

MASCHERE TRA RITUALITÀ E TEATRO, ARCHEOLOGIA E DIGITALIZZAZIONE

INDAGINI INTERDISCIPLINARI

a cura di Elisabetta Matelli



VITA E PENSIERO

MASCHERE TRA RITUALITÀ E TEATRO,
ARCHEOLOGIA E DIGITALIZZAZIONE

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

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

MASCHERE TRA RITUALITÀ E TEATRO, ARCHEOLOGIA E DIGITALIZZAZIONE

INDAGINI INTERDISCIPLINARI

a cura di Elisabetta Matelli



VITA E PENSIERO

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

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

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

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

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



DOI: 10.26350/9788834361306_000001

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

www.vitaepensiero.it

ISBN edizione cartacea: 978-88-343-6130-6

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

In copertina: La maschera e l'attore. Sovrapposizione virtuale tra modelli tridimensionali.

Elaborazione di Francesco Stilo.

Progetto: studio grafico Andrea Musso

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

INDICE

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

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

SEZIONE I

Archeologia e Materialità della Maschera (le Origini)

1. LUIGI TODISCO <i>Status quaestionis</i> (2023) sulla ceramica figurata con maschere e personaggi mascherati prodotta in Magna Grecia e in Sicilia	65-84
2. LUIGI TODISCO Figure mascherate e figure grottesche nella produzione vascolare dell'officina del Pittore Felton	85-97
3. ELPINIKI NAOUM Terracotta Theatrical Figurines and Masks from Ancient Pella. Tracing the Theatrical Presence in the Macedonian Capital	99-133
4. NATALE SPINETO Dioniso, la Maschera, il Teatro. Considerazioni a margine delle ricerche attuali sulle maschere in terracotta di Lipari	135-143

SEZIONE II

Testo, Immagini, Performance e Ricezione Critica

Prometeo Incatenato

5. ELISABETTA MATELLI Maschere della necropoli Diana di Lipari per un'interpretazione del <i>Prometeo Incatenato</i> di Eschilo	149-191
6. ELISABETTA MATELLI Note di interpretazione drammaturgica in dialogo con Christian Poggioni, regista e interprete della tragedia <i>Prometeo Incatenato</i> , sperimentalmente in scena con maschere a calotta ricostruite dalle miniature di Lipari nella primavera 2025	193-245

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

8. AURETTA STERRANTINO	
Il <i>Prometeo Incatenato</i> di Eschilo sulla scena: alcuni allestimenti contemporanei	271-301

Plauto

9. CATERINA PENTERICCI	
Servi in maschera: dall' <i>Onomasticon</i> di Polluce alla scena plautina	305-315

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

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

Riflessioni di metodo

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

SEZIONE III

Metodologia Avanzata, Digitalizzazione e Applicazione

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

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

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

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

SEZIONE IV

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

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

18. AURETTA STERRANTINO

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

19. ELISABETTA MATELLI

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

20. ELISABETTA MATELLI

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

CONCLUSIONI E APPARATI

CONCLUSIONE E DISCUSSIONE FINALE

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

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

Indice dei passi degli autori antichi 499-504

Indice dei reperti archeologici 505-507

Indice dei nomi propri moderni 509-516

Indice delle parole notevoli 517-542

INDEX

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

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

SECTION I

Archaeology and Materiality of the Mask (The Origins)

1. LUIGI TODISCO
Status quaestionis (2023) on figured ceramics with masks and masked characters produced in Magna Graecia and Sicily 65-84
2. LUIGI TODISCO
Masked and Grotesque Figures in the Vase Production of the Felton Painter's Workshop 85-97
3. ELPINIKI NAOUM
Terracotta Theatrical Figurines and Masks from Ancient Pella. Tracing the Theatrical Presence in the Macedonian Capital 99-133
4. NATALE SPINETO
Dionysos, the Mask, the Theatre. Further Considerations on Current Research into the Terracotta Masks of Lipari 135-143

SECTION II

Text, Images, Performance, and Critical Reception

Prometheus Bound

5. ELISABETTA MATELLI
Masks from the Diana Necropolis of Lipari for an interpretation of Aeschylus's *Prometheus Bound* 149-191
6. ELISABETTA MATELLI
Notes on Dramaturgical Interpretation and Dialogue with Christian Poggioni, Director and Interpreter of the Tragedy *Prometheus Bound*, Experimentally Staged with Shell-Cap Masks Reconstructed from the Lipari Miniatures in Spring 2025 193-245

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

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

Plautus

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

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

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

Reflections on Method

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

SECTION III

Advanced Methodology, Digitalisation, and Application

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

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

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

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

SECTION IV

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

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

18. AURETTA STERRANTINO

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

451-457

19. ELISABETTA MATELLI

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

459-468

20. ELISABETTA MATELLI

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

469-478

CONCLUSIONS AND APPARATUS

CONCLUSIONS AND FINAL DISCUSSION

Integrated Synthesis of Interdisciplinary Results / Sintesi integrata dei risultati interdisciplinari, *Roberto Mario Danese, Francesca Fatta, Elisabetta Matelli*

481-490

Biographies of Authors and Artists / Biografie degli Autori e degli Artisti

491-498

Index of Ancient Passages

499-504

Index of Archaeological Finds

505-507

Index of Proper Names of Modern People

509-516

Index of Notable Words

517-542

Maschere di vecchi da commedia fra Lipari e Plauto

Abstract

La commedia plautina si muove intorno alle sue maschere: è sulla connotazione anche visiva dei tipi convenzionali in scena che Plauto trova un linguaggio efficace con il suo pubblico. E la documentazione iconografica antica può in tal senso contribuire a restituire la dimensione visuale dello spettacolo antico dando un'idea dell'aspetto dei personaggi, anche in vista di rappresentazioni contemporanee. Ci si propone di indagare le *palliatae* del Sarsinate e, grazie al confronto con le maschere fittili rinvenute a Lipari, valutare se sia possibile individuare peculiarità fisiognomiche, in particolare, delle maschere del *senex*.

Parole chiave: Lipari, Plauto, *senex*, messinscena, maschere.

Abstract

Plautine comedy revolves around his masks: through the connotation and visuals of the conventional types on stage, Plautus found a practical language with his audience. The ancient iconographic documentation can contribute to restoring the visual dimension of the ancient play by giving an idea of the appearance of the characters, also in view of contemporary performances. The aim is to investigate the palliatae of the Sarsinate and, thanks to the comparison with pithy masks found in Lipari, assess whether it is possible to identify physiognomic peculiarities, particularly of the Senex masks.

Keywords: Lipari, Plautus, *senex*, staging, masks.

DOI: 10.26350/9788834361306_000317

«La maschera comica è brutta e difforme senza esprimere dolore»
Arist. *Poet.* 5 (1449a34-35)

La documentazione iconografica delle maschere fittili liparesi attribuite ai vecchi da commedia trova corrispondenze nelle battute del Sarsinate? Si possono rintracciare nei testi plautini elementi che consentano di arrivare a un'ipotesi fisiognomica delle maschere dei *senes* comici usate sulla scena latina¹? Nel contesto di una tradizione teatrale come quella della *palliata*,

* Questo lavoro è stato concepito secondo le linee programmatiche del progetto di ricerca *The mask between rituality and theatre. Archaeological, literary, historical, anthropological, and performative investigation of material culture in the classical world through Digital Humanities tools with a view to a broader, fairer and more inclusive cultural fruition* Bando PRIN 2022 di cui al DDG n. 104 del 2 febbraio 2022, Codice MUR 2022WSXJC5, CUP H53D23007140006, finanziato a valere sui fondi dell'Unione Europea - Next Generation EU.

¹ Naturalmente si tratta di un'operazione delicata, che non può prescindere dalle rigorose cautele metodologiche necessarie per affrontare ambiti tematici così elusivi: basti solo richiamare qui le difficoltà connesse alla *vexata quaestio* dell'uso della maschera in Plauto (cfr. MONDA 2018, 2020 e 2024), la quasi totale assenza di testimonianze figurative per il teatro latino, e le molteplici incertezze nella lettura delle maschere fittili del Museo Archeologico di Lipari 'Bernabò Brea', la più ingente e importante collezione di testimonianze figurative con esplicito riferimento alle *personae* del teatro antico: molte, come noto, di dimensioni ridotte, prive di colori o dettagli visivi importanti, altre alterate dal tempo e, soprattutto, non destinate all'uso teatrale, ma con finalità decorative, beneauguranti o evocative di riti. MASTELLONI (2018) mette anche in guardia dal riconoscere caratteri comici in maschere che nulla lasciano trasparire di connesso alla comicità. Per quanto riguarda la coroplastica teatrale liparese, in particolare in relazione alla Commedia Nuova, imprescindibili le pagine di BERNABÒ BREA (1981, 2001, 2002). Al riguardo cfr. anche MARSHALL (2006), pp. 126-158 e, in particolare, PETRIDES (2014), pp. 130-155 e 202-245 che sottolinea come riconoscere la maschera sulla base del confronto con l'evidenza archeologica sia operazione delicata e come solo in certi casi porti a risultati attendibili. Va

organizzata sulla base di un sistema di tipi convenzionali, rispondere a queste domande presuppone che l'aspetto esteriore assumesse un ruolo determinante nel suo significato teatrale e che la maschera avesse una funzione centrale nel trasmettere all'attore la percezione del personaggio che stava interpretando e, in una fase precedente della composizione, nel fissare la concezione che il poeta aveva di quel personaggio².

Rispondere a queste domande significa soprattutto tentare di recuperare la dimensione visuale dello spettacolo antico, obbligando lo studioso a modificare lo sguardo rivolto al testo e seguire i già ben noti ammonimenti di Aristotele che, nella *Poetica* 17 (1455a21-22), suggeriva al drammaturgo di comporre con la scena di fronte agli occhi, e contestualmente – potremmo aggiungere – istruiva il critico a valutare la realizzazione scenica del testo teatrale. In questa prospettiva, un confronto con la cultura materiale del passato, come la coroplastica liparese, può certo aiutare una migliore comprensione di un'arte come quella del teatro che è anch'essa un'arte visiva³. Un'arte visiva sì, ma allo stesso tempo anche viva, e che, a differenza delle altre arti visive, prevede che un ruolo importantissimo sia dato ovviamente al movimento e alla gestualità. La fissità del reperto archeologico non dovrebbe quindi mai essere disgiunta dalla consapevolezza della messinscena: non si ha una maschera teatrale se non indossata da un attore, figura in movimento che opera in uno spazio costruito e pensato per evidenziarne le relazioni. Stava all'attore sopperire alla fissità della maschera con la mimica corporea e, in base all'angolazione in cui la mostrava, offrire l'impressione di mutare espressione ed esprimere diversi stati d'animo⁴. Uomini di teatro, che recitano oggi in maschera, insegnano come questa possa comunicare con il pubblico attraverso il corpo di chi la fa agire: non è quindi sufficiente isolare elementi iconografici di un personaggio senza tenere in considerazione i suoi movimenti e la sua gestualità in scena⁵.

Come noto, l'*Onomasticon* di Polluce consente di ricostruire almeno in parte l'aspetto di un attore attraverso la descrizione della maschera e del costume⁶. Ben nove le maschere di vecchi da commedia individuate (4.143-145):

τὰ δὲ κωμικὰ πρόσωπα τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας ὡς τὸ πολὺ τοῖς προσώποις ὧν ἐκωμῶδουν ἀπεικάζετο ἢ ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσχημάτιστο, τὰ δὲ τῆς νέας πάππος πρῶτος, πάππος δεῦτερος, ἡγεμῶν πρεσβύτης, πρεσβύτης μακροπύγων ἢ ἐπισείων, Ἑρμώνιος, σφηνοπύγων, Λυκομήδειος, πορνοβοσκός, Ἑρμώνιος δεῦτερος. οὗτοι μὲν γέροντες, ὁ μὲν πρῶτος πάππος πρεσβύτατος, ἐν χρῶ κουρίας, ἡμερώτατος τὰς ὀφρῦς, εὐγένειος, ἰσχνὸς τὰς παρειάς, τὴν ὄψιν κατηφής, λευκὸς τὸ χρῶμα, τὸ μέτωπον ὑπόφαιδρος. ὁ δ' ἕτερος πάππος ἰσχνότερος καὶ ἐντονώτερος τὸ βλέμμα καὶ λυπηρὸς, ὕπαυχρος, εὐγένειος, πυρσόθριξ, ὠτοκαταξίας. ὁ δ' ἡγεμῶν πρεσβύτης στεφάνην τριχῶν περὶ τὴν κεφαλὴν ἔχει, ἐπίγρυπος, πλατυπρόσωπος, τὴν ὀφρὺν ἀνατέταται τὴν δεξιάν. ὁ δὲ πρεσβύτης μακροπύγων καὶ ἐπισείων στεφάνην τριχῶν περὶ τὴν κεφαλὴν ἔχει, εὐπύγων δ' ἐστὶ καὶ οὐκ ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, νωθρὸς δὲ τὴν ὄψιν. ὁ δ' Ἑρμώνιος ἀναφαλαντίας, εὐπύγων, ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, τὸ βλέμμα δριμύς. ὁ δὲ σφηνοπύγων ἀναφαλαντίας, ὀφρῦς ἀνατεταμένος, ὀξυγένειος, ὑποδόστροπος. ὁ δὲ Λυκομήδειος οὐλόκομος, μακρογένειος, ἀνατείνει τὴν ἐτέραν ὀφρὺν, πολυπραγμοσύνην

precisato che la presente indagine sulle maschere comiche dei vecchi non si propone di approfondire il rapporto con i modelli greci, bensì di isolare e analizzare i tratti fisiognomici che appaiono nei testi plautini; di conseguenza riferimenti alla tipizzazione dei personaggi caratteristica della Commedia Nuova non saranno il *focus* di questo lavoro.

² Cfr. WEBSTER (1949). A tal proposito significative le considerazioni di QUESTA (1982) sulla rara presenza dei nomi propri nei prologhi: nella narrazione dell'antefatto per il pubblico è sufficiente sapere che nella *pièce* prenderanno parte un vecchio, un giovane, uno schiavo ecc.; saranno infatti le maschere a rendere immediatamente riconoscibili i vari personaggi alla loro entrata in scena. In particolare, sull'eccezionale presenza e la dislocazione funzionale dei nomi dei *senes* nei prologhi plautini si vedano le considerazioni di RAFFAELLI (2009), pp. 85-100.

³ Si vedano al riguardo le riflessioni di ANDRISANO (2010).

⁴ Cfr. WILES (1991), p. 166 s.

⁵ Per il caso specifico del gesto teatrale in rapporto alle convenzioni sceniche e alle testimonianze iconografiche, un orientamento bibliografico essenziale in RACCANELLI (2024b), pp. 10-13.

⁶ Sull'importanza dell'*Onomasticon* nello studio del teatro antico si vedano almeno CSAPO - SLATER (1995), pp. 393-402 e CARPANELLI (2022). Per le tipologie di personaggi comici in relazione al catalogo di Polluce vd. anche RUFFELL (2014).

παρενδείκνυνται. ὁ δὲ πορνοβοσκὸς τᾶλλα μὲν ἔοικε τῷ Λυκομηδεῖω, τὰ δὲ χεῖλη ὑποσέσθηρε καὶ συνάγει τὰς ὀφρῦς, καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶν ἢ φαλακρός. ὁ δὲ δεῦτερος Ἑρμόνιος ἀπεξυρημένος ἐστὶ καὶ σφηνοπῶγων⁷.

Bernabò Brea, nel suo fondamentale lavoro di comparazione tra l'*Onomasticon* e le terrecotte riferibili alle maschere comiche ritrovate negli scavi di Lipari, ha ricondotto a queste descrizioni quattro γέροντες: πρῶτος πάππος, δεύτερος πάππος, ἡγεμὼν πρεσβύτης e il πορνοβοσκός⁸. Maschere di vecchi che, come mostra Polluce, non sono solo apparati scenici, ma veri e propri veicoli di significato: ogni tipologia di personaggio è costruita attorno a una serie di connotazioni visive e comportamentali, che trovano in questo supporto materiale la loro espressione più immediata e potente. Le maschere della Commedia Nuova, a cui la *palliata* si ispirerà, sono infatti un condensato di fisiognomica⁹: molte peculiarità corporee che per il lettore moderno hanno poco significato erano invece facilmente interpretabili per lo spettatore dell'epoca, perché richiamavano automaticamente nella sua mente le caratteristiche comportamentali del personaggio. È il pubblico a 'fare' la maschera, ad attribuirle senso¹⁰.

In un teatro contraddistinto da convenzioni, le maschere concorrono quindi a conferire al personaggio un determinato carattere, codificato dalla tradizione, e ne rendono riconoscibile il ruolo fin dalla sua prima entrata in scena. Secondo quanto riferito nell'*Onomasticon*, le maschere dei vecchi presentavano tratti – calvizie, colore dei capelli, barba, posizione delle sopracciglia – che consentivano già di capire il tipo di personaggio in questione e la sua funzione drammaturgica: proprio queste connotazioni visive comunicavano infatti se il vecchio ricopriva di volta in volta il ruolo attanziale di aiutante o di antagonista. Il vecchio con i capelli rasi, pelle bianca, sopracciglia spianate, barba folta e guance magre appariva accomodante. L'ἡγεμὼν πρεσβύτης, con corona di capelli, naso a uncino e un sopracciglio rialzato, recitando di profilo poteva, grazie a questa asimmetria, assumere una doppia espressione: bonaria oppure arrabbiata a seconda della prospettiva che offriva al pubblico che assisteva allo spettacolo. A questo proposito è interessante, e in linea con quanto riferito da Polluce, anche la testimonianza di Quintiliano che ricorda come il *pater*, a cui toccava la parte principale, avesse un ruolo ora alterato ora calmo, un sopracciglio alzato e uno normale, e come gli attori mostrassero di volta in volta il lato congruente con la parte che stavano recitando (*Inst.* 11.3.74):

*pater ille, cuius praecipuae partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, altero erecto, altero composito est supercilio; atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat*¹¹.

⁷ «Le maschere comiche sono quanto più possibile simili ai personaggi che mettevano in ridicolo, o erano modellate in modo da essere il più possibile ridicole: quelle della commedia nuova sono il primo nonno, il secondo nonno, il vecchio principale, il vecchio dalla lunga barba, Ermonio, quello dalla barba a cuneo, il Licomedeo, il gestore del bordello, il secondo Ermonio. Questi sono i vecchi: il primo nonno è il più vecchio, ha capelli molto corti, sopracciglia in ordine, una bella barba, guance magre, lo sguardo rivolto verso il basso, la carnagione chiara, la fronte abbastanza lieta. Il secondo nonno è più magro, ha uno sguardo più accigliato e violento, è giallastro, ha una bella barba, i capelli rossi, le orecchie deformate. Il vecchio principale ha una corona di capelli sulla testa, ha il naso adunco, la faccia larga e solleva il sopracciglio destro. Il vecchio dalla barba lunga e ondeggiante ha una corona di capelli intorno al capo, una bella barba, non in alza le sopracciglia e ha uno sguardo sonnolento. L'Ermonio è calvo, ha una bella barba, solleva le sopracciglia e ha uno sguardo scaltro. Il vecchio dalla barba a cuneo è calvo, ha le sopracciglia sollevate, il mento a punta, è ostinato. Il Licomedeo ha i capelli ricci, una grossa barba, solleva un sopracciglio e ha l'aria di un ficcanaso. Il gestore del bordello per le altre cose è uguale al Licomedeo, ma rotea le labbra, contrae le sopracciglia ed è calvo sulla fronte o pelato. Il secondo Ermonio è rasato e ha la barba a cuneo» (traduzione di CASTIGLIONI 2022).

⁸ Cfr. BERNABÒ BREA (2001), pp. 172-184. Analoghe identificazioni sono proposte, sulla base di *corpora* iconografici più ampi e tipologicamente diversificati, anche nel repertorio di WEBSTER - GREEN - SEEGER (1995).

⁹ Per la fisiognomica greca e latina, si veda la raccolta di testi pseudoaristotelici e l'anonimo latino editi a cura di RAINA (2001).

¹⁰ Come noto, la consuetudine del pubblico nei confronti di situazioni e personaggi stereotipati concorre, insieme alle maschere, a rendere agevole l'individuazione dei diversi ruoli interpretati dagli attori.

¹¹ «Il padre, a cui tocca la parte principale, poiché a volte è alterato e a volte calmo, ha un sopracciglio rialzato e uno normale, e gli attori usano mostrare soprattutto il lato congruente con la parte che stanno recitando» (traduzione mia).

Può essere suggestivo affidarsi ai testi di Plauto per cercare indizi della classificazione dei vecchi da commedia proposta nell'*Onomasticon* e per tentare un accostamento fra queste indagini iconografiche e alcuni rilievi testuali¹². Come si presenta un *senex* o, meglio, uno dei tanti *senes*, nella *palliata* del Sarsinate? Quali tratti fisiognomici sono riscontrabili? Si chiamino a raccolta tutti i vecchi di Plauto¹³. Sulla scena del teatro romano il *senex* è infatti indubbiamente uno dei grandi protagonisti: non c'è commedia plautina, si potrebbe dire, che non lo annoveri¹⁴. Il *Trinummus* porta sul palco ben quattro vecchi con il conseguente problema registico di caratterizzarli e renderli distinguibili agli occhi dello spettatore; solo *Curculio* e *Persa* sembrerebbero esserne privi, ma forse il lenone riempie questa assenza tipologica. Nell'opera del Sarsinate la maschera del *senex* è la prima per numero di comparse: conta ben trentacinque presenze se consideriamo, con Polluce, all'interno di questo tipo anche i *lenones*¹⁵ che, sebbene siano chiaramente qualificati scenicamente nel testo plautino, vengono in effetti menzionati come *senes* e con i *senes* condividono assonanze drammaturgiche e caratteristiche sceniche.

Il vecchio lenone descritto da Polluce era calvo, con barba arricciata, storcava le labbra e aggrottava le sopracciglia. E un personaggio che deve cercare un vecchio lenone in una *palliata* plautina chiede di un uomo dai capelli bianchi e crespi¹⁶: è così che nella *Rudens* il giovane Plesidippo, nel tratteggiare al suo interlocutore i segni distintivi di Labrace, ne mette in evidenza la vecchiaia per mezzo di due aggettivi che fanno riferimento alla capigliatura, *crispus* e *incanus*, per poi passare al piano morale, *Rud.* 124-126 (ia⁶):

PLESIDIPPVS [...] *dic quod te rogo,
ecquem tu hic hominem crispum, incanum uideris
malum, peiurum, palpatores*¹⁷.

La situazione scenica di un personaggio che in cerca di un altro ne fornisce una descrizione si ripete qualche scena più avanti¹⁸: questa volta è il servo Tracalione a cercare il lenone e a offrire un ritratto più particolareggiato ai pescatori a cui chiede informazioni, *Rud.* 316-320 (ia⁷):

¹² Seguo il testo delle commedie edite nell'*Editio Plautina Sarsinatis*: *Casina* di QUESTA (2001), *Asinaria* di DANESE (2004), *Vidularia* e i frammenti di MONDA (2004), *Curculio* di LANCIOTTI (2008), *Bacchides* di QUESTA (2008), *Cistellaria* di STOCKERT (2009), *Captiui* di TORINO (2013), *Pseudolus* di QUESTA (2017), *Aulularia* di STOCKERT (2019), *Menaechmi* di BANDINI (2020), *Truculentus* di PENTERICCI (2024). Per le altre rimando a LINDSAY (1910).

¹³ Plauto, con la sua ricca produzione, permette di osservare numerose figure di vecchi in azione. Nell'*Asinaria* Demeneto, nell'*Aulularia* Euclione e Megadoro, nelle *Bacchides* Nicobulo e Filosseno, nei *Captiui* Egione, in *Casina* il *Senex* e Alcesimo, nella *Cistellaria* Demifone e il *Senex* padre di Alcesimarco, nell'*Epidicus* Perifane e Apecide, nei *Menaechmi* il *Senex* padre della *uxor*, nel *Mercator* Demifone e Lisimaco, nel *Miles Periplecomeno*, nella *Mostellaria* Teopride e Simone, nello *Pseudolus* Simone e Callifone, nella *Rudens* Demone e l'*hospes* Carmide, nello *Stichus* Antifone, nel *Trinummus* Megaronide, Callicle, Filtone e Carmide, nel *Truculentus* Callicle. Si considerano nel computo Annone del *Poenulus* che nelle rubriche figura semplicemente come *Poenus* ma già nel v. 83 del prologo risulta come *senex* e, se pur con le dovute cautele, anche Anfritrione nell'*Amphitruo* che, qualificato dal paratesto come *dux*, al v. 1072 viene chiamato *senex* dalla serva Bromia: per le note vicende della tradizione manoscritta è bene infatti affidarsi al testo e non ai titoli di scena. Non si tengono qui presenti figure femminili anziane.

¹⁴ In questi termini si esprime anche MINARINI (1995), pp. 2-6 che vede in questa preminenza drammatica anche i segni del riconosciuto prestigio socio-politico e culturale della *senectus* nel mondo romano. Sui vecchi da commedia in Plauto fondamentali sono le pagine di BIANCO (2003).

¹⁵ Cappadoce nel *Curculio*, Dordalo nel *Persa*, Lico nel *Poenulus*, Ballione nello *Pseudolus*, Labrace nella *Rudens*.

¹⁶ Ma crespi e riccioluti sono anche i capelli del giovane Filocrate nei *Captiui* (v. 648: «*subrufus aliquantum, crispus, cincinnatus*» «capelli piuttosto rossicci, crespi, riccioluti»), dell'ancella Astafio nel *Truculentus* (vv. 287-288: «*istos fictos, compositos, crispas cincinnos tuos / unguentatos*» «questi tuoi ricciolini posticci, arroncigliati, increspati, impomatati»). Le traduzioni delle commedie plautine sono qui e sempre di PARATORE (1976). Nel teatro di Terenzio (*Hecyra* 440) il personaggio dell'*hospes* viene descritto come *rubicundus, crispus*.

¹⁷ «Rispondimi un po': hai visto per caso un tizio dai capelli crespi e bianchi, un briccone, uno spergiuro, un piaggiatore...».

¹⁸ Si noti come *Rud.* 125-130 e *Rud.* 316-320 siano due situazioni costruite in responsione: un personaggio (rispettivamente il giovane Plesidippo e il suo schiavo Tracalione) chiede notizie di Labrace e ne fornisce un ritratto, secondo un modulo espressivo pressoché analogo. Anche per quanto riguarda più da vicino il dettato del testo, in

TRACHALIO: *ecquem*

recaluom ad Silanum senem, statutum, uentriosum,

tortis superciliis, contracta fronte, *fraudolentum*,

deorum odium atque hominum, malum, mali uiti probrique plenum,

*qui duceret mulierculas duas secum satis uenustas*¹⁹?

La fisionomia del lenone Labrace si arricchisce: un vecchio Sileno, calvo, corpulento, con un grande ventre²⁰, dalle sopracciglia aggrottate e fronte accigliata²¹. Successivamente il servo minaccia di afferrare il lenone per la barba (*Rud.* 769: *barba arripiam*), di cui non vengono tuttavia forniti ulteriori dettagli. E ancora, alla fine della commedia il pescatore Gripo, rivolgendosi al lenone, fa riferimento alla sua calvizie, *Rud.* 1303 (ia⁷):

GRIPVS *di te ament cum inraso capite*²².

Nello *Pseudolus*, del lenone Ballione si ricorda invece la barba da caprone, *Pseud.* 967 (tr⁷):

SIMIA *heus tu qui cum hiruina barba stas, responde quod rogo*²³.

Le spietate descrizioni che Plauto offre dei suoi lenoni possono del resto contare sul consenso degli spettatori, che nell'offesa al ruffiano vedono una sorta di giusto compenso ai suoi turpi commerci, o forse una rivincita rispetto ai freni culturali che impediscono ai giovani la realizzazione dei propri desideri: si tratta in effetti di un personaggio che funge da 'polo di scarico' di ogni danneggiamento in vari intrecci plautini²⁴, e che indossa una maschera che risulta particolarmente adatta ad essere oggetto di risate, perché, per dirla con Aristotele, *Poet.* 5 (1449a34-35), è brutta e difforme, ma non esprime dolore.

A Lipari il *πορνοβοσκός* è rappresentato da una maschera di grandi dimensioni, che pare corrispondere non solo alle indicazioni di Polluce ma anche a quelle che Plauto fornisce per i suoi lenoni: calvo, con fronte accigliata, sopracciglia aggrottate, barba ricciuta, irta e disordinata, bocca con labbra contratte (Tavola 1.b).

entrambi i casi viene tratteggiato un profilo del lenone che prende avvio da una caratterizzazione generica: v. 125: «*ecquem hominem*»; vv. 316-317: «*ecquem senem*». La descrizione va quindi specificandosi in riferimento innanzitutto a particolari fisici: Plesidippo mette in evidenza la vecchiaia e la capigliatura del lenone per mezzo degli aggettivi *crispus* e *incanus* (v. 125), mentre Tracalione fornisce un ritratto complessivo: v. 317: «*recaluom ad Silanum, statutum, uentriosum*», con dettagli fisiognomici fors'anche legati al suo atteggiamento: v. 318: «*tortis superciliis, contracta fronte*». Entrambi passano poi al piano morale (v. 126: «*malum, peiurum, palpatorem*»; v. 319: «*deorum odium atque hominum, malum, mali uiti probrique plenum*») e, infine, alla pragmatica scenica: conduce con sé due donne (vv. 128-130: «*hic dico, in fanum Veneris qui mulierculas / duas secum adduxit, quique adornaret sibi / ut rem diuinam faciat, aut hodie aut heri*»; v. 320: «*qui duceret mulierculas duas secum satis uenustas*»). Per un'analisi dei parallelismi tra le due battute della *Rudens* cfr. MARX (1928), *ad loc.*

¹⁹ «E allora avete visto per caso un vecchio pelato sulla fronte, un tipo di Sileno, corpacciuto e panciuto, dai sopraccigli a foresta, dalla fronte tutta rughe, un imbroglione, un voltastomaco per gli dèi e per gli uomini, un farabutto pieno di ogni ribalteria e di ogni infamia, che si conduceva appresso due ragazze piuttosto gagliarducce?».

²⁰ Il ventre prominente contraddistingue anche il lenone Cappadoce nel *Curculio* (v. 231) e il vecchio Lisimaco nel *Mercator* (v. 639). Questa caratteristica ricorre nelle descrizioni di altri personaggi, in particolari degli schiavi: *uentriosi* sono anche Leonida (*As.* 400) e Pseudolo (*Pseud.* 1218).

²¹ Sulla codifica dei gesti di corrugare la fronte e aggrottare le sopracciglia nella cultura romana, cfr. BETTINI (1996). Sull'espressività della fronte si ricordino le parole del servo Strobilo in *Aul.* 599: «*eri ille ingenium ediscat, ut quod frons uelit oculi sciant*» «bisogna saper interpretare i voleri del padrone, sì che ciò che gli si atteggia sul viso gli occhi del servo lo sappiano leggere». La fronte aggrottata pare tuttavia una caratteristica fisiognomica ricorrente anche nei servi plautini: è detta *tristis* quella del servo Leonida (*As.* 401), *caperrata* quella di Strobilo (*Aul.* fr. dub. I), quella di Epidico *caperrat seueritudine* (*Epid.* 609), al servo Calino si richiede che la fronte sia *porrectior* (*Cas.* 281), *seuerus fronte* è detto anche Palestrione (*Mil.* 201).

²² «Ti proteggano gli dèi con tutto che sei capellone».

²³ «Ehi tu, che te ne stai ritto lì con la barba da caprone, rispondi a ciò che ti chiedo».

²⁴ Sulla logica del conflitto contro il lenone negli intrecci plautini cfr. BETTINI (1991), pp. 26-29, 34-36, 69-71, 85-86, 94-96.



Tavola 1.a-b – Inv. 9729²⁵. Immagine tratta da <https://sketchfab.com/fstilo/collections/the-mask-between-rituality-and-theatre-1d2e93184a644a808495f1e3d95efe60>

Degne di nota anche la fisicità e la gestualità dei lenoni riscontrabili nei passi plautini²⁶. Nel *Curculio* il primo ingresso in scena di Cappadoce si caratterizza immediatamente per il suo tratto dominante: il passo ostacolato da un ventre descritto come enorme, stretto dai dolori alla milza e dilatato come da una gravidanza gemellare²⁷, *Curc.* 219-222 (ia⁶):

ualetudo decrescit, adcrecit labor;
nam iam quasi zona liene cinctus ambulo,
geminos in uentre habere uideor filios.
*nil metuo nisi ne medius disrumpar miser*²⁸.

L'*entrée* del lenone dolorante, che ricorda l'ingresso del *Senex* dei *Menaechmi*, pare collocarsi in una situazione scenica ricorrente, quella del vecchio che lamenta i propri malanni, *Curc.* 230-244 (ia⁶):

CAPPADOX *estne hic Palinurus Phaedromi?* PALINVRVS *quis hic est homo*
cum collatiuo uentre atque oculis herbeis?
de forma noui, de colore non queo
nouisse. iam iam noui: leno est Cappadox.

²⁵ Le immagini sono tratte dalle scansioni digitali in 3D realizzate dall'unità PRIN dell'Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria.

²⁶ Sulla fisicità dei lenoni plautini si sofferma MARSHALL (2006), pp. 64 e 140-146 che ritiene che non siano riducibili a un tipo psicofisico uniforme (p. 140: «*more than any other type, Plautus' pimps stand out as individuals, while still partaking of the stock type that revels in the excesses of cruelty, avarice and power*»).

²⁷ Sulla pancia del lenone, cfr. RACCANELLI (2020). Sulla specificità di Cappadoce, un lenone pio, in contrasto con gli stereotipi comici dei ruffiani plautini, caratterizzati di solito come empi e spregiuri, cfr. GELLAR-GOAD (2016). Cappadoce, infatti, nonostante la turpitudine morale del suo mestiere, è rappresentato mentre esegue piamente riti religiosi; inoltre il tema dello spregiuro viene minimizzato nel suo caso, in quanto il principale responsabile di *periurium* nel *Curculio* è il perfido banchiere Licone.

²⁸ «La salute diminuisce, le sofferenze aumentano. Cammino come se ci avessi una fascia intorno alla milza; mi pare di avere due gemelli nella pancia. La mia paura più grande è di schiattare in due pezzi: povero me».

congregiar. CA. salve, Palinure. PA. o scelerum caput, salueto. quid agis? CA. uiuo. PA. nempe ut dignus es? sed quid tibi est? CA. lien enecat, renes dolent, pulmones distrahuntur, cruciatur iecur, radices cordis pereunt, hira omnes dolent. PA. tum te igitur morbus agitat hepaticarius. CA. facilest miserum inridere. PA. quin tu aliquot dies perdura dum intestina exputescunt tibi, nunc dum salsura sat bonast: si id feceris, uenire poteris intestinis uilius. CA. lien dierecst. PA. ambula, id lien optumumst²⁹.

L'aspetto di Cappadoce è il cardine comico della scena. Il servo fatica a identificarlo: se è invariata la sua forma caratterizzata dal ventre gonfio (v. 231: *collatiuus uenter*), irriconoscibile è invece il colore dei suoi occhi, verde-erba per la malattia (v. 231). I continui lamenti del lenone e il cumulo iperbolico degli organi sofferenti enunciatiparrebbero rendere l'affanno del personaggio³⁰. Infine, l'invito del servo a una salutare camminata (v. 244) suona come una forma di irrisione motivata probabilmente proprio dalla difficoltà che il personaggio mostrava nel muoversi sulla scena.

Ben diverso risulta invece l'ingresso di Ballione nello *Pseudolus*: il lenone canta e si cimenta in una concitata fuga dal giovane e dal servo che lo inseguono³¹. Si tratta di una scena di grande potenza e di enorme efficacia poetica, con la funzione di presentare al pubblico il 'cattivo' della commedia, il crudele e spietato lenone, un vecchio nel ruolo attanziale di antagonista come un personaggio ad alta energia.

Quali tratti iconografici caratterizzano invece gli altri *senes* plautini? Un personaggio che deve cercare un vecchio in una *palliata* di Plauto chiede genericamente di un uomo dal capo bianco. Così fa il *sycophanta* che, nel *Trinummus*, deve consegnare delle lettere a un *senex*, *Trin.* 873-875 (tr⁷):

*Lesbonicum hic adulescentem quaero in his regionibus
ubi habitat, et item alterum ab istanc capitis albitudinem:
Calliclem aiebat uocari qui has dedit mi epistulas³².*

Dove il particolare cromatico è enfatizzato dall'*hapax* plautino *albitudo*, un composto forse dal sapore tragico-epico³³, che occupa enfaticamente la chiusa del verso. Una *iunctura* analoga, e con analoga posizione nel verso, caratterizza un personaggio di una commedia plautina extravarroniana, *fab. inc. fr. VIII.125* (tr⁷): *stultus est aduersum aetatem et capitis canitundinem³⁴*.

²⁹ «CAPPADOCE Ma non è Palinuro, il servo di Fedromo? PALINURO E chi è quest'uomo con la pancia gonfia e gli occhi verdi come l'erba? Alla taglia mi pare di conoscerlo, ma il colore è irriconoscibile. Ah, ma sì, sì lo riconosco: è il lenone Cappadoce. Ora gli vado incontro. CA. Salute Palinuro. PA. O re dei farabutti, salute. Come va? CA. Si tira a campare... PA. Nella maniera che ti meriti, vero? Ma che hai? CA. La milza mi fa morire, mi dolgono i reni, i polmoni sono a pezzi, il fegato è tutt'uno strazio, le fondamenta del cuore vanno in malora, tutte le budella si risentono. PA. Ma allora vuol dire che soffri di mal di fegato. CA. Non ci vuol proprio niente a sfottere uno che sta male! PA. Ma no, stammi a sentire! Resisti qualche altro giorno, finché le budella ti si finiscono di marcire; proprio ora è il momento della salamoia. Perciò, se segui il mio consiglio, tutta la carcassa tua non varrà quanto le budella. CA. Ma se sapessi la milza! Mi crocifigge! PA. Cammina: è la cura migliore per la milza».

³⁰ Sul possibile riflesso della malattia di Cappadoce nella sua gestualità, cfr. il suggerimento di Panayotakis riferito in GELLAR-GOAD (2016), p. 232. Cfr. inoltre HARTKAMP (2004), p. 60: «*Plautus macht den Kuppler des Curculio nicht nur verbal, sondern auch optisch lächerlich*». Sull'ipocondria di Cappadoce, cfr. RICHLIN (2005), p. 60.

³¹ Sull'inseguimento di Ballione, cfr. MONDA (2013).

³² «Qui vado cercando il giovane Redamore, se è vero che abita da queste parti, e poi un altro che dovrebbe avere la capoccia bianca come la tua; chi mi ha consegnato 'ste lettere diceva che si chiamava Bellacchione».

³³ Degna di nota la frequenza dei composti in *-tudo* in autori come Pacuvio, Ennio e Accio, cfr. QUELLET (1991).

³⁴ «È sciocco nonostante l'età e la canizie» (traduzione mia).

Il termine *aetas* e, soprattutto, il colore del capo, identificato dalla coniazione plautina *canitudo*³⁵ in allitterazione con *caput*, fanno pensare a un vecchio che viene rimproverato per un comportamento, la *stultitia*, non confacente all'età matura, ma in contrasto (*aduorsum*) con gli elementi visivi propri della sua maschera: forse un *senex* che, come spesso accade in commedia, ama in modo anacronistico e inappropriato³⁶.

Analogamente al destinatario del frammento, nel *Mercator* il vecchio Demifone è disapprovato dall'amico per l'incompatibilità tra desiderio e *canities*, questa indicata da una *iunctura* allitterante che ha una buona fortuna in Plauto: *caput canum*, *Merc.* 305-306 (ia⁶):

LYSIMACHVS tun capite cano *amas*, *senex nequissime?*
DEMIPHO si canum *seu istuc rutilumst siue atrumst, amo*³⁷.

L'amore senile come *flagitium*, che mal si concilia con i capelli bianchi, ricorre anche nelle *Bacchides* dove le colpe dei *senes* vengono tuttavia attenuate come indipendenti dall'età, *Bacch.* 1207-1208 (tr⁷):

hi senes nisi fuissent nihili iam inde ab adulescentia,
*non hodie hoc tantum flagitium facerent canis capitibus*³⁸.

All'elemento visuale del capo bianco pare quindi essere affidato un carico rilevante della rappresentabilità scenica del personaggio. L'espressione si ritrova in *Casina*, il *Senex*³⁹ 'fa il verso' all'amico e in particolare ai rimproveri che per convenzione scenica si aspetta di ricevere per la topica inadeguatezza tra i suoi desideri e la sua condizione di vecchio, sposato e con il capo bianco, *Cas.* 515-519 (tr⁷):

SENEX nunc *amici*, | *anne inimici sis imago, Alcesime*,
mi sciam, nunc specimen specitur, nunc certamen cernitur.
cur amem me castigare, id ponito ad compendium;
'cano capite' *'aetate aliena'*, *eo addito ad compendium*;
'cui sit uxor', *id quoque illuc ponito ad compendium*⁴⁰.

Quando Artemona, nell'ultima scena dell'*Asinaria*, si scaglia contro il marito svergognandolo e umiliandolo, richiama questo dettaglio cromatico, posto in apertura di verso e nella consueta *iunctura* allitterante, *As.* 934 (tr⁷):

ARTEMONA cano capite *te cuculum* | *uxor ex lustris rapit*⁴¹.

Un altro composto di coniazione plautina, *albicapillus*, contraddistingue questa caratteristica visiva propria del vecchio Periplectomeno, *Mil.* 627-631 (tr⁷):

PERIPLECTOMENVS *quid ais tu? itane tibi ego uideor oppido Accherunticus?*
tam capularis? tamne tibi diu uideor uitam uiuere?

³⁵ Il termine è attestato solo qui e in una menippea varroniana che pare ispirarsi a questo passo, vedi TRAINA (1969), p. 90.

³⁶ Su questo passo e in particolare sul forte valore contrastivo di *aduorsum*, cfr. ARAGOSTI (2009), p. 216. Il frammento plautino è attestato da Paolo Festo (p. 62 MÜLLER 1839) che lo cita proprio per illustrare il significato del termine *canitudo*.

³⁷ «LY. O vecchio svergognato, ti vuoi mettere ad amare con i tuoi capelli bianchi? DE. Se ci ho i capelli bianchi, rossi o neri, non me ne frega niente: io amo».

³⁸ «Questi vecchioni, se non fossero stati stronzi fin da ragazzi, ora non avrebbero gettato così nel fango i loro capelli bianchi».

³⁹ Merito di QUESTA (1982), pp. 36 ss. aver dimostrato l'inesistenza dell'idionimo Lisidamo.

⁴⁰ «Ora potrò sapere, Alcesimo, se sei lo specchio dell'amicizia o dell'inimicizia; ora è il momento di staccare lo staccio e vagliare il valore. Sgridarmi perché sono innamorato, risparmiatelo; "con i tuoi capelli bianchi", "in un'età così inadatta", risparmiatelo pure "tu che hai moglie", e pure questo risparmiatelo».

⁴¹ «La moglie deve snidare dai bordelli il vecchio cucco coi capelli bianchi!».

nam equidem hau sum annos natus praeter quinquaginta et quattuor,
clare oculis uideo, pernix sum pedibus, manibus mobilis.
 PALAESTRIO *si albicapillus hic, uidetur neutiquam ab ingenio senex*⁴².

Il vecchio si rifiuta di essere considerato tale e vuole dare un'immagine diversa di sé. I suoi tentativi hanno successo, perché sia Palestrione che poi Pleusicle, nel prosiegua dell'autopresentazione del vicino di casa, arrivano progressivamente ad ammettere di trovarsi di fronte ad un *senex* che, nonostante i capelli bianchi, *senex* non è⁴³. L'elemento cromatico tipico della maschera del vecchio, enfatizzato dalla coniazione *albicapillus*⁴⁴, parrebbe quindi contrastare nella *performance* con gestualità e movenze ben diverse da quelle peculiari, come vedremo, degli altri *senes* dato che in questo particolare caso sono veloci e agili (v. 630: «*pernix sum pedibus, manibus mobilis*»). Parola e messa in scena non possono del resto che andare in un'unica direzione⁴⁵. Secondo le convenzioni sceniche della *palliata*, se non è l'amore sarà un servo a tenere in scacco un vecchio. E Nicobulo nelle *Bacchides* si lagna, in un lamento enfatizzato dal canto, di essere stato gabbato dal suo schiavo e che gli elementi distintivi della sua *senectus* – capelli e barba bianca – non siano valsi a nulla, *Bacch.* 1100-1101 (an sy¹⁰):

me | hoc aetatis ludifica-
ri, immo edepol bis ludos factum;
cano capite atque alba barba
*miserum me auro esse emunctum*⁴⁶.

Che la ludificazione del vecchio – dalla testa bianca ma vuota – sia una peculiare dinamica comica viene ribadito anche dal servo Tranione quando nota come ai segni esteriori della *senectus* non corrisponda l'opportuna saggezza, *Most.* 1148-1151 (tr⁷):

TRANIO *bene hercle factum, et factum gaudeo:*
sapere istac aetate oportet qui sunt capite candido.
 THEOPROPIDES *quid ego nunc faciam?* TR. *si amicus Diphilo aut Philemoni es,*
dicito is quo pacto tuos te seruos ludificauerit:
*optumas frustrationes dederis in comoediis*⁴⁷.

L'evidente tratto cromatico del capo, enfatizzato da neologismi o *iuncturae* allitteranti poste in sedi significative del verso, rende chiaramente riconoscibile nel linguaggio teatrale il vecchio come tale e, di conseguenza, come vittima designata – nel mondo capovolto della commedia – di amori inopportuni o inganni servili. L'aspetto esteriore evidenzia lo scarto tra l'attesa *gravitas*, che dovrebbe caratterizzare età e stato sociale del personaggio, e la situazione comica in cui si viene a trovare. Per dirla con Cicerone (*Sen.* 62) «*non cani nec rugae repente auctoritatem*

⁴² «PERIPLECTOMENO Oh, ma che dici? Ti sembra proprio un abitatore dell'Acheronte, un cadavere sul cataletto? Ti sembra ch'io sia vissuto già troppo tempo? Ma io non ho che cinquantaquattro anni: la vista ce l'ho buona, i piedi mi servono con sveltezza, le mani sono agili. PALESTRIONE Se ha i capelli bianchi, di spirito è giovane».

⁴³ Palestrione definisce il vecchio, con una divertente neoconiazione, *lepidum semisenem* (*Mil.* 649), Pleusicle afferma che non è certo possibile trovare un altro *senex* che sia *lepidior* (*Mil.* 660) e Periplectomeno stesso garantisce che dimostrerà di avere i costumi di un adolescente (*Mil.* 661: *adulescentem moribus*). Sull'uso rimarcato di *lepidus* a cui corrisponde un graduale smantellamento della maschera del *senex* a favore di quella dell'*adulescens*, cfr. ARESI (2020).

⁴⁴ Degno di nota anche il composto *uersicapillus* che ricorre in *Persa* 230 ad indicare il cambiamento del colore dei capelli come evidente segno di *senectus*. Anche l'anziana ancella Scafa ricorda la vecchiaia nell'aspetto visivo dell'incanutirsi: *Mos.* 201: «*ubi aetate hoc caput colorem commutavi*» «quando l'età mi cambiò il colore dei capelli».

⁴⁵ Idea centrale delle pagine di QUESTA (1982).

⁴⁶ «Essere cornificato così alla mia età, diventare, porca miseria, lo zimbello di tutti, con la mia testa canuta, con la mia barba bianca essere tanto disgraziato da farsi mungere tutta la grana!».

⁴⁷ «TRAPPOLA Ben ti sta, cazzo, e ne godo: alla tua età, coi capelli bianchi, bisogna avere un'oncia di comprensione. AZZECCATUTTO E mo' che devo fare? TR. Se sei amico di Difilo e di Filemone, raccontagli come t'ha buggerato un tuo servo: gli darai un'ottima ispirazione per le loro commedie».

adripere possunt».⁴⁸ Il colore bianco della parrucca, che possiamo immaginare indossassero gli attori durante le rappresentazioni, si impone, dunque, come un metalinguaggio teso a rafforzare i contenuti dell'azione drammatica e, soprattutto, a polarizzare la ricezione degli spettatori. Il colore bianco pare poi così caratterizzante che anche le metafore animalesche a cui il personaggio è associato ne risentono⁴⁹. Cleostrata nella *Casina* definisce il vecchio, con nesso allitterante, *cana culex* (*Cas.* 239). Gli avvoltoi dipinti (*Most.* 832-838) e le pecore tosate (*Bacch.* 1125, 1127, 1134) a cui sono paragonati i vecchi rimandano anch'essi a un capo calvo e bianco.

Bianco, del resto, era anche il colore dei vestiti dei vecchi. Il servo Calino descrive il *Senex* della *Casina* mentre avanza *candidatus* (*Cas.* 446). E per quanto riguarda il colore dell'abito, bianco per i vecchi, possiamo notare la consonanza tra Polluce (4.118) e i cosiddetti *Excerpta de comoedia* attribuiti a Elio Donato, che comprendono una piccola sezione dedicata ai costumi teatrali romani (8.4).

Sembrerebbe dunque trattarsi di una scelta cromatica pervasiva e non si può escludere che fosse motivata dal garantire la decifrabilità della scena a chi occupava i posti più lontani dal palcoscenico e non godeva quindi di una buona visibilità⁵⁰.

Forse per questo motivo, particolari relativi al naso, che Polluce descrive ad uncino per l'anziano principale, o al mento, appuntito nel vecchio con la barba a cuneo, non sono riscontrabili nelle *palliatae* latine⁵¹. Plauto non fornisce dettagli sulle sopracciglia della maschera del *senex*, su cui invece si soffermava Polluce come elemento espressivo fondamentale: spianate per il primo vecchio bonario e l'anziano dalla grande barba ondeggiante, rialzate per l'Ερμώνιος e il vecchio dalla barba a punta, uno solo sollevato per il vecchio principale e il Λυκομήδειος, entrambe aggrottate, come abbiamo visto, per il lenone. Un interessante riferimento alle sopracciglia dei vecchi si ritrova invece in un frammento di Turpilio, fr. 19.167-168 R.³ dalla *Paraterusa* (ia⁶):

*cum antehac uidebam stare tristis, turbido
uultu, subductis cum superciliis senes*⁵².

Nonio (p. 642 LINDSAY 1903), che cita il passo in questione, chiosa *subducere* con *susum ducere*, *levare* con aria di austerità e di riprovazione⁵³. Difficile dire altro su questi vecchi corrucciati, con la faccia fosca e le sopracciglia in su.

Le descrizioni di Polluce e l'osservazione della coroplastica liparese mostrano come la sostanziale differenza fra le maschere dei vecchi e quelle dei giovani, più che su segni legati all'età, sia basata sulla presenza o meno della barba. Nelle *palliatae* plautine, bianca è la barba,

⁴⁸ «Non i capelli bianchi né le rughe possono conquistare di colpo l'autorità» (traduzione mia).

⁴⁹ Sull'importanza di inquadrare un personaggio plautino anche attraverso la cornice di immagini che lo caratterizza, cfr. BIANCO (2003).

⁵⁰ Sulle rappresentazioni teatrali a Roma si rimanda a MANUWALD (2011).

⁵¹ Il dettaglio del *nasum acutum* si riscontra in riferimento al giovane Filocrate nei *Captiui* (v. 647).

⁵² «Quando tempo fa vedevo vecchi starsene corrucciati, con la faccia fosca, con le sopracciglia in su» (traduzione di TRAINA 2012, p. 19).

⁵³ Sul passo, cfr. TRAINA (1969), p. 161 e (2012), p. 197. Per il campo dei significati comunicativi che nella cultura romana assumeva la parte superiore del viso (*oculi, uultus, frons, supercilia*), cfr. BETTINI (1996). Si ricordi al proposito come Plinio il Vecchio si sia soffermato su questi particolari anatomici e sulla loro espressività (Plin. nat. 11.138): «*Facies homini tantum, ceteris os aut rostra. Frons et alii, sed homini tantum tristitiae, hilaritatis, clementiae, severitatis index. In assensu eius supercilia homini et pariter et alterna mobilia. Et in his pars animi: negamus iis, annuimus. Haec maxime indicant fastum, superbiam. Aliubi conceptaculum, sed hic sedem habet; in corde nascitur; huc subit, hic pendet. Nihil altius simul abruptiusque invenit in corpore, ubi solitaria esset*» «Solo dell'uomo è il volto, gli altri animali hanno un muso o un rostro. Anche altri animali hanno la fronte, ma solo per l'uomo è indice di tristezza, ilarità, clemenza, severità. Nell'assenso le sopracciglia dell'uomo si muovono, insieme o alternativamente. In esse risiede una parte dell'anima: con esse neghiamo o assentiamo. Sono la spia principale dell'arroganza, della superbia. L'origine è altrove, ma è qui che ha sede; nasce nel cuore, ma sale fino alle sopracciglia e vi rimane sospesa, non trovando niente di più elevato e di scosceso nel corpo dove possa starsene in solitudine» (traduzione mia).

come abbiamo visto, di Nicobulo nelle *Bacchides*. *Barbatus* è descritto il vecchio di *Casina* dal servo Calino, *Cas.* 465-466 (ia⁶):

CALINVS *hodie hercle, opinor, hi conturbabunt pedes:*
*solet hic barbatus sane sectari senex*⁵⁴.

E *barbatus* è il vecchio dei *Menaechmi* 853-856 (tr⁷):

MENAECHMVS *haud male | illanc amoui; nunc hunc impurissimum,*
barbatum, tremulum † Titanum, prognatum Cigno † patre,
ita mihi imperas ut ego huius membra atque ossa atque artua
*comminuam illo scipione quem ipse habet*⁵⁵.

Le incertezze testuali non impediscono di cogliere il senso della battuta del giovane Menecmo II, che descrive il *senex* che ha di fronte attraverso attributi caratteristici: la barba e il tremore⁵⁶. *Tremulus* potrebbe rinviare al tremolio tipico della senescenza oppure a un passo vacillante come farebbe pensare anche la presenza del bastone (v. 856, *scipio*)⁵⁷. Allineata a questa immagine è del resto quella che lo stesso vecchio offre di sé al suo primo ingresso in scena, *Men.* 753-758 (ba⁴):

SENEX *Vt aetas mea est atque ut hoc usus facto est*
gradum proferam, progredi properabo.
sed id quam mihi facile sit, haud sum falsus.
nam pernicitas deserit: consitus sum
senectute, onustum gero corpus, uires
*reliquere: ut aetas mala est, mers mala ergost*⁵⁸.

Il corpo del vecchio è appesantito, senza forze e, anche in questo caso, il suo lamento è enfattizzato dal canto⁵⁹. Possiamo immaginare che una *performance* adeguata prevedesse un ingresso in scena lento, con movimenti impacciati, un'andatura incerta e affaticata, accompagnata da un bastone che configurasse al meglio l'immagine di un vecchio tremante, bisognoso d'appoggio e che potrebbe identificarsi, proprio per l'ondeggiare della barba, con il tipo del *πρεσβύτερης μακροπύγων* di cui Polluce sottolinea lo sguardo fiacco: una maschera che non pare tuttavia avere riscontri nella coroplastica liparese⁶⁰.

Ben diversi i movimenti in scena di Euclione nell'*Aulularia*, il vecchio avaro per eccellen-

⁵⁴ «Perdio, oggi certamente costoro incroceranno le gambe! Questo vecchiccio deve avere l'abitudine di correr dietro agli amori con la barba!».

⁵⁵ «Oh, sono riuscito a far fuori quella lì, e mica male. Ora bisogna sbarazzarsi di questa sudicia, vecchia carcassa, di questo caprone con la barba, di questo Titone tutto tremolante, degno figlio di Cicno. Ora perciò mi comandi di fargli a pezzetti le membra, le ossa, le giunture con quello stesso Bastone che ha in mano».

⁵⁶ *Tremula* è anche la *anus* in *Curc.* 160. Nel *Mercator* la vecchia Sira arranca dietro la padrona Dorippa e sente gli anni, ben ottantaquattro, come un *onus* che la opprime (*Merc.* 672).

⁵⁷ Sul bastone come oggetto di scena peculiare dei *senes* plautini, cfr. BIANCO (2023).

⁵⁸ «Per quanto me lo consente la vecchiaia e per quanto l'occasione lo richiede, affretterò il passo, cercherò di camminare più svelto. Ma non mi nascondo che mi costa assai, perché l'agilità mi ha abbandonato; sono stremato dalla vecchiaia, il corpo mi pesa e le forze sono svanite. Angoscioso affare avere anni assai; articolo avariato anch'io, perciò».

⁵⁹ Cfr. *supra* *Bacch.* 1100-1101.

⁶⁰ Come già notato da DELLA CORTE (1975), p. 362. Sulla lentezza dei movimenti come caratteristica fisica principale dell'età senile cfr. COLEMAN-NORTON (1947), p. 33. Si ricordi a proposito come nel *Poenulus* Agorastocle, innamorato e impaziente, conduca con sé *aduocati* la cui lentezza è associata a quella dei *senes*, *Poen.* 506-508: «*sicut ego hos duco aduocatos, homines spissigradissimos, / tardiores quam corbitae sunt in tranquillo mari. / atque equidem hercle dedita opera amicos fugitavi senes: / scibam aetati tardiores, metui meo amori moram*» «E mo' proprio a me doveva succedere di tirarmi appresso come testimoni queste lumache di piedi piatti, che vanno più adagio di un mercantile sul mare in bonaccia. E per questo, porca vacca, avevo scansato di proposito tutti gli amici vecchi. Sapevo che la tarda età gli rallenta il passo, e perciò temevo un indugio per le mie faccende d'amore».

proprio perché essa poneva l'accento su alcuni attributi iconografici che dovevano essere sentiti tipici del personaggio. In altre parole, tale descrizione poteva suscitare il riso e costituiva una battuta efficace se intercettava davvero alcune caratteristiche visibili del personaggio, quelle che si volevano mettere al centro dell'attenzione dello spettatore: Eutico può dipingere in questi termini un *senex* perché quest'ultimo in qualche modo proprio così si presentava in scena.

Lisimaco ha una grande pancia, gambe arcuate e piedi piatti che potrebbero presupporre un movimento in scena malfermo e vacillante, per certi versi analogo a quello ricavabile per il *Senex* dei *Menaechmi* e il lenone del *Curculio*. Immane sono i capelli bianchi: caratteristica, come si è visto, di tutti i vecchi plautini. Non si fa menzione della barba. Uno dei particolari viene invece isolato da chi ha ascoltato e commentato, con la tecnica dell'*aprosdoketon*, per gli effetti che quello specifico dettaglio ha sull'ascoltatore stesso: le *oblongae malae*, che consentono a Carino un gioco di parole tra *māla* 'guancia' e *mālum* 'male'. La battuta sembra destinata a rinforzare nel pubblico la conoscenza di quel particolare tratto, presentato come il 'segno distintivo' del *Senex* Lisimaco⁶⁶. E proprio l'insistito dettaglio delle *oblongae malae*, guance o mascelle lunghe, ribadito due volte nel passo, potrebbe far pensare a un particolare che troviamo anche in Polluce, ἰσχνὸς τὰς παρειάς «guance magre» (Poll. 4.143): le guance assottigliate del primo nonno bonario, che Bernabò Brea riconosce in diversi esemplari liparesi (Tavola 2).



Tavola 2.a-b – Inv. 9721. Immagini tratte da <https://sketchfab.com/3d-models/inv-9721-il-primo-nonno-b8e26d2532c14234b6ab1c2ad0942b1e>

L'osservazione del reperto liparese porta a riflettere sul significato da attribuire all'*hapax bucculentus*. Il composto nominale, da *buccus* e *lentus*, è stato infatti spesso reso come «paffuto, dalle grandi guance»⁶⁷; caratteristica che parrebbe tuttavia mal conciliarsi con quella di un 'volto' magro. Come può una maschera avere sia guance piene che mascelle lunghe? Si po-

⁶⁶ Così ROTA (2017), p. 71.

⁶⁷ ERNOUT (1936) «*joufflu*»; SCÀNDOLA (1955) «paffuto»; PARATORE (1976) «tutta ciccia»; AUGELLO (1968) «ciccioso»; DUNSCH (2000) «*puffy cheeks*»; A ERNA (2011) «con le guance prominent»; BIANCO (2023) «paffuto».

trebbe allora forse ipotizzare che il termine faccia riferimento a una bocca grande⁶⁸, elemento visivo che potrebbe suggerire di volta in volta la loquacità, la collera o la credulità, propria di chi rimane a bocca aperta e a bocca asciutta, quali marche distintive dei *senes* plautini⁶⁹. Una buona traduzione in italiano del termine potrebbe essere allora, come credo, quella di ‘boccalone’⁷⁰.

La bocca grande è una caratteristica riscontrabile in effetti in tutti i reperti liparesi riferibili ai γέροντες, dettata senz’altro da un motivo teatrale molto pratico: al *senex*, spesso protagonista della commedia, sono assegnate numerose parti recitate e cantate, e il foro ampio della maschera agevolava, come in tutte le maschere dei personaggi principali, l’emissione della voce. Non è tuttavia da escludere che nella prassi teatrale si potesse attribuire a questa caratteristica funzionale un ulteriore significato scenico volto a caratterizzare *senes* che di volta in volta si mostravano chiacchieroni, irati o, appunto, boccaloni.

In conclusione, i dettagli ricavabili dal testo plautino per quanto riguarda i *senes* sono senz’altro sfuggenti, refrattari a classificazioni e collegabili, ma non senza difficoltà, alle descrizioni di Polluce e ai reperti iconografici liparesi: il lessico fisiognomico del Sarsinate si situa infatti più sul piano della connotazione che su quello della denotazione⁷¹. In attesa di ulteriori sviluppi della ricerca, pare quindi opportuno accostarsi con cautela all’analisi minuta dei tratti iconografici. Da una parte si deve tenere presente come non necessariamente in una rappresentazione teatrale vi sia una corrispondenza tra parola e realtà materiale, ma piuttosto – e per fortuna – spazio per l’immaginazione: parole e gesti possono materializzare nella mente degli spettatori elementi che non sono fisicamente presenti sulla scena, e, in teatri in cui la distanza o la confusione poteva tra l’altro compromettere la percezione dei dettagli, le parole pronunciate sulla scena potevano dire, con la loro forza iconica, più di quanto si potesse mostrare⁷². D’altra parte, l’efficacia comunicativa delle maschere non necessitava forse di alcuna particolare verbalizzazione insistente o puntigliosa: la loro presenza era sufficiente e scontata per spettatori abituati ad andare a teatro.

Sebbene ogni speculazione sul piano materiale della maschera facciale e della sua fisionomia allo stato attuale delle nostre conoscenze sia quindi – almeno per quanto riguarda i *senes* di Plauto – povera di riscontri documentabili, risultano comunque significativi alcuni connotati scenici, come la bocca larga e l’insistito tratto cromatico bianco, perché ci aiutano, se pur in piccola parte, a restituire la visività della scena plautina, anche in vista di rial-

⁶⁸ Cfr. *ThL* II 2230, 7: «*buccas magnas habens*».

⁶⁹ La credulità è una delle caratteristiche risibili proprie dei *senes* plautini: Perifane è ingannato da Epidico, lo schiavo che dà il nome alla commedia, e Teopropide, nella *Mostellaria* è oggetto delle beffe di Tranione. Altra marca distintiva dei *senes* è, come detto, la loquacità, e a questo proposito può essere interessante ricordare come nell’*Atellana Bucco* fosse la maschera di chi parlasse a vanvera. Nelle *Bacchides* il vecchio Nicobulo, raggiunto ben due volte dal servo Crisalo, chiama in rassegna altri che condividano la sua malasorte (vv. 1087-1088): «*quicumque ubi sunt, qui fuerunt quique futuri sunt posthac / stulti, stolidi, fatui, fungi, bardi, blenni, buccones*» «Dovunque stanno tutti quelli che sono, furono e saranno fessi, fottuti, fregoni, piglianculo, cheti, bavosi, boccaperta». Dove *bucco*, altro riferimento alla bocca dei *senes*, viene chiosato da Isidoro (*Orig.* 10.30) «*garrulus, quod ceteros oris loquacitate, non sensu exsuperat*». Nel contesto plautino delle *Bacchides* il termine *buccones* potrebbe tuttavia anche indicare chi rimane a bocca aperta perché credulone. Il *senex* comico è poi, come noto, tipicamente *iratus*.

⁷⁰ Il vocabolario online della Treccani definisce boccalone: «persona che ha la bocca grande o che apre molto la bocca quando parla o grida o piange o che ha l’abitudine di tenerla aperta; anche, piagnucolone, credulone, persona maldicente, o chiacchierona in genere», cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/boccalone/>. Noto con piacere che la stessa proposta di traduzione è accolta anche da ROTA (2017).

⁷¹ Dai testi si evince per esempio che la maschera del *senex* avesse la barba, ma senza che di questa vengano fornite particolari specifiche (a punta? folta? ricciuta?).

⁷² Basti pensare ai numerosi riferimenti alla mimica facciale o al colorito. I personaggi in scena descrivono a parole movimenti o colori che la maschera non permette agli spettatori di vedere, ma solo di immaginare. Gli occhi, per esempio, descritti come verdi per la malattia (*Curc.* 231), diventano tali nel momento in cui ciò viene esplicitamente detto da un personaggio. Lo stesso Cicerone (*Or.* 2.193) ricorda un attore che, recitando l’*Antiopa* e il *Teucer* di Pacuvio, raggiungeva una tale immedesimazione nel personaggio che gli occhi gli brillavano attraverso la maschera. Così la menzione di un ventre prominente non necessariamente deve far pensare alla presenza di un’imbottitura sotto il costume di scena: la gestualità e la postura del corpo potrebbero essere sufficienti a visualizzare un personaggio *uentriosus*.

lestimenti e rappresentazioni contemporanei: riportare oggi sulle assi di un palcoscenico una commedia plautina, in modo filologicamente attendibile e serio, rimane, come credo, il modo più autentico per rispettare e conservare lo spettacolo antico, una forma d'arte, come si diceva, visiva e soprattutto viva⁷³.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRISANO A.M. (2010), *Il teatro è un'arte visiva*, in «DeM», 1, pp. 205-214.
- ARAGOSTI A. (2009), *Frammenti plautini dalle commedie extravarroniane*, Bologna.
- ARESI L. (2020), *Il senex lepidus nel "Miles gloriosus" e oltre: l'eredità di Periplectomeno da Terenzio a Catullo*, in «Myrtia», 35, pp. 177-202.
- A ELLO G. (1968), *Plauto. Le commedie*, Torino.
- A ERNA D. (2011), *Plauto. Mercator*, Pavia.
- BANDINI G. (2020), *Titus Maccius Plautus. "Menaechmi"*, Sarsinae et Urbini.
- BERNABÒ BREA L. (1981), *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.
- ID. (2001), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, con la collaborazione di M. CAVALLIER, Roma (Bibliotheca Archaeologica, 32).
- ID. (2002), *Terracotte teatrali e buffonesche della Sicilia orientale e centrale*, con la collaborazione di M. Cavallier, Palermo.
- BETTINI M. (1991), *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino (Letteratura e antropologia IV).
- ID. (1996), *Guardarsi in faccia a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nella cultura latina*, in «Parolechiave», 10/11, pp. 177-195.
- BIANCO M.M. (2003), *Ridiculi senes: Plauto e i vecchi da commedia*, Palermo.
- ID. (2023), *Procedere per immagini: vecchi, metafore e teatro in Plauto*, in BANDINI G. - PENTERICCI C. (a cura di), *Personaggi in scena. Il senex*, Roma (Biblioteca di testi e studi), pp. 13-27.
- CALAME C. (1991), *Smascherare con la maschera: effetti enunciativi della commedia Antica*, in BETTINI M. (a cura di), *La maschera il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, Roma-Bari, pp. 159-174.
- BETTINI M. (a cura di), *La maschera, il doppio, il ritratto*, Bari, pp. 159-174.
- CARPANELLI F. (2022), *Costumi, macchinari e maschere. Come funzionava il teatro antico secondo Polluce. La crisi del Teatro e dell'Impero. Da Adriano a Commodo (117-192 d.C.)*, Alessandria.
- CASTIGLIONI B. (2022), *Giulio Polluce. "Onomasticon". Le maschere del teatro antico*, Milano.
- COLEMAN NORTON P.R. (1947), *The View of Old Age in Roman Drama*, in «CB», 23, pp. 33-34.
- CONCA F. (1970), *Il motivo del vecchio innamorato in Plauto e Terenzio*, in «Acme», 23, pp. 81-90.
- CSAPO E.G. (1993), *A Case Study in the Use of Theatre Iconography as Evidence for Ancient Acting*, in «AK», 26, pp. 41-58.
- CSAPO E.G. - SLATER W.J. (1995), *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor.
- DANESE R.M. (2004), *Titus Maccius Plautus. "Asinaria"*, Urbino.

⁷³ Questo l'obiettivo ultimo del progetto PRIN 2022 *The mask between rituality and theatre. Archaeological, literary, historical, anthropological, and performative investigation of material culture in the classical world through Digital Humanities tools with a view to a broader, fairer and more inclusive cultural fruition*, come sviluppato dall'unità urbinata: l'allestimento di uno spettacolo plautino che utilizzi maschere a viso intero ispirate ai modelli liparesi, un riadattamento inteso come una traduzione intersemiotica e creativa, ma ancorata a quanto la filologia e l'archeologia possono suggerire, cfr. DANESE (2025).

ID. (2025), *Per rabbia o per follia, ma sempre per amore. L'amator furens in Plauto: "Asinaria" e "Cistellaria"*, in «Dioniso», 15, pp. 177-194.

DELLA CORTE F. (1975), *La tipologia del personaggio della palliata*, in *Actes du IX Congrès G. Budé I*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 354-393, poi in DELLA CORTE F. (1978), *Opuscula VI*, Genova, Istituto di filologia classica e medioevale, pp. 158-194.

DUCKWORTH G. E. (1952), *The nature of Roman Comedy*, Princeton.

DUNSCH B. (2000), *Plautus' "Mercator": a Commentary*, PhD Diss., St. Andrews.

ERNOUT A. (1936), *Plaute. Comédies*, texte établi et traduit par A. Ernout, Paris.

FRAENKEL E. (1960), *Elementi plautini in Plauto*, trad. it. Firenze (= *Plautinisches im Plautus*, Berlin, 1922).

GELLAR-GOAD T.H.M. (2016), *Plautus' "Curculio" and the Case of the Pious Pimp*, in FRANGOULIDIS S. - HARRISON S.J. - MANUWALD G. (eds.), *Roman drama and its contexts*, Berlin-Boston, pp. 231-252.

ISMAELLI T. (2014), *Die Masken aus der Nekropole von Lipari*, in «Les Carnets de l'AcoSt», 12, pp. 41-48.

LANCIOTTI S. (2008), *Titus Maccius Plautus "Curculio"*, Sarsinae et Urbini.

LINDSAY W.M. (1903), *Nonii Marcelli De Conpendiosa Doctrina*, II, Lipsiae.

LINDSAY W.M. (1910), *T. Macci Plauti Comoediae, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W.M. L.*, Oxford.

MAGISTRINI S. (1970), *Le descrizioni fisiche dei personaggi in Menandro, Plauto e Terenzio*, in «Dioniso», 44, pp. 79-114.

MANUWALD G. (2011), *Roman Republican Theatre*, Cambridge.

MARSHALL C.W. (2006), *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge.

MARX C. (1928), *"Rudens", Text und Kommentar*, Leipzig.

MASTELLONI M.A. (2018), *Le maschere fittili di Lipari: nuove riflessioni sulle espressioni artigianali liparesi di IV e III sec. a.C.*, in CIPRIANI M. - PONTRANDOLFO A. - SCAFURO M. (a cura di), *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*, II, Paestum, pp. 709-720.

MINARINI A. (1995), *La palliata*, in MATTIOLI U., *Senectus. La vecchiaia nel mondo classico*, II, Bologna, pp. 339-363.

MONDA S. (2004), *Vidularia et deperditarum fabularum fragmenta*, Urbino.

ID. (2013), *L'inseguimento di Ballione nello "Pseudolus"*, in RAFFAELLI R. - TONTINI A. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates. XVI. "Pseudolus"*, Urbino (*Ludus Philologiae*, 16), pp. 139-159.

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

ID. (2020), *Il teatro a Roma*, in PETRONE G. (a cura di), *Storia del teatro latino*, Roma, pp. 21-67.

ID. (2024), *Maschere e costumi*, in MONDA S. - ROSSINI O. - SPAGNUOLO L. (a cura di), *Teatro. Autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, Roma (*Bibliotheca Archaeologica*, 82), pp. 67-73.

NA ARRE O. (1914), *Les masques et les rôles de la "Comédie nouvelle". À propos d'un livre récent*, «RÉA», 16, pp. 1-40.

PARATORE E. (1976), *Plauto. Tutte le commedie*, Roma.

PENTERICCI C. (2024), *Titus Maccius Plautus. "Truculentus"*, Urbino.

PETRIDES A.K. (2014), *Menander, New Comedy and the Visual*, Cambridge.

PIERSON M. (1971), *La psychologie du senex dans le théâtre de Plaute*, in «Caesarodunum», 6, pp. 34-36.

QUELLET H. (1991), *Les Dérivés Latins en tūdō: Etude Lexicographique et Statistique*, in «Museum Helveticum», 48/4, pp. 281-295.

QUESTA C. (1982), *Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei

- testi classici», 8, pp. 9-64 (poi in QUESTA C. - RAFFAELLI R., *Maschere, prologhi, naufragi nella commedia plautina*, Bari, 1984, pp. 7-65).
- ID. (2001), *Titus Maccius Plautus. "Casina"*, Urbino.
- ID. (2008), *Titus Maccius Plautus. "Bacchides"*, Urbino.
- ID. (2017), *Titus Maccius Plautus. "Pseudolus"*, Urbino.
- RACCANELLI R. (2020), *La pancia del lenone Cappadoce (Plauto, Curc. 216-250)*, in «DeM», 11, pp. 116-136.
- ID. (2024a), *I gesti dell'attore*, in MONDA S. - ROSSINI O. - SPAGNUOLO L. (a cura di), *Teatro. Autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, Roma (Bibliotheca Archaeologica, 82), pp. 105-109.
- RACCANELLI R. (2024b), *Pragmatics of gestural communication in Plautus: the lovers' kiss in "Miles Gloriosus"*, in VOGT-SPIRA G. - ZIMMERMANN B. (eds.), *Plautus Revisited. Problemstellungen und Perspektiven der Plautusforschung*, Göttingen (Studia Comica, 20), pp. 10-35.
- RAFFAELLI R. (2000), *C'è del comico in quella follia*, in RAFFAELLI R. - TONTINI A. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates. III. "Aulularia"*, Urbino, pp. 49-65.
- RAFFAELLI R. (2009), *Esercizi Plautini*, Urbino.
- RAINA G. (2001), *Pseudo Aristotele, Fisiognomica / Anonimo Latino, Il trattato di Fisiognomica*, Milano.
- RICOTTILLI L. (2010), *Teatro latino e pragmatica della comunicazione*, in «DeM», 1, pp. 360-379.
- ROTA R. (2017), *Il corpo comico in Plauto. Rappresentazioni, riferimenti, giochi di parole a partire dallo "Pseudolus"*, PhD Diss., Verona.
- RYDER M.C. (1984), *The senex amator in Plautus*, in «G&R», 31, pp. 181-189.
- RUFFELL I. (2014), *Character Types*, in REVERMANN M. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Comedy*, Cambridge, pp. 147-167.
- SA ARESE N. (2007), *In scaena: il teatro di Roma antica*, Milano.
- SCÀNDOLA M. (1955), *Tito Maccio Plauto. "Il Mercator"*, Milano.
- SCHWARZMAIER A. (2011), *Die Masken aus der Nekropole von Lipari*, Wiesbaden.
- STOCKERT W. (2009), *Titus Maccius Plautus. "Cistellaria"*, Urbino.
- STOCKERT W. (2019), *Titus Maccius Plautus. "Aulularia"*, Urbino.
- TORINO A. (2013), *Titus Maccius Plautus. "Captiui"*, Urbino.
- TRAINA A. (1969), *Comoedia. Antologia della palliata*, Padova.
- TRAINA A. (2012), *Retractationes traduttologiche (per una rilettura dei frammenti della Palliata)*, in «Eikasmos», 23, pp. 191-198.
- WEBSTER T.B.L. (1949), *The Mask of Greek Comedy*, in «BRL», 32, pp. 97-113.
- WEBSTER T.B.L. - GREEN J.R. - SEEBERG A. (1995)³, *Monuments Illustrating New Comedy*, voll. I-II, London.
- WELSH J.T. (2005), *The Splenetic Leno: Plautus "Curculio" 216-45*, in «CQ», 55, pp. 306-309.
- WILES D. (1991), *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge-New York.

SITOGRAFIA

- SKETCHFAB, The mask between rituality and theatre, <https://sketchfab.com/fstilo/collections/the-mask-between-rituality-and-theatre-1d2e93184a644a808495f1e3d95efe60>, [consultato l'ultima volta il 21/11/2025].
- SKETCHFAB, Inv. 9721 'Il primo nonno' (πάππος πρότος), <https://sketchfab.com/3d-models/inv-9721-il-primo-nonno-b8e26d2532c14234b6ab1c2ad0942b1e>, [consultato l'ultima volta il 21/11/2025].
- TRECCANI, *Boccalone*, <https://www.treccani.it/vocabolario/boccalone>, [consultato l'ultima volta il 21/11/2025].