

stra (Roma, Museo dell'Ara Pacis), «L'Erma» di Bretschneider, Roma-Bristol, pp. 91-8.

TRAINA A. (1999), *Forma e suono*, Pàtron, Bologna.

TRAINA A., BERNARDI PERINI G. (1998), *Propedeutica al latino universitario*, Pàtron, Bologna.

UBERSFELD A. (2008), *Leggere lo spettacolo*, Carocci, Roma (ed. or. Paris 1996).

UNCETA GÓMEZ L. (2012), *Cuando los sentimientos irrumpen. Valores expresivos de las interjecciones primarias en las comedias de Plauto*, in R. López Gregoris (ed.), *Estudios sobre teatro romano. El mundo de los sentimientos y su expresión*, Pórtico, Zaragoza, pp. 347-95.

ID. (2016), *Cuando los sentimientos irrumpen (2). Análisis de las interjecciones secundarias en las comedias de Plauto*, in A. Penas Ibáñez, B. García-Hernández (eds.), *Semántica latina y románica. Unidades de significado conceptual y procedimental*, Peter Lang, Berna, pp. 231-41.

WEBSTER T. B. L. (1995), *Monuments Illustrating New Comedy*, vol. I, Institute of Classical Studies, London.

WESSNER P. (1902), *Aeli Donati quod fertur Commentum Terenti. Accedunt Eugraphi Commentum et Scholia Bembina*, I, B. G. Teubner, Lipsiae.

WINTERBOTTOM M. (1970) (ed.), M. Fabi Quintiliani. *Institutionis Oratoriae libri duodecim*, rec. brevique adnotatione critica instruxit M. Winterbottom, vol. II, Oxonii e typographeo Clarendoniano.