

# Arte, politica e società nella *palliata*<sup>1</sup>

Giorgia Bandini

*Professoressa associata*

*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*

Nella *palliata* l'attualizzazione attraverso allusioni alla situazione storica e culturale contingente, se pur espediente quantitativamente ridotto, non è assente, ma disseminata qua e là e a volte quasi nascosta nel testo. Al riguardo ci si propone di analizzare alcuni passi plautini e terenziani relativi alla pittura e alla scultura proprio in ragione del fatto che il tema dell'arte rappresentava per il pubblico antico un argomento di attualità, non senza risvolti politici. Roma infatti, in particolare negli anni a cavallo tra il III e II sec. a. C., vede un'improvvisa concentrazione di opere d'arte, quale mai si era verificata in nessuna altra città del Mediterraneo, e, dunque, possiamo supporre fosse vivida la presenza della *imagerie* artistica nella mente degli spettatori. È il momento della conquista di Siracusa (212 a. C.) e di Taranto (209 a. C.), a cui seguiranno Eretria (198 a. C.) e Ambracia (189 a. C.), e sappiamo bene la grande quantità di quadri, sculture e altri oggetti artistici che giunse a Roma quale bottino di quelle guerre, come ci racconta Livio (XXV 40, 1-2):

*Marcellus, captis Syracusis, [...], ornamenta urbis, signa tabulasque quibus abundabant Syracusae, Romam deuexit, hostium quidem illa spolia et parta belli iure; ceterum inde primum initium mirandi Graecarum artium opera licentiaeque hinc sacra profanaque omnia uolgo spoliandi factum est.*

È anche, come noto, il momento dello scontro più violento tra i fautori di una politica aggressiva proiettata verso l'Oriente mediterraneo, e i conservatori che la

<sup>1</sup> L'articolo riprende quanto già espresso in Giorgia Bandini, *Viden pictum? L'arte 'contemporanea' sul palcoscenico latino arcaico*, *DeM*, n. 15 (2024): 230-348.

rifiutavano per contrapposti interessi economici e politici, aggrappandosi ai valori morali compresa una *rusticitas* intenzionalmente amplificata ed un pesante scherno nei confronti della raffinatezza della cultura greca, scherno che poteva essere facilmente condiviso dalla plebe. Anche l'arte, sia sotto il profilo della produzione sia sotto quello della ricezione, è al centro di questo scontro tra conservatori e filoellenici, anche l'arte è questione di potere. Sono infatti gli anni in cui Catone pronuncia l'orazione *de signis et tabulis*, forse non tanto una critica all'arte in sé, quanto piuttosto una dura critica all'immoralità della produzione artistica contemporanea. Difficile tuttavia dire qualcosa al riguardo dal momento che il solo Festo dell'orazione conserva queste poche parole:

*L. Redemptitauere item ut clamitauere Cato idem in ea qua egit de signis et tabulis: «honorem [t]emp<ti>tauere – ait – <ma>lefacta benefactis non redemptitauere».*

In questo contesto in cui l'arte costituisce, come si è detto, un tema d'attualità e una questione politica, è interessante notare proprio la numerosa presenza di riferimenti pittorici e scultorei in particolare nell'opera plautina<sup>2</sup>. Il Sarsinate tira infatti in causa la cultura e soprattutto la pittura, una sola citazione pittorica ricorre invece in Terenzio, nell'*Eunuchus*, dove troviamo la descrizione che un giovane innamorato fa di una *tabula picta* esposta nella casa della cortigiana, vv. 580-588 (ia<sup>6</sup>)<sup>3</sup>:

*abducit secum ancillas: paucae quae circum illam essent manent nouiciae puellae. continuo haec adornant ut lauēt. adhortor properent. dum adparatur, uirgo in conclauī sedet suspectans tabulam quandam pictam: ibi inerat pictura haec, Iouem quo pacto Danae misisse aiunt quondam in gremium imbrem aureum. egomet quoque id spectare coepi, et quia consimilem luserat iam olim ille ludum, inpendio magis animus gaudebat mihi, deum sese in hominem conuortisse atque in alienas tegulas uenisse clanculum per inpluuium fucum factum mulieri.*

<sup>2</sup> Sull'argomento sono imprescindibili i lavori di Charles Knapp, «References to Painting in Plautus and Terence», *CPh*, n° 12 (1917): 143-157 e Maurizio Bettini, «“Graphicus, -ice” e alcuni riferimenti plautini alla pittura: metafore pittoriche e rappresentazione drammatica», in *Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina*, a cura di Oniga (Roma: Il Calamo, 2003): 31-61, che presuppongono anche dove non espressamente citati.

<sup>3</sup> Per un'attenta analisi del passo rimando a Mario Lentano, «Camera con svista: Cherea e il mito di Danae (Terenzio *Eunuchus* 583-591)», *DeM*, n° 12 (2021): 230-251.

Il dipinto raffigura un'avventura amorosa di Giove<sup>4</sup>, in particolare quella con Danae, giustapponendo due scene: la versione canonica che vede il dio trasformarsi in pioggia d'oro e una variante decisamente più comica in cui il dio assume l'aspetto di un amante che per raggiungere l'amata passa attraverso un impluvio, dettaglio architettonico peraltro, come noto, propriamente romano che non ha riscontri nell'edilizia residenziale greca. A questo proposito paiono pertinenti alcune rappresentazioni iconografiche del mito di Danae provenienti da abitazioni private di Pompei, se interpretate ovviamente in questo caso come rappresentazioni di modelli anteriori, come l'affresco della cosiddetta casa della Regina Margherita<sup>5</sup>, nel quale Giove viene in effetti raffigurato contestualmente nella forma di pioggia e di uomo<sup>6</sup>.

È interessante cercare di immaginare l'effetto che tale riferimento pittorico apportasse alla comunicazione teatrale: il pubblico, a cui era presumibilmente noto il modello figurativo di riferimento, con tutta probabilità comprendeva grazie all'analogia pittorica con ancor maggiore facilità il senso di identificazione avvertito dal giovane innamorato con un dio che non è solo pioggia ma è anche un uomo<sup>7</sup>. Prima di applicare a se stesso l'implicito suggerimento del quadro, o almeno quello che a lui appare tale, il giovane provvede insomma «a tirarlo giù» dai cieli del mito in modo da renderlo più in linea con la sua situazione, una situazione adatta a una commedia e alle possibilità di una rappresentazione scenica.

<sup>4</sup> Si tratta di un motivo già noto nella tradizione comica greca, si pensi a commedie mitologiche del IV secolo, i cui titoli e talvolta i frammenti suggeriscono che il loro soggetto fosse un'avventura amorosa del dio.

<sup>5</sup> Pompei, Casa della Regina Margherita, affresco, Danae riceve la pioggia d'oro in presenza di Giove.

<sup>6</sup> A questo proposito si ricordi anche il famoso cratere campano che rappresenta Zeus con una scala nell'atto di arrampicarsi clandestinamente in un stanza dove è reclusa la sua amata (Musei Vaticani, cratere da Paestum, attribuito a Aestas, c. 350 a. C.): difficile dire se questa iconografia possa essersi conservata fino ai tempi di Terenzio.

<sup>7</sup> Un dipinto a tema erotico nella casa di una cortigiana è certamente coerente con il contesto, e in particolare l'immagine di una pioggia d'oro potrebbe essere vista quasi come monito per i clienti. Ma il giovane innamorato ne dà ben altra interpretazione, ai suoi occhi la rappresentazione della *tabula picta* assume infatti l'aspetto di un *consimilis ludus*, un gioco analogo a quello che il personaggio sta mettendo in scena per raggiungere l'oggetto del suo desiderio: il giovane si fa osservatore di un dipinto, ma ne adatta i significati alla sua peculiare contingenza e quindi l'osservazione del quadro, e l'interpretazione che ne viene data, spinge il personaggio ad agire in modo analogo. A questo proposito un lettore di Terenzio, com'era Agostino, cita il passo nelle *Confessioni* (1, 16, 26) cogliendovi, come noto, una implicita valutazione dell'arte, in questo caso a soggetto erotico-mitologico, come capace di indurre a comportamenti riprovevoli con l'esempio figurato.

Secondo l'ottica della comunicazione teatrale ci si propone quindi di analizzare alcuni significativi passi del Sarsinate. A questo proposito si può ricordare come la pittura svolga un ruolo metaforico di assoluta centralità nel congegno comico della *Mostellaria*, ai vv. 832-839 (tr<sup>7</sup>):

TR. *uiden pictum ubi ludificat una cornix uolturios duos?*

TH. *non edepol uideo. TR. at ego uideo, nam inter uolturios duos cornix astat, ea uolturios duo uicissim uellicat.*

*quaeso, huc ad me specta, cornicem ut conspiciere possies.*

*iam uides?* TH. *perfecto nullam equidem illic cornicem intuo.*

TR. *at tu isto ad uos optuere, quoniam cornicem nequis conspiciari, si uolturios forte possis contui.*

TH. *omnino, ut te absoluam, nullam pictam conspicio hic auem.*

TR. *age, iam mitto, ignosco, aetate non quis optuerier.*

È interessante notare come l'associazione visuale sia prettamente marcata da verbi legati alla sfera visiva (*uideo, specto, conspicio, optueor*), che sanno tuttavia far 'vedere' un'altra realtà, una finzione all'interno di quella finzione che il teatro è già di per sé<sup>8</sup>. Il *servus callidus* Tranione, che funge da guida del vecchio Teopropide, lo invita a guardare i dettagli di un dipinto, riuscendo a decodificare qualcosa che non ha davanti agli occhi in maniera apofenica; a questo meccanismo concorreva probabilmente anche il soggetto ornitologico della rappresentazione pittorica, a cui il pubblico antico poteva facilmente attribuire valenze profetiche. In particolare la litote, in bocca al vecchio (v. 833 *non... uideo*, e ancora, v. 838 *nullam pictam conspicio*), sa svelare comicamente la fantasia scenica a cui il quadro appartiene. La vista del vecchio non funziona, perché non può e non deve cogliere gli eventi della trama evidenti nell'interpretazione di un dipinto, che nei fatti non esiste, e di cui solo il *servus callidus* può decifrarne il significato. Sulla scena antica, che ricordiamo essere particolarmente semplice, l'allusione a un dipinto diviene quindi possibilità di manipolare la realtà e far materializzare un oggetto nella mente degli spettatori, che si fa veicolo di una comunicazione privilegiata tra il personaggio e gli spettatori. La situazione scenica si sviluppa infatti nel segno del fraintendimento, della ridondanza e dell'ironia: la descrizione del servo è ben intesa dal pubblico ma non, chiaramente, da colui a cui è rivolta, il vecchio che rimane inconsapevole della situazione. Tra-

<sup>8</sup> Al riguardo sono degne di nota le osservazioni di Ana María Misdolea. «*Inspiciat, si lubet: quelques aspects du regard chez Plaute*», *Pallas*, n° 92 (2013): 289-304.

nione fa vedere al pubblico ciò che vuole, anche ciò che non esiste, e gli spettatori, che sanno adottare il suo punto di vista, non vedono l'affresco, né le poiane o il corvo in esso dipinti, ma ne colgono il significato osservando sul palcoscenico i due vecchi ingannati e il servo astuto. L'osservazione di un quadro e di una scena comica sono quindi accostati: l'arte pittorica costituisce un universo di riferimento per la rappresentazione teatrale che ne raddoppia la finzione. E la pittura (anche invisibile) si mostra come un'immagine evocativa della trama della commedia, costituendo un'allegoria che solo il servo (e con lui gli spettatori) sanno interpretare. La spiegazione finale – l'età di Teopropide – costituisce il culmine della comicità: è in effetti il ruolo scenico del *senex* che costringe il personaggio alla cecità e all'inevitabile sconfitta.

La presenza pittorica diviene quindi un privilegiato mezzo comunicativo, un'immagine evocata nella mente degli spettatori che può chiarire e rinforzare la fruizione di una particolare situazione scenica. Un meccanismo affine si potrebbe ravvisare nei *Captivi*, dove Tindaro, associando a pitture rappresentanti il mondo infero i lavori forzati nella cave di pietra a cui è stato costretto, sa descrivere efficacemente agli spettatori, con un riferimento visuale noto, il proprio vissuto, 'materializzandone' la situazione angosciante, ai vv. 998-1000 (tr<sup>7</sup>):

TY. *uidi ego saepe picta quae Acherunti fierent  
cruciamta: uerum enim uero nulla adaequest Acheruns  
atque ubi ego fui in lapicidinis.*

Nel *Poenulus*, nel momento dell'*agnitio* finale, le ragazze buttano le braccia al collo del padre e il giovane innamorato di una delle due commenta l'abbraccio, agito in scena tra padre e figlie, evocando i grandi maestri della pittura greca, vv. 1269-1273 (tr<sup>7</sup>):

HA. *condamus alter alterum ergo in neruom brachchiale.*  
*quibus nunc in terra melius est? AG. eueniunt digna dignis.*  
HA. *tandem huic cupitum contigit. AG. o Apelle, o Zeuxis pictor;*  
*cur numero | estis mortui, hoc exemplo ut pingeretis?*  
*nam alios pictores nil moror huiusmodi tractare exempla.*

L'abbraccio tra padre e figlia sembrerebbe realizzare una composizione prossemica, quasi un *tableau vivant*: la rappresentazione scenica, giocando con il proprio ruolo immaginifico, allude a quella pittorica e viceversa, al confine tra *performance* e arti visive. Agli occhi del giovane (e degli spettatori) l'episodio

che si vede in scena non solo conduce idealmente la memoria visiva al cospetto di un'opera d'arte, ma ha un significato tale da poter essere proposto come esempio: la pittura invocata è quella di un tempo lontano, capace di individuare un momento particolarmente significativo e di riproporlo come modello, *auctoritas* di valori non solo estetici ma anche etici. L'abilità dei pittori di una volta era infatti, a dire del giovane innamorato, al servizio di un contenuto, di un *ethos*. I nomi evocati sono quelli più famosi, quelli che tutto il pubblico di Plauto poteva avere immediatamente presente con un atteggiamento di ammirazione, ma senza, ovviamente, una precisa conoscenza critica, tanto che i due maestri parrebbero essere chiamati in causa a sproposito dato che la scena che dovrebbero dipingere è di tipo fortemente patetico, un genere, per quel sappiamo, coltivato né da Zeusi né da Apelle<sup>9</sup>. Colpisce tuttavia, più che la citazione non del tutto appropriata dei due maestri, il duro giudizio di incapacità della pittura contemporanea a realizzare degnamente soggetti così impegnativi dal punto di vista sia etico sia sentimentale, un giudizio ben espresso dal ripetuto *exemplo... exempla*. Un giudizio evidentemente diffuso, ampiamente condiviso e che pare corrispondere ad un atteggiamento popolare di *laudatio temporis acti* molto consueto. Tuttavia la tirata deplorativa del giovane innamorato del *Poenulus* conta una serie di battute dal tono improvvisamente elevato, tono che fa nascere un dubbio: Plauto sta 'facendo il verso' a qualche altra opera dai toni alti? Potrebbe essere quest'altra opera proprio la celebre orazione *de signis et tabulis* di Catone<sup>10</sup>?

Il meccanismo dell'associazione visiva e il riferimento a iconografie note al pubblico è sicuramente quello meglio rappresentato sulla scena plautina. La *lena* dell'*Asinaria* ammette volentieri di conformarsi allo stereotipo del suo mestiere quando sostiene – con un'incursione in campo artistico e letterario – di rappresentare, potremmo dire, un'iconografia ben conosciuta, perché non è mai stata scolpita, dipinta o descritta *in poematis* una mezzana che si sia comportata generosamente con un innamorato, vv. 173-175 (tr<sup>7</sup>):

CL. *quid me accusas, si facio officium meum?*  
*nam nec fictum usquam est nec pictum nec scriptum in poematis*  
*ubi lena bene agat cum quiquam amante quae frugi esse uolt.*

<sup>9</sup> Come noto Apelle trattava temi storici e realizzava celebri ritratti, neppure Zeusi faceva ricorso al *pathos*, ma celebratissima era la sua Elena, dedicata agli Agrigentini nel santuario di Era Lacinia a Crotone, che giunge in quegli anni a Roma da Ambracia con il bottino di Fulvio Nobiliore; per il riferimento ai due celebri pittori, cfr. Edoard Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto* (Firenze: La nuova Italia, 1960<sup>2</sup>): 16-18.

<sup>10</sup> Vd. *Supra* p. 44.

Il passo sembra fare riferimento all'arte contemporanea a soggetto erotico, non parrebbe tuttavia possibile ravvisarvi un atteggiamento deplorativo.

Nel *Mercator* è il vicino di casa a bollare l'amico, *senex* illecitamente invaghito di una giovane come un innamorato che è possibile vedere in una pittura, vv. 313-315 (ia<sup>6</sup>):

LY. *si unquam uidistis pictum amatorem, em illic est.  
nam meo quidem animo uetulus, decrepitus senex  
tantidemst quasi sit signum pictum in pariete.*

Il meccanismo comico è sotteso all'espressione *pictum amatorem* (v. 313), 'innamorato dipinto' nel senso di 'iconografia dell'innamorato', che genera un contrasto visivo tra ciò che gli spettatori vedono sulla scena teatrale e ciò che vedono abitualmente in pitture a soggetto erotico. Per antifrasi, infatti, associare il vecchio a un perfetto innamorato significa accentuare quanto egli nella realtà scenica dista da questa immagine dipinta, che evoca invece nel pubblico un'idea di gioventù e di bellezza. Il passo nasconde poi un divertente doppio senso erotico, l'innamorato dipinto come il vecchio non può chiaramente dare prova delle capacità amatorie: in questo caso il giudizio artistico diviene quindi espediente per una sapida e ambigua battuta a sfondo sessuale.

Il riferimento al tema dell'amante, come tema largamente conosciuto dal pubblico, ci rimanda a un passo dei *Menaechmi*, vv. 143-146 (tr<sup>7</sup>):

ME. *dic mi, enumquam tu uidisti tabulam pictam in pariete  
ubi aquila Catameitum raperet aut ubi Venus Adoneum?*  
PE. *saepe sed quid istae picturae ad me adtinent? ME. age, me aspice.  
ecquid adsimulo similiter? PE. qui istic ornatust tuus?*

Sul palco Menecmo e il suo parassita. Il giovane vanta l'impresa appena compiuta in casa, ossia il furto di un mantello alla moglie e domanda al parassita se abbia mai visto una rappresentazione pittorica del ratto di Ganimede o di Adone, a cui paragona le sua presenza scenica (v. 146 *asdimulo similiter*). Significativa è la risposta del parassita che dice di vedere tali pitture con frequenza, v. 145 *saepe*: i due mitici rapimenti che il Sarsinate vuole evocare non richiedevano quindi alcun particolare sforzo di immaginazione, erano conosciuti dagli spettatori. Il pubblico del tempo non solo poteva vedere quei capolavori grazie alle conquiste fatte da Roma in quegli anni, peraltro proprio a Taranto e a Siracusa, città coinvolte negli antefatti della commedia

in questione, ma probabilmente circolava anche un gran numero di copie su supporti di tutti i generi. Le due rappresentazioni mitologiche fanno quindi pensare a queste immagini come ad elementi stabili del patrimonio culturale, dell'immaginario di Plauto e, di converso, del suo pubblico: in definitiva non credo possano esserci dubbi sulla ricezione da parte degli spettatori romani tra ciò che vedono a teatro e dipinti che abbiano come soggetto queste due specifiche varianti del mito<sup>11</sup>. Particolarmente noto un gruppo dello scultore attico Leochàres, forse ideatore del tipo iconografico del rapimento di Ganimede da parte dell'aquila. Plinio (*nat.* 34, 79) riferisce in particolare che in questo gruppo l'aquila, per non ferire il fanciullo, lo afferrasse per le vesti: *aquilam sentientem quid rapit in Ganymede, et cui ferat, parcentemque unguibus etiam per uestem puero*. E questa iconografia di Ganimede è in effetti presente nella documentazione dell'artigianato italico mediorepubblicano ed è caratterizzata dal motivo ricorrente della clamide svolazzante<sup>12</sup>. Constatata la diffusione di un'immagine codificata, la cui peculiarità parrebbero essere i panneggi svolazzanti dietro al bel corpo giovanile, ci si potrebbe chiedere se il riferimento plautino non dipenda proprio dalla diffusione di tale iconografia e se questo non sia proprio lo stesso gioco che Menecmo sta ripetendo sulla scena con il mantello rubato. Si può infatti supporre che Plauto, da uomo di teatro, avesse rilevato la 'visività' della scena dei *Menaechmi* nel movimento della *palla* indossata dall'attore, che forse si ammantava per farsi bello, e ne avesse irrobustito la dimensione figurativa con una citazione pittorica che diviene, come si è detto, un gioco associativo di immagini. Nella comunicazione teatrale una metafora artistica in sostanza avrebbe il potere di trasferire nel tessuto dell'opera drammatica una visività più ricca perché è una visività filtrata attraverso un'altra opera. Per il passo dei *Menaechmi* si potrebbe tuttavia chiamare in causa anche la concezione dell'arte come *auctoritas*, come esemplarità che conferisce alla citazione mitologica carattere di perfezione, così da enfatizzare ulteriormente le già due celebri icone e quindi lo scarto,

<sup>11</sup> Secondo l'Iliade (*Il.* XX, 231 e 265) Ganimede era stato rapito genericamente dagli dei, essendo egli «il più bello dei mortali»; nell'*Inno Omerico ad Afrodite* (v. 200 s.) invece da un vento impetuoso; Ibico (*Schol. Apoll. Rhod.*, III, 158, 30), Teognide (1345, ed. Bergk) e Pindaro (*Olymp.* I, 44) indicano lo stesso Zeus come suo rapitore e altre varianti ellenistiche menzionano Tantalò e Minosse. La narrazione dell'aquila di Zeus che rapisce il fanciullo è quindi una variante che viene introdotta intorno al IV sec a. C. ma sarà quella che si imporrà proprio nell'iconografia, cfr. al riguardo Sara Santoro Bianchi. «I passi plautini sulla pittura», *MEFRA*, n° 109 (1997): 785-792.

<sup>12</sup> Cfr., per esempio, Berlino, Staatl. Museum, coperchio di specchio etrusco, *L'aquila e Ganimede*.

funzionale al riso, tra la metafora mitologica-pittorica e la situazione banale messa in scena.

Il concetto dell'arte come bellezza si ritrova del resto anche altrove in Plauto, per esempio nell'*Epidicus*, dove la pittura è invocata, in un'altra associazione visiva, come portatrice di perfezione, vv. 623-626 (tr<sup>7</sup>):

*ST. haec est. estne ita ut tibi dixi? aspecta et contempla, Epidice:  
usque ab unguiculo ad capillum summumst festiuissima.  
estne consimilis quasi quom signum<sup>13</sup> pictum pulchre aspexeris?  
EP. e tuis uerbis meum futurum corium pulchrum praedicas,  
quem Apelles ac Zeuxis duo pingent pigmentis ulmeis.*

Al comparire della ragazza in scena, il giovane innamorato ne ammira (v. 622 *aspecta et contempla*) la bellezza paragonandola a un dipinto dei grandi maestri del passato: «non è come se contemplassi una figura stupendamente dipinta?». Plauto sfrutta quindi l'associazione alle opere di Zeusi e Apelle per rafforzare l'ammirazione che vuole creare per la splendida fanciulla, associando la sua bellezza all'eccellenza artistica dei dettagli realizzati dai grandi pittori. La metafora pittorica simboleggia il massimo della bellezza raggiungibile, ma vuole fors'anche evocare nel pubblico proprio le immagini femminili più celebrate in quel momento come l'Elena di Zeusi e l'Afrodite di Apelle, a cui era riconosciuta, come noto, quasi una magica proprietà di far innamorare chi la ammirasse. Ma subito il Sarsinate trova il modo di confezionare una divertente battuta: il servo, che teme che il suo doppio inganno sia stato scoperto, reinterpreta in un comico trapasso semantico il motivo della bellezza pittorica, prevedendo che gli sarà dipinta addosso dai due grandi maestri greci, ma con pennelli d'olmo, una bella bastonata. Si tratta di un altro ottimo esempio di comicità plautina, giocata sullo scarto tra una situazione seria e una faceta.

In conclusione, si può notare come la citazione artistica sia agita sul palcoscenico antico come un veicolo comunicativo, un gioco associativo visivo tra ciò che gli spettatori vedono rappresentato in scena e ciò che vedono rappresentato nei manufatti artistici contemporanei. I passi plautini relativi all'arte sono, come si è visto, interessanti meccanismi teatrali, anche molto diversi tra loro, ma che arricchiscono di visualità la situazione scenica. Non è tuttavia da

<sup>13</sup> Per un'accurata discussione del termine *signum*, cfr. Emanuele Dettori, «Osservazioni sul lat. *Signum*», *AIWN*, n° 19 (1997): 213-227.

escludere che il comune denominatore della loro potenzialità comica stia nel fatto che siano allusivi a temi e a dibattiti del momento su questo argomento, anzi, che siano così presenti, e percepiti come divertenti, proprio perché sentiti come attuali dagli spettatori, riflesso della densità e centralità del dibattito sull'arte nella cultura romana a cavallo tra il III e II sec. a. C.

### Riferimenti bibliografici

- Bandini, Giorgia. «*Viden pictum?* L' arte 'contemporanea' sul palcoscenico latino arcaico». *DeM*, n° 15 (2024), 230-248.
- Bettini, Maurizio. «“*Graphicus, -ice*” e alcuni riferimenti plautini alla pittura: metafore pittoriche e rappresentazione drammatica». In *Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina*, editado por Oniga (a c. di), 31-61. Roma: Il Calamo, 2003.
- Dettori, Emanuele. «Osservazioni sul lat. *Signum*». *AIWN*, n° 19 (1997), 213-227.
- Dufallo, Basil. «The Comedy of Plunder: Art and Appropriation in Plautus' *Menaechmi*». In *Rome, Empire of Plunder: The Dynamics of Cultural Appropriation*, editado por Loar, MacDonald, y Padilla Peralta, 15-29. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Fraenkel, Eduard. *Elementi plautini in Plauto*. Firenze: La Nuova Italia, 1960<sup>2</sup>.
- Lentano, Mario. «Camera con svista: Cherea e il mito di Danae (Terenzio *Eunuchus* 583-591)». *DeM*, n° 12 (2021), 230-251.
- Misdolea, Ana María. «*Inspiciat, si lubet*: quelques aspects du regard chez Plaute». *Pallas*, n° 92 (2013), 289-304.
- Knapp, Charles. «References to Painting in Plautus and Terence». *CPh*, n° 12 (1917), 143-157.
- Santoro Bianchi, Sara. «I passi plautini sulla pittura». *MEFRA*, n° 109 (1997), 765-812.