

Giorgia Bandini

Viden pictum? *L'arte 'contemporanea'*
*sul palcoscenico latino arcaico**

Abstract

Some artistic references to art by Plautus and Terence, particularly to painting, are analysed in an art-historical frame that takes into account the socio-political implications that the theme of art, as a topical issue, may have had for ancient audiences.

L'analisi dei meccanismi teatrali sottesi ad alcuni passi plautini e terenziani relativi in particolare alla pittura è condotta secondo una prospettiva storico-artistica che tenga conto delle implicazioni socio-politiche che il tema dell'arte, in quanto argomento d'attualità, poteva avere per il pubblico antico.

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 testo¹. Nell'ottica che l'arte costituisca per il pubblico latino un argomento di attualità non senza risvolti sociopolitici, ci si propone di analizzare, secondo questa precisa prospettiva, alcuni passi plautini e terenziani relativi in particolare alla pittura². Roma, infatti, negli anni a cavallo tra il III e II sec. a.C., vede, come noto, un'improvvisa concentrazione di opere d'arte, quale mai si era verificata in nessuna altra città del Mediterraneo, e, dunque, possiamo immaginare fosse vivida la presenza della *imagerie* artistica nella mente degli spettatori³. 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 una grande quantità di quadri, sculture e altri oggetti

* Desidero esprimere la mia riconoscenza alla redazione e agli anonimi revisori di «Dionysus ex machina» per la lettura puntuale e attenta e le osservazioni che ne sono scaturite.

¹ Sui riferimenti storici e culturali romani ravvisabili nelle *palliatae* cf. per esempio MONACO (1969), PERELLI (1978) e AGOSTINIANI – DESIDERI (2003).

² Sul tema dell'arte in Plauto e Terenzio sono imprescindibili i lavori di KNAPP (1917), SANTORO BIANCHI (1997) e BETTINI (2003), che presuppongo anche dove non espressamente citati.

³ Per un'idea complessiva del modo in cui Roma, nel momento di espansione del proprio controllo su tutto il bacino del Mediterraneo, elabori il proprio linguaggio artistico a partire dalla cultura figurativa greca si rimanda a LA ROCCA (1990, in particolare 351-53), e al catalogo della mostra ai Musei Capitolini *I giorni di Roma: l'età della conquista* (13/03 – 26/09/2010), vd. LA ROCCA – PRESICCE – LO MONACO (2010). Sulla recezione dell'arte greca nella società romana cf. anche SOLADINO (1998).

artistici giunge nell'Urbe quale bottino di quelle guerre⁴, come 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.

Marcello, conquistata Siracusa, [...], trasportò a Roma gli ornamenti della città, le statue e i dipinti di cui Siracusa abbondava, spoglie nemiche per diritto di guerra, e **di là ebbe inizio l'ammirazione per le opere d'arte greca**⁵.

Arte e artisti diventano un vero e proprio argomento di conversazione quotidiana, come riferisce Plutarco (*Vita di Marcello*, 21):

Τὸν δὲ Μάρκελλον ἀνακαλουμένων τῶν Ῥωμαίων ἐπὶ τὸν ἐγγώριον καὶ σύνοικον πόλεμον, ἐπανερχόμενος τὰ πλεῖστα καὶ κάλλιστα τῶν ἐν Συρακούσαις ἐκίνησεν ἀναθημάτων, ὡς αὐτῷ τε πρὸς τὸν θρίαμβον ὄψις εἶη καὶ (2) τῇ πόλει κόσμος. οὐδὲν γὰρ εἶχεν οὐδ' ἐγίνωσκε πρότερον τῶν κομψῶν καὶ περιττῶν, οὐδ' ἦν ἐν αὐτῇ τὸ χάριεν τοῦτο καὶ γλαφυρὸν ἀγαπώμενον, ὅπλων δὲ βαρβαρικῶν καὶ λαφύρων ἐναίμων ἀνάπλεως οὔσα, καὶ περιστεφανωμένη θρίαμβων ὑπομνήμασι καὶ τροπαίοις ... (4) διὸ καὶ μᾶλλον εὐδοκίμησε παρὰ μὲν τῷ δήμῳ Μάρκελλος, ἡδονὴν ἐχούσας καὶ χάριν Ἑλληνικὴν καὶ πιθανότητα διαποικίλας ὄψει τὴν πόλιν, παρὰ δὲ τοῖς πρεσβυτέροις (5) Φάβιος Μάξιμος. οὐδὲν γὰρ ἐκίνησε τοιοῦτον οὐδὲ μετήνεγκεν ἐκ τῆς Ταραντίνων πόλεως ἀλούσης, ἀλλὰ τὰ μὲν ἄλλα χρήματα καὶ τὸν πλοῦτον ἐξεφόρησε, τὰ δ' ἀγάλματα μένειν εἴασεν, ἐπειπὼν τὸ μνημονευόμενον· ἀπολείπωμεν γὰρ ἔφη τοὺς θεοὺς τούτους τοῖς Ταραντίνοις κεχολωμένους. (6) Μάρκελλον δ' ἠτιῶντο, πρῶτον μὲν ὡς ἐπίφθονον ποιοῦντα τὴν πόλιν, οὐ μόνον ἀνθρώπων, ἀλλὰ καὶ θεῶν οἶον αἰχμαλώτων ἀγομένων ἐν αὐτῇ καὶ πομπευομένων, ἔπειθ' ὅτι τὸν δῆμον εἰθισμένον πολεμεῖν ἢ γεωργεῖν, τρυφῆς δὲ καὶ ῥαθυμίας ἄπειρον ὄντα καὶ κατὰ τὸν Εὐριπίδειον Ἡρακλέα (fg. 473 N.²) φαῦλον, ἄκομψον, τὰ μέγιστ' [τε] ἀγαθόν, σχολῆς ἐνέπλησε καὶ λαλιάς, περὶ τεχνῶν καὶ τεχνιτῶν ἀστεϊζόμενον καὶ διατρίβοντα πρὸς τοῦτω πολὺ μέρος (7) τῆς ἡμέρας. οὐ μὴν ἀλλὰ τούτοις ἐσεμνύετο καὶ πρὸς τοὺς Ἕλληνας, ὡς τὰ καλὰ καὶ θαυμαστά τῆς Ἑλλάδος οὐκ ἐπισταμένους τιμᾶν καὶ θαυμάζειν Ῥωμαίους διδάξας.

Marcello, richiamato dai Romani per affrontare una guerra interna, durante il suo ritorno portò con sé la maggior parte e le più belle opere d'arte che si trovavano a Siracusa come offerte votive per esibirle nel proprio trionfo e per abbellire l'Urbe. Prima di allora Roma non possedeva né conosceva nessuno di quegli oggetti lussuosi e raffinati, né apprezzava quella bellezza ed eleganza che era amata altrove. Era invece piena di armi barbariche e bottini di guerra cruenti,

⁴ Le opere d'arte greche, giunte a Roma come bottino di guerra, vengono come noto utilizzate non solo nei trionfi, ma anche nella decorazione dei templi e degli spazi urbani, costruiti o rinnovati grazie all'iniziativa dei condottieri vittoriosi. Per un quadro ricostruttivo del fenomeno dell'arrivo nella capitale dei bottini d'arte, della loro influenza sulla creazione del gusto artistico romano e soprattutto della funzione e del ruolo nella comunicazione sociale che le opere greche, dalla conquista di Siracusa in poi, assunsero una volta che furono esposte negli spazi pubblici, cf. BRAVI (2012).

⁵ Qui e altrove mia è la traduzione.

adornata di memorie di trionfi e trofei [...] Perciò Marcello fu particolarmente amato dal popolo, che trovava piacere nella grazia, bellezza e varietà greca che egli aveva portato nella città, ma fra i più anziani era maggiormente apprezzato Fabio Massimo. Infatti egli non rimosse né portò via nulla di simile da Taranto, dopo la presa di questa città: prese tutte le ricchezze e il denaro ma lasciò al loro posto le statue, dicendo – stando a quanto si tramanda – ‘lasciamo ai Tarantini questi loro dèi adirati’. Si rimproverava a Marcello in primo luogo di aver esposto Roma all’invidia non solo degli uomini ma anche degli dèi, che vi aveva condotto, per così dire, come prigionieri da far sfilare nel suo trionfo; e secondariamente di aver reso un popolo abituato a combattere e a coltivare la terra, ignaro di mollezze frivolezze e come l’*Eracle* di Euripide ‘schietto, rude, ma buono per grandi imprese’, amante dell’ozio e delle chiacchiere; **di averlo portato a conversare di arte e di artisti, passando in ciò buona parte della giornata**. Tuttavia Marcello di tutto questo si gloriava anche davanti ai Greci, dicendo che aveva insegnato ai Romani ciò che prima ignoravano, cioè ad **apprezzare e ad ammirare le bellezze e le meraviglie della Grecia**.

E gli oggetti d’arte, giunti a Roma con i bottini di guerra, influenzano la società e ne condizionano la sensibilità, cambiando il modo di vedere e apprezzare le cose, creando un atteggiamento di ammirazione e meraviglia. Ma l’arte non costituisce solo un argomento di attualità, una tendenza o un fatto di costume, ma diviene, come noto, una vera e propria questione politica. D’altra parte la volontà del plebeo Claudio Marcello di divulgare l’arte greca a Roma poteva essere letta come una provocazione verso la classe senatoria. Sono infatti questi gli anni dello scontro più violento tra i fautori di una politica aggressiva proiettata verso l’Oriente mediterraneo, e i conservatori che la rifiutavano per contrapposti interessi economici e politici, aggrappandosi ai valori morali, compresa una *rusticitas* intenzionalmente amplificata e 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 del resto gli anni in cui Catone, portavoce del conservatorismo più acceso, pronuncia l’orazione *de signis et tabulis*, forse una critica all’immoralità della produzione artistica contemporanea⁶. E, secondo quanto ci riferisce Livio (XXXIV 4, 4), nel 195 a.C. sono queste le parole che il Censore, in difesa della *lex Oppia*, fa risuonare nella Curia del Senato:

Infesta, mihi credite, signa ab Syracusis inlata sunt huic urbi. Iam nimis multos audio Corinthi et Athenarum ornamenta laudantes mirantisque et antefixa fictilia deorum Romanorum ridentis.

⁶ Difficile tuttavia dire qualcosa al riguardo dal momento che il solo Festo (p. 364 10ss.) 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»*.

Infeste, credetemi, per questa città sono le statue portate da Siracusa. Già troppo sento lodare le opere di Corinto e Atene e ridere delle immagini fittili degli dei romani!⁷

E se l'arte è un tema 'caldo' per gli spettatori romani, può essere interessante rileggere sotto la prospettiva storico-artistica l'elevata frequenza di riferimenti alla pittura presenti in particolare nell'opera plautina⁸. Il Sarsinate chiama infatti in causa ripetutamente pittori e manufatti artistici e colpisce la quasi totale mancanza di esempi di questo tipo in Terenzio, che conta una sola citazione proprio nella sua *fabula* più 'plautina', l'*Eunuchus*⁹. Nella commedia terenziana un giovane innamorato, travestito da eunuco, descrive una *tabula picta* esposta nella casa della cortigiana, pittura che la fanciulla di cui si è invaghito osserva (*Eun.* 584 *suspectans*), vedendo così un'inconsapevole anticipazione di quanto le sta per accadere¹⁰, vv. 583-89 (ia⁶)¹¹:

*dum adparatur, uirgo in conclavi sedet
suspectans tabulam quandam pictam: ibi inerat pictura haec, Iouem
quo pacto Danaae 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.*

mentre si prepara, la ragazza siede nella stanza
guardando in alto verso un quadro: lì c'era raffigurata questa scena, Giove
che, come si narra, un tempo mandò pioggia d'oro nel grembo di Danae.
e io anche mi misi a guardarlo, e mi rallegravo in cuor mio,
che già il dio quella volta avesse giocato un gioco simile,
che un dio si fosse mutato in uomo e in casa altrui
fosse giunto di nascosto attraverso il tetto per ingannare una donna.

⁷ Sia che sia stato effettivamente pronunciato sia che si tratti di una ricostruzione tardiva, il discorso di Catone testimonia l'ammirazione crescente che i Romani incominciavano a nutrire per le opere d'arte greche e come questo fosse percepito come un problema socio-politico da parte della classe conservatrice.

⁸ Quattordici i riferimenti plautini alla pittura contati da SANTORO BIANCHI (1997).

⁹ Il riferimento pittorico, come credo, parrebbe essere un ulteriore espediente stilistico con cui il poeta sa rendere "plautineggiante" la sua *palliata*.

¹⁰ Dettaglio puntualmente osservato da MONDA (2014, 264).

¹¹ Il testo di Terenzio segue l'edizione di KAUER – LINDSAY – SKUTSCH (1958). Per l'analisi del passo rimando a CALLIER (1978), BARSBY (1999, 195-97), KNAPP (1917, 154); TROMARAS (1985), FRANGOULIDIS (1994, 123), GERMANY (2018), DUFALLO (2013, 14-38) e LENTANO (2021) con esame critico della bibliografia precedente.

Il dipinto raffigura un'avventura amorosa di Giove¹², in particolare quella con Danae, giustapponendo due scene¹³: la versione canonica che vede il dio trasformarsi in pioggia d'oro e una variante rara ma decisamente più comica – affine infatti all'*Amphitruo* plautino¹⁴ e altrimenti estranea al mito di Danae¹⁵ per come è attestato dalle fonti (*Eun.* 585 *aiunt*)¹⁶ – in cui Giove assume l'aspetto di un amante che, per raggiungere l'amata, passa attraverso un *impluuium*: elemento architettonico propriamente romano che non ha riscontri nell'edilizia residenziale greca¹⁷, ma che per la sua evidente associazione con la pioggia ben si presta al gioco di immagini evocato. A questo proposito parrebbero pertinenti alcune rappresentazioni iconografiche del mito di Danae provenienti da abitazioni private di Pompei¹⁸, più recenti di almeno due secoli rispetto alla data di rappresentazione dell'*Eunuchus* e quindi interpretate come riproduzioni di modelli anteriori¹⁹: un affresco della cosiddetta casa della Regina Margherita e uno della casa detta di Gavius Rufus²⁰, nei quali Giove viene in effetti raffigurato contestualmente nella forma di pioggia e di uomo. Rimane certo il dubbio se

¹² 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 erotica del dio, cf. KONSTANTAKOS (2002, 157-67). Un'altra vicenda amorosa di Giove, sempre inserita in un riferimento pittorico, si ha in Plauto *Men.* 144, vd. *infra*.

¹³ Questa parrebbe essere anche l'interpretazione proposta da Donato in riferimento all'espressione *atque in alienas tegulas*: Don. *Eun.* 588, pp. 396, 21-397, 1 Wessner *ATQUE IN ALIENAS TEGULAS hic apparet separatim Iovem, separatim auri fuisse picturam* “è evidente che la pittura rappresentava separatamente da un lato Giove, dall'altro la pioggia d'oro”.

¹⁴ A questo proposito cf. BIANCO (2013) che fa notare come l'immagine di Giove trasformato in uomo attivasse molto probabilmente nel pubblico la memoria del ben noto testo comico plautino, l'*Amphitruo*. L'espressione terenziana (*Eun.* 588) *deum sese in hominem conuortisse* sembrerebbe infatti alludere a una metamorfosi esteriore di Giove, la stessa che verificava in Plauto allorché il dio assumeva l'aspetto di Anfritrone (*Amph.* 121): *in Amphitruonis vertit sese imaginem*.

¹⁵ Cf. SKUTSCH (1967, 130s.).

¹⁶ Per le fonti letterarie classiche relative al mito di Danae vd. il repertorio iconologico Iconos: <http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iv/giove-e-danae/fonti-classiche/>.

¹⁷ Sul rapporto con il modello greco menandro e, in particolare, sul dettaglio architettonico romano cf. FRAENKEL (1970, 685) e già FRAENKEL (1968, 242 e n. 28). Che l'intera menzione della *tabula picta* costituisse un'innovazione di Terenzio rispetto all'originale di Menandro è ipotesi di RAND (1932, 64, n. 35) seguita anche da SLATER (1999, 14s.). Duro a morire è del resto il pregiudizio dell'impeccabilità dei modelli greci (non pervenuti) e che tutto ciò che sia oscuro agli interpreti moderni dipenda da rielaborazioni dei commediografi latini.

¹⁸ Il rimando a rappresentazioni iconografiche pompeiane del mito di Danae è proposta di TROMARAS (1985, 272-76; 1991, 174s.; 1995, 201), ripresa anche da LEACH (2002, 188), DUFALLO (2013, 32) e GERMANY (2018, 154). Per una puntuale rassegna della ‘questione efrastica’ sollevata dai versi terenziani si rinvia a LENTANO (2021).

¹⁹ Così anche BARSBY (1999, 197).

²⁰ Cf. *Lexicon iconographicum mythologiae classicae, ad vocem Danae* III 1, 328 e III 2, 245: Pompei, Casa della Regina Margherita, affresco, Danae riceve la pioggia d'oro in presenza di Giove e Pompei, Casa di Gavius Rufus, affresco, Danae riceve la pioggia d'oro versata da Cupido alla presenza di Giove. I due affreschi sono visibili anche nel repertorio iconologico Iconos: <http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iv/giove-e-danae/immagini/12-giove-e-danae/http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-iv/giove-e-danae/immagini/13-giove-e-danae/>

siano piuttosto le pitture pompeiane a ispirarsi al testo terenziano e non viceversa²¹, e d'altra parte, non si può non notare come tali affreschi differiscano in parte dalla situazione descritta nelle parole di Cherea: Giove appare sempre in posizione seduta accanto a Danae²². L'atto del dio di introdursi in una casa altrui ricorda invece il cratere campano che lo rappresenta con una scala mentre si arrampica clandestinamente in una stanza dove è reclusa la sua amata, probabilmente Alcmena (Musei Vaticani, cratere da Paestum, attribuito a Aestas, c. 350 a.C.)²³.

Si potrebbe quindi ipotizzare che Terenzio alludesse a un modello figurativo di riferimento analogo, o quanto meno affine, oppure a una serie di rappresentazioni diverse ma che nella memoria degli spettatori venissero associate a quanto descritto. Tuttavia non è da escludere che il poeta, di contro, potesse creare uno scarto tra l'*imagerie* del pubblico e ciò che sta raccontando: forse al v. 487 ci si poteva aspettare, per esempio, che il giovane dicesse *deum sese in imbrem conuortisse* ma l'atteso *imbrem* è stato a bella posta sostituito da *hominem*?

È in ogni caso interessante cercare di indagare l'effetto che – in un'arte visiva come è il teatro²⁴ – un riferimento a un'altra arte visiva, la pittura, poteva apportare alla comunicazione teatrale. Se il pubblico avesse conosciuto la rappresentazione a cui Terenzio si riferisce, fors'anche in una sorta di *contaminatio* di immagini note, avrebbe compreso certo con maggiore facilità il senso di identificazione avvertito dal giovane innamorato con un dio che non è solo pioggia ma è anche un uomo. E se invece l'immagine che vede giustapposti Giove al contempo pioggia e uomo fosse risultata straniante? Possiamo allora immaginare che la descrizione inattesa attivasse l'attenzione dello spettatore, che avrebbe notato come il giovane, prima di applicare a se stesso l'implicito suggerimento del quadro (o almeno quello che ritiene tale), reiventasse la rappresentazione pittorica in linea con la sua situazione, una situazione adatta a una commedia e alle possibilità di una realizzazione scenica: Cherea si identifica in Giove, ma non in quanto pioggia ma come uomo. Il giovane si fa quindi prima osservatore (*Eun.* 585 *egomet quoque id spectare coepi*) di un dipinto a tema erotico – Danae e la pioggia d'oro – dipinto noto al pubblico e certamente coerente nella casa di una cortigiana, nella quale l'immagine di una pioggia dorata poteva anche essere vista quasi come monito per i clienti²⁵. Ma poi Cherea smette di descrivere quello che vede e riadatta nel racconto le

²¹ Cf. al riguardo le osservazioni di FUCHS (2016, 21).

²² Così LENTANO (2021, 237).

²³ Cf. GREEN (1995, tav. 10b).

²⁴ Uso qui la felice espressione di ANDRISANO (2010) che sottolinea l'importanza di recuperare la dimensione visuale dello spettacolo antico e quindi dell'esigenza di un confronto interdisciplinare con gli storici delle arti e con gli iconologi.

²⁵ A notarlo è ancora una volta Donato (*Eun.* 584s., pp. 395s. Wessner) secondo il quale l'immagine intendeva alludere all'*avaritia* di Taide.

immagini al suo impellente desiderio: agli occhi del giovane la rappresentazione della *tabula picta* assume infatti l'aspetto di un *consimilis ludus* (*Eun.* 585-6 *et quia consimilem luserat / iam olim ille ludum*)²⁶.

In ogni caso il riferimento a una *tabula picta*, indipendentemente da una precisa corrispondenza con i suoi *realia* artistici, risulta un efficace espediente drammaturgico attraverso il quale il poeta riesce a dar conto di quanto sta per accadere là dove l'occhio dello spettatore non può arrivare: trattandosi peraltro dell'unico caso in commedia in cui la violenza nei confronti di una ragazza non avviene nell'antefatto bensì nel tempo dell'azione scenica²⁷. La visività del quadro – se pur solo raccontata e fors'anche reinterpretata nelle parole di Cherea – fa 'vedere' ciò che non si vede e non si può vedere, infatti nella fantasia del pubblico restituisce e sostituisce una scena o meglio un fuoricena di seduzione che altrimenti, per le convenzioni del teatro antico, non può essere rappresentato e quindi non può essere 'visto'²⁸.

Secondo l'ottica della comunicazione teatrale, che tenga presente una prospettiva storico-artistica, si analizzano ora solo alcuni passi del Sarsinate relativi alla pittura – tralasciando qui il problema del rapporto con i modelli greci – a partire da quelli in cui una rappresentazione figurativa, non necessariamente esistente, viene decodificata e i cui significati sono adattati e rifunzionalizzati alla peculiare contingenza nella quale questa si trova. A tal proposito si può ricordare come la pittura svolga un ruolo metaforico di assoluta centralità nel congegno comico della *Mostellaria*, ai vv. 832-39 (tr⁷)²⁹:

TR. *viden 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. *profecto nullam equidem illic cornicem intuor.*
 TR. *at tu isto ad uos optuere, quoniam cornicem nequis conspicari, si uolturios forte possis contui.*
 TH. *omnino, ut te absoluiam, nullam pictam conspicio hic auem.*
 TR. *age, iam mitto, ignosco, aetate non quis optuerier.*

²⁶ LENTANO (2021, 239) nota la transcodificazione attuata dalle parole di Cherea e sottolinea come l'espressione *Eun.* 587 *animus gaudebat mihi* faccia desumere che il giovane stia proponendo una rilettura piegata a suo vantaggio. 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.

²⁷ Cf. CHRISTENSON (2013, 268).

²⁸ Nel racconto all'amico, il giovane fa intendere che, dopo il bagno, approfittando dell'assenza delle ancelle, ha finalmente sedotto la fanciulla (*Eun.* 604s.): *an ego occasionem mi ostentam, tantam, tam breuem, tam optatam, / tam insperatam amitterem?* «Avrei dovuto lasciarmi scappare una così bella occasione che mi si presentava, tanto fuggevole, tanto desiderata, tanto insperata?».

²⁹ Il testo di Plauto, salvo diverse indicazioni, è citato secondo l'edizione di LINDSAY (1910).

TR. vedi quel dipinto in cui una cornacchia sfotte due avvoltoi?

TH. non lo vedo affatto. TR. ma io lo vedo, tra i due avvoltoi ci sta una cornacchia, li becca entrambi i due avvoltoi, ora uno ora l'altro, scusa guarda qua dalla parte mia, così potrai vedere la cornacchia. la vedi? TH. no, non vedo nessuna cornacchia.

TR. se non riesci a vedere la cornacchia, guarda di là dalla parte tua, forse riesci a vedere gli avvoltoi.

TH. insomma, te la faccio breve, non vedo nessun uccello dipinto qui.

TR. su, lasciamo perdere, capisco: è l'età che non ti fa vedere bene.

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 sé³⁰. Il *servus callidus* Tranione, che funge da guida al vecchio Teopropide, lo invita a guardare i dettagli di un dipinto, riuscendo a decodificare qualcosa, che pur non ha davanti agli occhi, in maniera apofenica; e a questo meccanismo concorreva probabilmente anche il soggetto ornitologico della rappresentazione pittorica, a cui il pubblico antico poteva facilmente attribuire, come noto, valenze profetiche. L'incapacità di vedere del 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 *senex* non funziona perché non può e non deve cogliere gli eventi della trama che risulterebbero chiari a una corretta interpretazione di quel dipinto. È evidente infatti che la cornacchia è il servo stesso e i due avvoltoi sono i due *senes* che da questo verranno gabbati, ma solo un personaggio, in questo caso il *servus callidus*, può decifrarne il significato³¹. La codificazione della rappresentazione pittorica anticipa quindi gli eventi della partitura scenica: l'ecfrasi, così come si è già visto per il passo dell'*Eunuchus*, diviene un efficace espediente drammaturgico attraverso il quale il poeta dà conto di quanto sta per accadere. Degno di nota è che quella particolare pittura, descritta così nel dettaglio, non esista, anzi non debba esistere, ma perché il congegno comico funzioni si deve comunque presupporre che il riferimento sia ben comprensibile agli spettatori e che rappresentazioni analoghe, "nature vive" che avessero per soggetto scene di animali, fossero diffuse a Roma e quindi presenti nella memoria visiva del pubblico³². Sulla scena antica, che si ricordi essere

³⁰ Così MISDOLEA (2013, 294): «La peinture confère une épaisseur fictionnelle à la comédie: la fiction qu'est le théâtre est comme une autre fiction, celle de la peinture».

³¹ Il gioco comico del servo ecfrasta sembrerebbe ripetersi anche qualche verso dopo, alla fine della scena (*Most.* 849-56), quando il vecchio sta per entrare in casa ma è fermato sulla soglia delle parole di Tranione che dice di temere la reazione del cane di casa: potrebbe trattarsi di un riferimento a un'immagine dipinta all'ingresso dell'abitazione se il motivo pompeiano del *Cave canem*, come nel caso del cane nella Caupona di Sotericus, restituisse un'iconografia più antica, cf. SANTORO BIANCHI (1997, 811).

³² Così SANTORO BIANCHI (1997, 807) che ricorda come pitture di genere con "nature vive" fossero uno dei temi virtuosistici diffusi in età ellenistica e come una eco ne sia la presenza di *pinakes* inseriti nelle decorazioni di secondo stile.

particolarmente semplice, l'allusione a un dipinto diviene quindi possibilità di manipolare la realtà e far materializzare un oggetto nella mente degli spettatori: è il gioco comico di 'far vedere' l'inesistente. Il riferimento pittorico si fa veicolo di una comunicazione privilegiata tra il personaggio e il pubblico: la situazione scenica si sviluppa infatti nel segno del fraintendimento, della ridondanza e dell'ironia essendo la descrizione del servo ben intesa dallo spettatore ma non, chiaramente, da colui a cui è rivolta, il vecchio che rimane inconsapevole della situazione. Tranione 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 gli avvoltoi o la cornacchia in esso dipinti, ma ne colgono il significato guardando 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 (v. 839 *aetate*) – costituisce il culmine della comicità: è in effetti il ruolo scenico del *senex* che costringe il personaggio alla cecità e all'inevitabile sconfitta.

Il riferimento artistico, nella realtà dello spettacolo, può quindi reificarsi, prendere cioè consistenza sotto gli occhi del pubblico: la presenza pittorica diviene un privilegiato mezzo comunicativo, un'immagine evocata nella mente degli spettatori che può chiarire e rinforzare la fruizione di una situazione scenica. Un meccanismo affine si potrebbe ravvisare nei *Captivi*, dove Tindaro associa i lavori forzati a cui è stato costretto nella cave di pietra a pitture rappresentanti il mondo infero. Il riferimento visuale riesce a 'materializzare' la situazione angosciante da lui vissuta, vv. 998-1000 (tr⁷)³³:

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

TY. ho visto spesso molti dipinti con i tormenti che ci sarebbero nell'Acheronte: ma non c'è da nessuna parte un Acheronte come quello dove sono stato io, nelle cave di pietra.

Se l'enfatizzazione *multa saepe picta* (*Capt.* 998) è chiaramente funzionale al gioco comico, affinché la comunicazione teatrale sia fruibile sarebbe comunque necessario presupporre una certa diffusione del tema figurativo delle pene infernali nell'*imagerie* romana del tempo. A tal proposito raffigurazioni in particolare delle pene di Sisifo e Tantalo sono presenti in vasi apuli rinvenuti in contesti funerari di centri messapici tra il

³³ Seguo qui il testo di TORINO (2013).

IV e il III sec. a.C. e si potrebbero ricordare anche i *cruciamenta Acherunti* della celebre rappresentazione pittorica di Polignoto a Delfi, descritta da Pausania, o di quelli presenti nell'arte etrusca³⁴.

Il meccanismo dell'associazione visiva con iconografie note al pubblico è sicuramente ben rappresentato sulla scena plautina, ma non manca anche il caso in cui, al contrario, il riferimento artistico neghi il dato visuale messo in scena. Nel *Mercator* il vicino di casa bolla l'amico, *senex* illecitamente invaghito di una giovane, come un innamorato che è possibile vedere in una pittura, *Merc.* 313-15 (ia⁶):

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

LY. se avete mai visto un innamorato dipinto, eccolo.
perché secondo me un vecchiccio decrepito
non vale più di un dipinto sopra una parete.

L'espressione *pictus amator* (*Merc.* 313), 'innamorato dipinto', nel senso di 'iconografia dell'innamorato', genera un contrasto visivo tra ciò che gli spettatori – che in questo caso sono espressamente chiamati in causa (*Merc.* 313 *si umquam uidistis...*) – 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: il vecchio, come un innamorato che è solo dipinto, e quindi immobile e senza vita, 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 sessuale³⁵.

Evocare sulla scena un dipinto è anche questione di gestualità. È probabile, come nel caso dello *Stichus*, che l'attore adottasse una postura presa in prestito da un'iconografia nota al pubblico quando recita immobile – in una posa *ex pictura* – la parte di *Pinacium*, il cui nome significa per altro 'piccolo dipinto', *Stich.* 270-1 (ia⁶)³⁶:

*sed eccum Pinacium eiius puerum. | hoc uide,
satin ut facete, | atque ex pictura astit?*

ma ecco Quadretto, il suo schiavetto. ma guardalo,
non sta in posa dritto come in un quadro?

³⁴ Cf. SANTORO BIANCHI (1997, 801) e PETTENÒ (2004).

³⁵ Così BETTINI (2003, 47s.).

³⁶ Cf. DAVID (2010, 175).

Insieme ai gesti anche i costumi di scena possono essere evocativi, come nel caso del mantello nei *Menaechmi*, vv. 143-46 (tr⁷)³⁷:

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 est ornatus tuus?*

ME. dimmi: hai mai visto, in un dipinto sulla parete,
Ganimede rapito dall'aquila o Adone da Venere?
ME. molte volte, ma cosa c'entrano questi quadri con me? ME. guardami:
forse non siamo come due gocce d'acqua? PE. ma come ti sei combinato?

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 (*Men.* 146 *asdimulo similiter*). Significativa è la risposta del parassita che dice di aver visto tali pitture con frequenza (*Men.* 145 *saepe*)³⁸: i due mitici rapimenti che il Sarsinate vuole evocare sembrerebbero non richiedere alcun particolare sforzo di immaginazione ma essere conosciuti dagli spettatori. Il pubblico del tempo non solo poteva vedere quei capolavori, come si è già detto, 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 conseguenza, del suo pubblico: in definitiva si può ipotizzare una corrispondenza tra ciò gli spettatori vedono a teatro e ciò che vedono nei dipinti che abbiano come soggetto queste due specifiche varianti del mito³⁹. 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

³⁷ Il testo segue BANDINI (2020). Per l'analisi di questo passo vd. anche DUFALLO (2017) e BANDINI (2024, 485s.).

³⁸ Cf. *supra Capt.* 998 *uidi ego multa saepe picta*.

³⁹ Secondo l'*Iliade* (*Il.* XX 231 e 265) Ganimede era stato genericamente rapito dagli dei, essendo egli «il più bello dei mortali»; nell'*Inno Omerico ad Afrodite* (vv. 200s.) 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 Tantalos e Minosse. La leggenda 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, cf. al riguardo SANTORO BIANCHI (1997, 785-92). Sulla presenza del mito di Ganimede nella commedia attica del IV secolo, cf. GELLI (2012).

questa iconografia di Ganimede è in effetti presente nella documentazione dell'artigianato italico mediorepubblicano ed è caratterizzata dal motivo ricorrente della clamide svolazzante⁴⁰. 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 rubato⁴¹. 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 filtrata attraverso un'altra opera viva. Per il passo dei *Menaechmi* si potrebbe 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, funzionale al riso, tra la metafora mitologico-pittorica e la situazione banale messa in scena.

Il concetto dell'arte come perfezione 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 esemplare bellezza⁴², vv. 622-26 (tr⁷):

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

ST. sì, proprio lei: non è proprio come ti avevo detto? guardala e contemplala,
Epidico: dall'unghietta del piedino in cima fino ai capelli: è meravigliosa.
non è come se contemplassi una figura stupendamente dipinta?
EP. per le cose che dici la mia cotenna piuttosto sarà un bel quadro
che Apelle e Zeusi dipingeranno con i pennelli d'olmo.

Al comparire della ragazza in scena, il giovane innamorato si perde in un'estatica contemplazione e ne ammira (*Epid. 622 aspecta et contempla*) la bellezza paragonandola

⁴⁰ Cf. per esempio Berlino, Staatl. Museum, coperchio di specchio etrusco, *L'aquila e Ganimede*.

⁴¹ Così SANTORO BIANCHI (1997, 792). Anche DAVID 2010 ipotizza che le parole di Menecmo (*Men. 146 adsimulo similiter*) potrebbero indicare una posa mutuata dalle rappresentazioni note al pubblico.

⁴² Sull'interpretazione della pittura che conferisce valori assoluti cf. le osservazioni di BETTINI (2003, 46) che nota come tale concezione si rispecchi, specie nei riguardi della bellezza femminile, in espressioni italiane tipo 'sembra dipinta'.

a un dipinto: *Epid. 624 estne consimilis quasi quom signum⁴³ pictum pulchre aspexeris?* Plauto sfrutta il riferimento alle opere d'arte per rafforzare la meraviglia che vuole creare per la splendida fanciulla, associando la sua straordinaria bellezza all'eccellenza artistica dei dettagli (*Epid. 623 ab unguiculo ad capillum*) realizzati dai grandi pittori del passato (*Epid. 626 Apelles ac Zeuxis*). 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, dedicata agli Agrigentini nel santuario di Era Lacinia a Crotona, che giunge proprio in quegli anni a Roma da Ambracia con il bottino di Fulvio Nobilione (189 a.C.), e l'Afrodite di Apelle, a cui era riconosciuta, come noto, quasi una magica proprietà di far innamorare chi la ammirasse⁴⁴. Ma subito il Sarsinate trova il modo di confezionare una divertente battuta: il servo, temendo che il suo doppio inganno sia stato scoperto, reinterpreta in un comico trapasso semantico la metafora pittorica, prevedendo che gli sarà dipinta addosso dai due grandi maestri greci, ma con pennelli d'olmo, una bella bastonata. Se il giovane paragona la ragazza a un capolavoro (*Epid. 624 pictum*), il servo paragone la sua pelle (*Epid. 625 corium*) a un quadro. Si tratta di un esempio di comicità plautina giocato sull'incompatibilità tra due modi di vedere le cose, tra visioni antitetiche proprie di due personaggi ben diversi: il giovane innamorato e il servo. È tutta una questione di punti di vista. Stratippocle, attraverso la visività che il riferimento pittorico apporta alla comunicazione teatrale, attiva l'immaginario artistico degli spettatori che così possono vedere attraverso le sue parole la bellezza della fanciulla quasi fosse una di quelle opere d'arte a cui sono ormai abituati: lo sguardo a teatro è raddoppiato nella contemplazione della ragazza/quadro⁴⁵. D'altro canto Epidico – personaggio pragmatico e che si mostra indifferente alla bellezza – riporta subito gli occhi degli spettatori alla realtà scenica e in tale scarto ottiene la risata.

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 la scena evocando di nuovo i grandi maestri della pittura greca, vv. 1269-73 (ia⁷):

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,*
qur numero | estis mortui, hoc exemplo ut pingeretis?
nam alios pictores nil moror huiusmodi tractare exempla.

HA. uniamoci l'un l'altro in un unico abbraccio, come in un nodo.
 chi sulla terra sta meglio di noi? AG. giustizia ai giusti.

⁴³ Per un'accurata discussione del termine *signum* cf. DETTORI (1997).

⁴⁴ Sul *tòpos* degli amori *per imagines* cf. BETTINI (1992).

⁴⁵ Sul motivo dello sguardo dell'innamorato plautino cf. MISDOLEA (2013, 293).

HA. finalmente realizza il suo sogno. AG. o Apelle, o Zeusi, che pittori! perché siete morti già da tempo e non potete dipingere in maniera esemplare questo quadro? infatti nessun altro pittore può affrontare un tale soggetto.

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 (*Poen.* 1272s. *exemplo... exempla*): 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, come nell'*Epidicus*, sono quelli più famosi, quelli che tutto il pubblico di Plauto poteva avere immediatamente presente con un atteggiamento di ammirazione. Ma si tratta di un atteggiamento di ammirazione privo, ovviamente, di 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 che sappiamo, che né Zeusi né Apelle hanno mai coltivato⁴⁶. 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 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?

In conclusione, sulla scena latina arcaica i passi relativi all'arte sono interessanti meccanismi teatrali, nei quali i riferimenti iconografici, nel misurarsi con la realtà dello spettacolo, possono reificarsi, prendere cioè consistenza sotto gli occhi del pubblico, ma anche, al contrario, negare il dato visuale messo in scena⁴⁷. La citazione artistica diventa sul palcoscenico antico un veicolo comunicativo, un gioco di volta in volta o associativo

⁴⁶ Come noto Apelle trattava temi storici e realizzava celebri ritratti, neppure Zeusi faceva ricorso al *pathos*, cf. FRAENKEL (1960², 16-18).

⁴⁷ Cf. al riguardo ANDRISANO (2010, in particolare 25).

o dissociativo tra ciò che gli spettatori vedono rappresentato in scena e ciò che vedono rappresentato nei manufatti artistici a loro contemporanei⁴⁸.

Rimane tuttavia un dubbio: perché menzionare così spesso l'arte sul palco? Non è da escludere che il comune denominatore della potenzialità comica dei riferimenti artistici stia in realtà fuori dal palcoscenico, nella realtà sociopolitica degli spettatori. Le citazioni pittoriche sembrerebbero essere un'allusione a temi e a dibattiti 'contemporanei': frequenti e percepite come divertenti proprio perché sentite 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. Ben inteso, Plauto è un commediografo che vuol divertire, non il portavoce di un sentimento sociale o di un orientamento politico, ma forse proprio per questo – per divertire – tocca un argomento 'caldo' per i suoi spettatori: il gioco comico mai riuscirebbe se non fosse ben comprensibile e di interesse per il pubblico. Il teatro, del resto, è sempre un fatto sociale, oltre che artistico.

⁴⁸ Come la fanciulla dell'*Epidicus* che agli occhi dell'innamorato è *consimilis quasi cum signum pictum* (*Epid.* 624) e come il vecchio del *Mercator* identificato, ma per antifrasi, a un *pictus amator* (*Merc.* 313).

riferimenti bibliografici

AGOSTINIANI – DESIDERI 2003

L. Agostiniani – P. Desideri, *Plauto testimone della società del suo tempo*, Napoli.

ANDRISANO 2010

A.M. Andrisano, *Il teatro è un'arte visiva*, «DeM» I 205-14.

ANDRISANO 2006

A.M. Andrisano, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Il corpo teatrale tra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Roma, 1-30.

BANDINI 2020

G. Bandini (ed.), *Titus Maccius Plautus. Menaechmi. Editio Plautina Sarsinatis*, Sarsinae et Urbini.

BANDINI 2024

G. Bandini, *Ladri di mantelli dalla commedia greca a quella latina*, in G. Vogt Spira – B. Zimmermann (eds.), *Plautus Revisited. Problemstellungen und Perspektiven der Plautus Forschung*, «Studia Comica» XX 473-90.

BARSBY 1999

J. Barsby (ed.), *Terence. Eunuchus*, Cambridge.

BETTINI 1992

M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.

BETTINI 2003

M. Bettini, «*Graphicus, -ice*» e alcuni riferimenti plautini alla pittura: metafore pittoriche e rappresentazione drammatica, in R. Oniga (a cura di), *Il plurilinguismo nella tradizione letteraria latina*, Roma, 31-61.

BIANCO 2013

M.M. Bianco, *Doppioni e "doppiezze": gli "errori" dell'Eunuchus*, «Dioniso» III 161-86.

BRAVI 2012

A. Bravi, *Ornamenta urbis: opere d'arte greche negli spazi romani*, Bari.

CALLIER 1978

F. Callier, *À propos d'une peinture chez Tèrence*, in *Recherches sur les arts à Rome*, Paris, 30-44.

CHRISTENSON 2013

D. M. Christenson, *Eunuchus*, in A. Augoustakis – A. Traill (eds.), *A companion to Terence*, Chichester, 262-80.

DAVID 2010

I. David, *Incarnation et désincarnation: le modèle de la peinture et l'ambiguïté du corps chez Plaute*, in M. H. Garelli – V. Visa-Ondarçuhu (éds.), *Colloque international «Corps en jeu»*, Université de Toulouse II-Le Mirail, 9-11 octobre 2008, Toulouse, 171-80.

DETTORI 1997

E. Dettori, *Osservazioni sul lat. signum*, «AIΩN» XIX 213-27.

DUFALLO 2013

B. Dufallo, *The captor's image. Greek culture in Roman ecphrasis*, Oxford-New York.

DUFALLO 2017

B. Dufallo, *The Comedy of Plunder: Art and Appropriation in Plautus' Menaechmi*, in M. Loar – C. MacDonald – D. Padilla Peralta (éds.), *Rome, Empire of Plunder: The Dynamics of Cultural Appropriation*, Cambridge, 15-29.

FABBRINI – BERTINI CONIDI 2001

F. Fabbrini – R. Bertini Conidi, *Maecenas. Il collezionismo nel mondo romano dall'età degli Scipioni a Cicerone*, Arezzo.

FRANGOULIDIS 1994

S. Frangoulidis, *Performance and improvisation in Terence's Eunuchus*, «QUCC» XLVIII 121-30.

FRAENKEL 1960²

E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, Firenze.

FRAENKEL 1968

E. Fraenkel, *Zur römischen Komödie*, «MH» XXV 231-42.

FRAENKEL 1970

E. Fraenkel, *Dalle esercitazioni di Eduard Fraenkel sull'Eunuco (Bari 1969)*, «Belfagor» XXV 673-89.

FUCHS 2016

M.E. Fuchs, *Entre pluie d'or et coffre-fort: Danaé romaine*, in J. Bonetto et al. (a cura di), *I mille volti del passato. Scritti in onore di Francesca Ghedini*, Roma, 201-19.

GARELLI 2009

M.H. Garelli, *Jupiter, l'eunuque et la pluie d'or (Terence, Eunuque, 550-614)*, in J.P. Aygon – C. Bonnet – C. Noacco (éds.), *La mythologie de l'antiquité à la modernité. Appropriation-adaptation-détournement*, Rennes, 73-83.

GELLI 2012

E. Gelli, *Il mito di Ganimede nella commedia attica del IV secolo*, in G. Bastianini – W. Lapini – M. Tulli (a cura di), *Harmonia: scritti di filologia classica in onore di Angelo Casanova*, Firenze, 249-360.

GERMANY 2018

R. Germany, *Mimetic Contagion. Art and Artifice in Terence's Eunuch*, Oxford.

GREEN 1995

J.R. Green, *Theatrical Motifs in Non-theatrical Contexts on Vases of the Later Fifth and Fourth Centuries*, in A. Griffiths (ed.), *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E. W. Handley*, London, 93-120, tav. 10b.

KAUER – LINDSAY – SKUTSCH 1958

R. Kauer – W.M. Lindsay – O. Skutsch (edd.), *P. Terenti Afri Comoediae*, Supplementa apparatus cur. O. Skutsch, e Typographeo Clarendoniano, Oxonii.

KNAPP 1917

C. Knapp, *References to Painting in Plautus and Terence*, «CPh» XII 143-57.

KONSTANTAKOS 2002

I.M. Konstantakos, *Towards a Literary History of Comic Love*, «C&M» LIII 141-71.

LA ROCCA 1990

E. La Rocca, *Linguaggio artistico e ideologia politica a Roma in età repubblicana, in Roma e l'Italia. Radices imperii*, Milano, 289-499.

LA ROCCA – PRESICCE – LO MONACO 2010

E. La Rocca – C.P. Presicce – A. Lo Monaco (a cura di), *I giorni di Roma: l'età della conquista*, Milano.

LEACH 2002

E.W. Leach, *Imitation or reconstruction: how did Roman viewers experience mythological painting?*, in G. Schrempp – W. Hansen (eds.), *Myth: a new symposium*, Bloomington-Indianapolis, 183-202.

LENTANO 2021

M. Lentano, *Camera con svista: Cherea e il mito di Danae (Terenzio Eunuchus 583-591)*, «DeM» XII 230-51.

LINDSAY 1910

W.M. Lindsay (ed.), *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxonii (edit. ster. edit. prioris [1904–1905] sed hic illic emendata atque addendis corrigendisve praedita).

MISDOLEA 2013

A.M. Misdolea, *Inspiciat, si lubet: quelques aspects du regard chez Plaute*, «Pallas» XCII 289-304.

MONACO 1969

G. Monaco, *Qualche considerazione sullo sfondo politico e sociale del Teatro di Plauto*, «Dioniso» XLIII 301-307.

MONDA 2014

S. Monda, *Lo sguardo nascosto nella commedia di Plauto e Terenzio*, «CEA» LI 245-76.

PERELLI 1978

L. Perelli, *Società romana e problematica sociale nel teatro plautino*, «Studi Romani» XXVI 307-27.

PETTENÒ 2004

E. Pettenò, *Cruciamenta Acherunti. I dannati dell'Ade romano. Una proposta interpretativa*, Roma.

RAND 1932

E.K. Rand, *The art of Terence's Eunuchus*, «TAPhA» LXIII 54-72.

SANTORO BIANCHI 1997

S. Santoro Bianchi, *I passi plautini sulla pittura*, «MEFRA» CIX 765-812.

SKUTSCH 1967

O. Skutsch, *Notes on Ennian tragedy*, «HSPh» LI 125-42 (= Id., *Studia Enniana*, London 1968, 174-93).

SLATER 1999

N.W. Slater, *Humani nil a me alienum puto: the ethics of Terentian performance*, «SyllClass» X 1-21.

SOLADINO 1998

V. Soladino, *Artisti greci e committenti romani*, in S. Settis (a cura di), *I Greci, III Trasformazioni*, Torino, 1-35.

TORINO 2013

A. Torino (a cura di), *Titus Maccius Plautus. Captiui, Sarsinae-Urbini*.

TROMARAS 1985

L. Tromaras, *Ibi inerat pictura haec (Terent. Eunuch. 584-589)*, «Hellenika» XXXVI 268-77.

TROMARAS 1991

L. Tromaras (ed.), *P. Terentius Afer. Eunuchus*, Thessaloniki.

TROMARAS 1995

L. Tromaras (Hrsg.), *P. Terentius Afer. Eunuchus*, Berlin.