

ROBERTO M. DANESE

Per rabbia o per follia, ma sempre per amore.
L'amator furens in Plauto: *Asinaria* e *Cistellaria*

Le commedie di Plauto sono affollate di giovani innamorati, che, solitamente, languono nella disperazione per il rischio di perdere l'oggetto dei loro desideri e si mostrano rassegnati a una sorte cui non pensano di poter sfuggire: soltanto l'intervento di un aiutante li salverà e questo aiutante è, il più delle volte, un *seruus callidus*. Ma, come tutte le regole, anche questo paradigma drammaturgico presenta delle eccezioni. La più fulgida di esse si trova nell'*Asinaria*, dove gli *adulescentes* innamorati della *meretrix* Filenio sono due: Argirippo e Diabolo. Argirippo è un ragazzo di buona famiglia, che ama ardentemente Filenio, ma non può averla se non pagando profumatamente la di lei madre e *lena* Cleereta: il giovane ha finito i soldi e quindi si vede estromesso dalla casa meretricia, con gran dolore anche della sua bella, che, a dispetto del mestiere, lo riamava. Stessa situazione per Diabolo: anch'egli frequenta Filenio pagando Cleereta e anch'egli è rimasto senza soldi, per cui viene privato delle grazie della fanciulla. I due sono dunque rivali in amore e sanno che chi di loro procurerà per primo l'ingente somma di venti mine d'argento soffierà la ragazza all'altro. C'è però fra loro una differenza non da poco: Argirippo dipende in tutto e per tutto dai genitori e, in modo particolare, dalla madre Artemona, che è una *uxor dotata*; Diabolo, invece, è economicamente autonomo, ha una carriera da mercante alle spalle e in passato ha avuto una disponibilità di denaro tale, da poter sostenere e fare arricchire Cleereta e la figlia. Argirippo, come tutti i canonici *adulescentes*

* 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.

della *palliata*, piange e si dispera, potendo contare solo sull'appoggio dei suoi due schiavi Leonida e Libano (con la regia occulta del subdolo padre Demeneto) per sottrarre con un inganno le venti mine alla madre. Diabolo ha un carattere completamente diverso: è iroso e deciso, non si rassegna per nulla e sa dove e come procurarsi il denaro che gli serve; si scaglia violentemente contro Cleereta e promette di portare a qualsiasi costo le venti mine, unitamente a un *singraphus* così stringente, da far pentire la *lena* della sua intransigenza. L'atteggiamento aggressivo e rabbioso di Diabolo è dunque abbastanza inusuale per un *adulescens* amoroso della *palliata*: come si diceva, di solito questo personaggio è cupo, afflitto e scoraggiato, pervaso dall'amore e dal desiderio per la fanciulla che vuole ottenere. In Plauto, tuttavia, qualche personaggio congenere a Diabolo si trova, specialmente in due commedie, di per sé abbastanza particolari: il *Truculentus* e la *Cistellaria*. Nel *Truculentus* il giovane Diniarco è, come Diabolo, vittima dell'avidità di una *meretrix* e si vede messo alla porta nel momento in cui non ha più disponibilità di risorse. Alcesimarco, invece, nella *Cistellaria* ha uno statuto diverso, perché dispone di denaro ed è in grado di sostenere la bella Selenio, facendo contenta la di lei 'madre' *lena* Melenide. Anche Alcesimarco, comunque, nel momento in cui si verificano alcune condizioni che indispettiscono la *lena*, si vede estromesso dalla frequentazione con l'amata, che vorrebbe addirittura sposare¹. Ci troviamo dunque, in queste commedie (*Asinaria*, *Cistellaria* e *Truculentus*²), di fronte a una 'maschera' di *adulescens* tipologicamente singolare, per quanto le almeno tre attestazioni plautine ce ne garantiscano la legittimità come fattore drammaturgicamente proprio della *palliata*. È importante definire questo tipo di 'maschera' in relazione al sistema di caratteri proprio della commedia latina, ma anche, in certa misura, dei suoi modelli greci. Per questo scopo ci sarà utile soprattutto il confronto fra Diabolo e Alcesimarco, analizzando i contesti d'intreccio in cui i due personaggi agiscono, i loro tratti comuni e quelli che invece li distinguono.

¹ Vedremo più avanti come sarà possibile che un giovane ateniese di nascita libera possa pretendere, nella finzione comica, di sposare una *meretrix*.

² Del *Truculentus* ci occuperemo in altra sede.

no³. Il tratto fondamentale che accomuna questi due *adulescentes* è, come vedremo, il *furor*, ben diverso dall'ignava remissività di un Argirippo o, per esempio, di un Calidoro nello *Pseudolus*. Diabolo e Alcesimarco appartengono a una categoria di 'maschera' funzionalmente e drammaturgicamente a sé, con un carattere ben definito e chiaramente identificabile. Plauto, nella *Cistellaria* e nell'*Asinaria*, utilizza, per quanto riguarda questo tipo di *amator exclusus*, lo stesso ingranaggio drammaturgico, incastonandolo però in intrecci totalmente differenti e sviluppandolo in modi assolutamente originali.

Rileviamo allora i tratti distintivi di questo meccanismo drammaturgico, mostrando il loro impiego rispettivamente nell'*Asinaria* e nella *Cistellaria*.

- 1) Un *adulescens*, indipendente economicamente dalla famiglia, è innamorato di una *meretrix* (o presunta tale⁴) e, dopo lungo tempo, se ne vede privato:

<i>Asinaria</i>	<i>Cistellaria</i>
Diabolo, un mercante, ha da tempo una relazione con la <i>meretrix</i> Filenio, ma, rimasto senza soldi, non può più godersene le grazie.	Alcesimarco, ricco di famiglia, vive da tempo <i>more uxorio</i> insieme all'amata Selenio, ma il suo matrimonio con un'altra, impostogli dal padre, compromette la relazione.

- 2) L'amata gravita nel mondo della prostituzione e viene sottratta al giovane dalla madre *lena*:

<i>Asinaria</i>	<i>Cistellaria</i>
Diabolo è scacciato dalla casa della madre/ <i>lena</i> Cleereta perché rimasto senza soldi per pagarsi l'amore della <i>meretrix</i> Filenio (<i>As.</i> 127-248).	Alcesimarco si vede sottrarre l'amata Selenio, <i>meretrix in pectore</i> , dalla 'madre'/ <i>lena</i> Melenide perché il padre gli ha combinato il matrimonio con un'altra donna (<i>Cist.</i> 98-105).

³ Ricordiamo che Plauto riusa spesso gli stessi standard drammaturgici, ma non lo fa mai senza variarne in modo del tutto originale lo sviluppo nei diversi intrecci: gli standard drammaturgici sono la *langue* ereditata dalla Commedia nuova greca; il loro sviluppo negli intrecci sono l'originalissima e unica *parole* che contraddistingue le commedie di Plauto (e anche quelle di Terenzio).

⁴ Questo, come vedremo, vale per la bella Selenio, amata da Alcesimarco nella *Cistellaria*.

- 3) L'*adulescens* cade in preda a una forte alterazione mentale (ira o follia), che si protrarrà fino alla sua uscita di scena, minacciando vendetta:

<i>Asinaria</i>	<i>Cistellaria</i>
Diabolo, dopo aver ricordato quanto ha speso e donato per la ragazza, minaccia cruda vendetta nei confronti della madre/ <i>lena</i> (As. 127-52), assolvendo però l'amante (As. 146-7) e mostra una folle determinazione nel cercare una soluzione (As. 243-4).	Alcesimarco, in preda a un folle delirio amoroso (Cist. 203-28/9), stravolge la realtà (Cist. 285-304 e 512-20) e, dopo aver ricordato quanto ha speso e donato per la ragazza, minaccia cruda vendetta nei confronti della madre/ <i>lena</i> (Cist. 485-90 e 522-7), assolvendo però l'amata (Cist. 644-50).

- 4) L'*adulescens* escogita senza aiuti esterni un espediente per riprendersi l'amata, ma l'espediente si rivelerà inutile:

<i>Asinaria</i>	<i>Cistellaria</i>
Diabolo va in cerca dei soldi necessari (As. 244-8) a costo di rovinarsi completamente e, trovatili, stila per la <i>lena</i> un grottesco e folle <i>singraphus</i> (As. 746-809), destinato a rivelarsi inefficace ⁵ , quindi esce definitivamente di scena.	Alcesimarco, dopo aver minacciato di uccidersi (Cist. 639/40-1), mette in atto un rocambolesco e inutile ⁶ rapimento di Selenio (Cist. 642-50), quindi esce definitivamente di scena.

- 5) Solo dopo la sua definitiva uscita di scena il pubblico saprà che l'*adulescens* in qualche modo riuscirà a riavere l'amata:

<i>Asinaria</i>	<i>Cistellaria</i>
Il parassita di Diabolo pianifica una soluzione in sostituzione di quella fallita (As. 913-9): il giovane darà comunque i soldi alla <i>lena</i> e spartirà le prestazioni di Filenio con il rivale Argirippo ⁷ .	Mentre Alcesimarco è ancora risolutamente barricato in casa con Selenio, la ragazza, grazie alla <i>cistella</i> , è riconosciuta figlia di Demifone e quindi potrà sposare il suo amato (Cist. 671-773).

⁵ Aver trovato i soldi e aver preparato il contratto non serve a nulla, perché il rivale Argirippo è arrivato prima di lui con il denaro e si è accaparrato la fanciulla (As. 591-745).

⁶ Il rapimento è inutile perché Melenide, in seguito al riconoscimento di Selenio come figlia di Demifone, ha già deciso di restituirla alla vera famiglia (Cist. 626-38).

⁷ Trattandosi di una prostituta, che peraltro Argirippo aveva già accettato di dividere col padre Demeneto, non dovrebbe essere difficile per i due *adulescentes* trovare un accordo, mettendo da parte le reciproche gelosie.

Sia Diabolo sia Alcesimarco, fin quando stanno in scena, sono due amanti furiosi e sconfitti, mantenendo lo stesso atteggiamento per tutta la commedia. Entrambi fanno l'ingresso nell'azione con un *canticum*, che esprime la loro alterazione⁸: Diabolo rabbioso in cretici (*As.* 127-52)⁹, Alcesimarco completamente dissennato in anapesti (*Cist.* 203-28/9). Il meccanismo drammaturgico identico viene però sviluppato in modo totalmente diverso nelle due commedie, come abbiamo accennato. Nell'*Asinaria* Filenio è una *meretrix* e quindi le smanie di Diabolo saranno inscenate giocando sui temi e sulle prestazioni proprie del mestiere gestito dalla madre/*lena* Cleereta. Nella *Cistellaria* Selenio è solo virtualmente una *meretrix*, ma, essendo destinata a una felice *anagnorisis* e a un matrimonio, è solamente causa e vittima di un grave e paratragico disturbo mentale di Alcesimarco. Se Diabolo è morbosamente geloso delle prestazioni erotiche di Filenio con altri clienti e minaccia di far morire di fame l'odiata *lena* Cleereta, Alcesimarco impazzisce, diventa una specie di Aiace comico, che vorrebbe mobilitare una vera azione militare (*Cist.* 285-95) contro le due donne, ma specialmente contro Melenide, per poi cercare goffamente di suicidarsi alla maniera del Telamonio¹⁰.

Potremmo allora concludere che, con questo tipo di 'nervatura drammatica', Plauto rende funzionale un particolare tipo di 'maschera' di *adulescens*, che potremmo chiamare dell'*adulescens* o *amator furens*¹¹, abituato a una vita indipendente e contrapposto all'*adulescens* dimesso e gentile, che vive ancora nella casa dei genitori. Tuttavia, le rispettive caratteristiche di intreccio di *Asinaria* e di *Cistellaria* (e, se vogliamo, anche di *Truculentus*) portano a sviluppi diversi, anche e soprattutto dal punto di vista stilistico, delle vicende di Diabolo e di Alcesimarco. Lo scarto de-

⁸ Vedi MOORE 2012, 201, 245-51, 257-8.

⁹ È significativo che questo di Diabolo sia l'unico *canticum* in tutta la commedia.

¹⁰ Numerosi sono i punti di contatto fra le parole di Alcesimarco e quelle, per esempio, dell'Aiace sofocleo, come aveva già ben notato WEBSTER 1960, 160 (vedi poi WEBSTER 1970, 115).

¹¹ Già presente anche nella commedia greca e per certi tratti simile al *miles*, come sottolinea WILES 1991, 175, esaminando alcuni tipi di riproduzioni maschere di giovani trovate a Lipari e studiate da BERNABÒ BREA 1981, 171 (es. 1) e 172 (es. 21).

cisivo è dato, come abbiamo appena visto, dallo *status* dell'oggetto del desiderio erotico dei due giovani: Filenio, amata da Diabolo, è una vera *meretrix*; Selenio invece è una supposta *meretrix* destinata a essere riconosciuta come ragazza di buona famiglia. Plauto usa dunque maschere e schemi drammaturgici identici, riuscendo però a creare due commedie del tutto differenti l'una dall'altra.

Vediamo allora le diseguaglianze tra i due tipi di *furor*, cominciando dall'*Asinaria*¹².

Diabolo, come abbiamo visto, sfoga la sua rabbia e cerca una soluzione ai suoi problemi giocando con la 'grammatica' del mestiere meretricio, che si incarna nel rapporto fra l'etica professionale di Cleereta, enunciata all'inizio della commedia, e il *singraphus*, presentato alla fine della *pièce*, stilato con l'aiuto del parassita nel momento in cui il giovane ha reperito le venti mine. Le *leges* dettate dalla *lena* trovano infatti un grottesco contrappasso in quelle che le saranno poi imposte da Diabolo: mettiamole a confronto.

Per Cleereta, uno dei primi 'ferri del mestiere' della buona *meretrix* è saper blandire e allettare il potenziale cliente:

bene salutando consuescunt, compellendo blanditer,
osculando, oratione uinnula, uenustula¹³.
(As. 222-3)

Diabolo, nel suo contratto, replica con un catalogo ipertrofico di tutte le declinazioni che poteva avere il concetto di *blanda compellatio* espresso dalla *lena*, vietando ogni forma di ammiccamento verso altri uomini, fossero anche dèi maschi a cui offrire sacrifici:

alienum | hominem | intro mittat neminem.
quod illa aut amicum | aut patronum nominet,

¹² Per il testo dell'*Asinaria* faccio ricorso a DANESE 2004; per quello della *Cistellaria* a STOCKERT 2009.

¹³ «[Gli uomini] si abituano ai saluti cortesi, ai richiami ammiccanti, ai baci, ai discorsi allettanti e aggraziati».

aut quod illa amicae <suae> amatorem praedicet,
fores occlusae | omnibus sint nisi tibi¹⁴.
(As. 756-9)

uocet conuiuiam neminem illa, tu uoces¹⁵.
(As. 768)

deam inuocet sibi quam libebit propitiam,
deum nullum. si magis religiosa fuerit,
tibi dicat: tu pro illa ores ut sit propitius¹⁶.
(As. 781-3)

tum si coronas, sarta, unguenta iusserit
ancillam ferre Veneri | aut Cupidini,
tuus seruus seruet Venerine eas det an uiro¹⁷.
(As. 803-5)

ad eorum ne quem | oculos adiciat suos.
si quem alium aspexit, caeca continuo siet¹⁸.
(As. 769-70)

tecum una postea aequae pocla potitet:
abs ted accipiat, tibi propinet, tu bibas,
ne illa minus aut plus quam tu sapiat¹⁹.
(As. 771-3)

talos ne cuiquam | homini admoueat nisi tibi.
quom iaciat, 'te' ne dicat: nomen nominet²⁰.
(As. 779-80)

¹⁴ Dice il parassita a Diabolo, illustrandogli le prescrizioni contenute nel contratto: «Non faccia entrare in casa nessun altro uomo. Anche se farà il nome di un amico o di un protettore o se parlerà dell'amante di una sua amica, le porte siano sbarrate per tutti meno che per te».

¹⁵ «Lei non inviterà nessuno a cena; tu farai gli inviti».

¹⁶ «Invochi la protezione di qualunque dea le piaccia, ma di un dio no. Se sarà ancor più religiosa, si rivolga a te: tu chiederai per lei la protezione del dio».

¹⁷ «Se poi ordinerà alla sua ancella di portare corone, serti, unguenti a Venere o Cupido, un tuo schiavo controllerà se li darà a Venere o a un uomo».

¹⁸ «Non volga gli occhi a nessuno di loro, se le capiterà sott'occhio un altro, che diventi subito come cieca».

¹⁹ «Poi beva con te dalla stessa coppa, la prenda da te, brindi a te, sia tu a bere: che non sia sbronza più di quanto lo sia tu».

²⁰ «Non porga i dadi a nessuno se non a te. E quando lancia non dica genericamente 'a te', ma ti chiami per nome».

Cleereta aveva poi accennato agli 'assaggi' di contatto fisico che la buona *meretrix* poteva offrire per irretire la sua 'preda'. Il potenziale *amator* doveva infatti essere preso in trappola, come l'uccellatore fa con le sue vittime, con l'esca del corpo e delle labbra della *meretrix*:

si papillam pertractauit, haud est ab re | aucupis;
sauium si sumpsit, sumere eo licet sine retibus²¹.
(As. 224-5)

Tutte queste cose invece Filenio se le sarebbe dovute dimenticare secondo Diabolo e nel *singraphus* egli prescrive che la ragazza dovrà evitare qualsiasi rischio di contatto fisico anche accidentale con gli altri uomini:

forte si tussire occepsit, ne sic tussiat
ut cuiquam linguam in tussiendo proserat.
quod illa autem simulet quasi grauedo profluat,
hoc ne sic faciat: tu labellum abstergeas
potius quam cuiquam sauium faciat palam²².
(As. 794-8)

neque illaec ulli pede pedem | homini premat,
quom surgat: nec <quom> in lectum inscendat proximum,
nec quom descendat inde, det cuiquam manum²³.
(As. 775-7)

postid lucerna si extincta est, ne quid sui
membri commoueat quicquam in tenebris²⁴.
(As. 785-6)

²¹ «Se ha titillato un capezzolo, non è un danno per l'uccellatore; se ha rubato un bacio, l'uccellatore lo acchiappa senza bisogno delle reti». Qui Cleereta intende dire, usando la metafora dell'uccellatore, che le gentilezze e le concessioni della *meretrix* servono da esca per intrappolare il potenziale amante, il quale poi non potrà più farne a meno, e, costretto a pagare, dilapiderà i suoi beni.

²² «Se per caso comincerà a tossire, non tossica buttando fuori la lingua davanti a qualcuno a ogni colpo di tosse. Se fa finta che le smoccoli il naso per il raffreddore, non passi la lingua sul labbro in questo modo: puliscile tu la boccuccia, prima che sembri che getti apertamente un bacio a qualcuno».

²³ «Stia attenta a non mettere il piede sul piede di qualche uomo quando si alza da tavola: quando sale su un letto vicino o ne discende, non dia la mano a nessun uomo».

²⁴ «Se poi si spegne la lucerna, al buio non muova nemmeno un muscolo».

Consideriamo ora come questo stesso standard drammaturgico dell'*amator furens* viene declinato nella *Cistellaria*.

Alcesimarco, diversamente da Diabolo, costruisce la sua comica follia sullo sviluppo di un linguaggio marcatamente paratragico. Questo *adulescens* entra in scena da solo come Diabolo, ma non si scaglia subito contro la *lena* che gli vuol sottrarre l'amata, bensì intona un concitato *canticum* in anapesti sul tema della propria sofferenza amorosa, in cui poco viene descritto in modo chiaro e diretto, mentre tutto è affidato all'espressività della costruzione stilistica, per mostrare come non solo il giovane sia tormentato dall'infelice piega che ha preso la sua storia con Selenio, ma anche come questa situazione l'abbia condotto addirittura alla follia. In modo spiccatamente artificioso ed antirealistico Alcesimarco si rivela conscio della propria alienazione mentale e dell'incapacità di governare i suoi umori e le sue azioni. Il senso del suo *status* è dato dal canto e dalla complessa costruzione stilistica, con lo sviluppo di un solo concetto: i tormenti d'amore portano all'alienazione da sé.

Il *canticum* si apre col topos retorico e comico dell'εὐχρημα, basato su una sorta di γνῶμη:

credo ego Amorem primum apud homines carnuficinam commentum²⁵.

(*Cist.* 203)

Poi il giovane riconduce l'assunto generale alla sua condizione personale:

hanc ego de me coniecturam domi facio, ni foris quaeram
qui omnis homines supero, antideo cruciabilitibus animi²⁶.

(*Cist.* 204-5)

²⁵ «Penso che Amore sia stato per gli uomini il primo inventore della tortura».

²⁶ «E questo lo posso immaginare per esperienza personale, senza andare a cercare fuori, io che supero e vinco chiunque per tormenti».

Questa tecnica di esordio del monologo o della monodia si trova anche nella tragedia, passa attraverso la *véα* ed è usata assai di frequente da Plauto²⁷.

Di seguito, Alcesimarco sviluppa il tema di Amore carnefice rinunciando a qualsiasi scansione logico-sintattica del discorso a vantaggio dell'enumerazione e dell'associazione suggerita da nessi paratattici e fonici (*Cist.* 206-24), per poi ricongiungersi, al termine del *canticum*, con gli elementi costitutivi dell'intreccio:

ita pater apud uillam detinuit
me hos dies sex ruri continuos,
nec licitum interea est meam amicam
uisere: estne hoc miserum memoratu?²⁸
(*Cist.* 225-8/9)

Dunque, questo *adulescens*, diversamente da Diabolo, si presenta al pubblico come un paraeroe tragico affranto dall'infausta sorte e da un Dio che lo perseguita togliendogli la ragione. Tale stato di alterazione mentale sarà la marca distintiva di tutte le sue apparizioni in scena, come del resto l'ira sarà, fino alla fine, il tratto distintivo del comportamento di Diabolo: l'addivenire a più miti consigli si verificherà per entrambi fuori scena e sarà narrato da altri personaggi.

Significativo è il congedo di Alcesimarco da Melenide, dopo il celebre delirio sulle genealogie divine²⁹:

di me omnes, magni, minuti, | et etiam patellarii
faxint, ne ego dem <uiuae> uiuus sauium Selenio,
nisi ego teque tuamque gnatam meque hodie obtruncauero,
poste autem cum primo luci cras nisi ambo occidero,

²⁷ Cfr. LEO 1908, 75-8: così cominciano le *Trachinie* di Sofocle e il discorso di Teucro in *Aiace* 1266; così cominciano le *Eraclidi* di Euripide, l'*Oreste*, la *Stenebea* e i discorsi di Megara nell'*Eracle*, v. 60 ss. e di Giasone nella *Medea*, v. 447 ss.

²⁸ «Così mio padre mi ha rinchiuso nella villa in campagna per sei giorni interi e intanto non potevo vedermi con la mia ragazza: non è questa una cosa da spezzare il cuore solo a raccontarla?».

²⁹ Vedi BETTINI 1987, 27-40.

et equidem hercle nisi pedatu tertio omnis efflixero,
nisi tu illam remittis ad me. dixi quae uolui. uale. —³⁰
(*Cist.* 522-7)

Melenide infatti commenta:

abiit intro iratus³¹.
(*Cist.* 528)

Il successivo e ultimo rientro in scena del giovane è sempre all'insegna della follia e procede in modo contraddittorio, ma sempre con un evidente incedere paratragico (vedi sopra). Per prima cosa egli minaccia di uccidersi come un eroe tragico (*Cist.* 639/640-3): i parallelismi individuati con il suicidio dell'Aiace sofocleo³² sono interessanti soprattutto a livello paradigmatico, in quanto si tratta di un modello tragico già ampiamente utilizzato nelle parodie comiche³³; che Plauto si rifaccia qui alla *lexis* tragica è assodato, ma è probabile che vi ricorra non alludendo direttamente a Sofocle, ma per il tramite della tragedia romana. Alcesimarco poi rivela smaccatamente il suo *status* di 'eroe' comico grazie alla divertente imperizia nel trovare il punto giusto dove trafiggersi (*Cist.* 641):

utrum hac me feriam an ab laeua latus?³⁴

L'intervento di Selenio gli fa però subito cambiare idea, così egli afferra la ragazza, la trascina in casa e ordina ai servi di sbarrare le porte (*Cist.* 649-50)³⁵. Questa sarà l'ultima apparizione in scena di Alcesimarco, che si congeda dal pubblico compiendo un atto estremo sempre in preda al delirio amoroso.

³⁰ «Tutti gli dèi, grandi, piccoli e anche i Lari, quelli dei piattini, facciano che io, vivo, non possa dare un bacio a Selenio viva, se io oggi non ammazzerò te e tua figlia e se domani all'alba non vi avrò uccise entrambe e se, al terzo attacco, non avrò fatto fuori tutti, se tu non la rimandi da me. Ho detto quel che volevo. Ciao».

³¹ «Se n'è andato in casa arrabbiato».

³² Vedi n. 9.

³³ Sui particolari del suicidio di Aiace in Sofocle e sui riferimenti a essi nella commedia aristofanesca vedi LIAPIS 2015, 129-30, 149-51, 154-8 e *passim*.

³⁴ «Mi infilerò di qua o dal lato sinistro?».

³⁵ La stessa cosa ordina Aiace in Soph. *Ai.* 579-81, ma, chiaramente, con ben altre intenzioni.

Come abbiamo visto, sia Diabolo sia Alcesimarco, pur con le evidenti differenze rese necessarie dai diversi intrecci delle commedie in cui questi personaggi compaiono, sono conformi a una tipologia di *adulescens* ben definita e certamente lontana dagli standard che caratterizzano solitamente le maschere degli *adulescentes* innamorati della *palliata*. Nell'*Asinaria* in particolare possiamo evincere meglio l'originalità di questa maschera grazie al confronto con l'*adulescens* Argirippo, rivale in amore di Diabolo. Argirippo è languidamente rassegnato, si strugge ed è totalmente incapace di agire senza l'intervento di aiutanti (gli schiavi Leonida e Libano, nonché l'ambiguo padre Demeneto), mentre Diabolo, come abbiamo visto, è iroso, combattivo e incline alla vendetta più che alla lacrimosa rassegnazione. Questo confronto ci consente di individuare meglio in Diabolo e poi, grazie al parallelismo strutturale fra i due personaggi sopra illustrato, anche in Alcesimarco la maschera che abbiamo chiamato dell'*amator furens*, che, finché sta sulla scena, non recede mai dalla sua folle ira. A livello di ipotesi si potrebbe pensare che anche le maschere fisicamente indossate dagli attori nell'antichità consentissero al pubblico romano di distinguere sul palco le due tipologie di *adulescentes*, individuando immediatamente il carattere dell'*amator furens*³⁶. Se questo fosse vero e se fosse vero che le maschere portate dagli attori della *palliata* erano in qualche modo simili a quelle utilizzate nella *véa*, i modelli fittili rivenuti nella necropoli di Lipari, accostati in modo piuttosto convincente ai personaggi menandrei³⁷,

³⁶ Se così fosse, si potrebbero spiegare meglio i problemi relativi all'identificazione dell'*adulescens* che compare in scena al v. 127 dell'*Asinaria* e rendere più evanide le perplessità sul fatto che si tratti di Diabolo e non di Argirippo. Nella prima scena di questa commedia (*As.* 16-26), dal dialogo fra Demeneto e lo schiavo Libano si evince il carattere remissivo e lo stato d'animo dolorosamente rassegnato di Argirippo. Se il giovane che irrompe sulla scena subito dopo che i due ne sono usciti porta la maschera dell'*amator furens* e non quella che di solito il pubblico vede associata ad *adulescentes* come Argirippo egli, ancor prima di attaccare con il rabbioso *canticum*, potrebbe già comunicare visivamente di essere un *adulescens* diverso da Argirippo, una 'maschera' di altra tipologia, ancorché nota agli spettatori. Il problema dell'identità dell'*adulescens* è ampiamente discusso in DANESE 1999 e DANESE 2019.

³⁷ Vedi BEARE 1964, 303-13, BERNABÒ BREA 1981, WILES 1991, in particolare 129-49, WEBSTER 1995, MONDA 2023, 46-53, MONDA 2024.

potrebbero aiutarci a individuare una possibile e specifica fisionomia di questo genere di *adulescens*. Bernabò Brea, appoggiandosi all'*Onomasticon* di Polluce³⁸, individua, fra i reperti liparesi, quattro tipologie di maschere di νεανίσκοι ovvero di *adulescentes*³⁹: il πάγχρηστος νεανίσκος⁴⁰, il μέλας νεανίσκος⁴¹, l'οὔλος νεανίσκος⁴² e l'άπαλὸς νεανίσκος⁴³. Il πάγχρηστος νεανίσκος e il μέλας νεανίσκος hanno tratti abbastanza simili e rappresenterebbero un carattere buono, onesto e abbastanza tranquillo, che ben si potrebbe adattare nella *palliat*a all'*adulescens* del tipo Argirippo e simili⁴⁴. L' άπαλὸς νεανίσκος rappresenta invece il ragazzino imberbe, facile agli amori e facile preda delle meretrici, quindi anch'esso omologabile al tipo di personaggio sopra descritto⁴⁵. Più interessante è per noi l'aspetto di quello che Polluce definisce οὔλος νεανίσκος. Vediamo come viene descritto nell'*Onomasticon* (IV 147):

ὁ δ'οὔλος νεανίσκος μᾶλλον νέος, ὑπέρυθρος τὸ χρῶμα· αἱ δὲ τρίχες κατὰ τοῦνομα ὀφρῦς ἀνατέταται, καὶ ὅστις ἐπὶ τοῦ μετώπου μιά⁴⁶.

In questa categoria, che a Lipari annovera una trentina di esemplari, Bernabò Brea⁴⁷ include anche maschere di giovani con un'espressione particolare: dove «le sopracciglia, a profilo molto acuto, formano due lievi volute contrapposte»⁴⁸ oppure con «sopracciglia fortemente rialzate»⁴⁹. Osservando bene questo tipo di maschere si può notare che esse mostrano, rispetto a

³⁸ IV 146-7.

³⁹ BERNABÒ BREA 1981, 154-77.

⁴⁰ «Il giovane perfetto».

⁴¹ «Il giovane scuro».

⁴² «Il giovane riccioluto».

⁴³ «Il giovane delicato».

⁴⁴ BERNABÒ BREA 1981, 154-5.

⁴⁵ BERNABÒ BREA 1981, 155.

⁴⁶ «I giovane riccioluto è più giovane e di colorito rosso; i capelli sono come dice il nome; solleva le sopracciglia e ha una sola ruga sulla fronte».

⁴⁷ BERNABÒ BREA 1981, 169 e 172-4 (es. 21, 22 e 27).

⁴⁸ BERNABÒ BREA 1981, 172 (es. 21).

⁴⁹ BERNABÒ BREA 1981, 174 (es. 27).

quelle di altri νεανίσκοι⁵⁰ o *adulentescentes*, un'espressione corruciata, quasi irosa⁵¹. Posto che le descrizioni di Polluce sono da considerarsi con cautela, in quanto arbitrariamente associate ai manufatti rinvenuti nella necropoli di Lipari o in altri siti archeologici, non possiamo però sfuggire alla suggestione che le caratteristiche di alcuni reperti inclusi da Bernabò Brea nella categoria dell' οὔλος νεανίσκος possano ben attagliarsi al tipo comico da noi individuato come *amator furens*⁵². Si pensi, per esempio, all'esemplare classificato col numero 21⁵³, che presenta una profonda ruga orizzontale sulla fronte, sovrastante sopracciglia molto aggrottate a disegnare due bozze ai lati della radice del naso e un solco mediano sopra il naso stesso, mentre la bocca è spalancata in orizzontale quasi a suggerire un grido aggressivo e le chiome sono scure e mosse intorno al capo.

Concludo allora con un'ipotesi di lavoro, strumentalmente utile per una traduzione intersemiotica e creativa, ma ancorata a quanto la filologia e l'archeologia possono suggerirci, e finalizzata a un possibile allestimento scenico plautino che veda agire il personaggio dell'*amator furens*. Partendo dall'analisi testuale e drammaturgica di alcune commedie di Plauto abbiamo individuato in questo studio una 'maschera' di *adulenscens* con caratteristiche ben precise, per comodità definite dell'*amator furens*, che lo distinguono da personaggi omologhi, ma caratterialmente diffe-

⁵⁰ Vedi per esempio BERNABÒ BREA 1981, 159 (es. 4), 167 (es. 24), 170-1 (es. 1).

⁵¹ Cf. BERNABÒ BREA 1981, 155 e WILES 1991, 171-5. Interessante l'osservazione di NAVARRE 1914, 15 riguardo la classificazione di Polluce, ove l'οὔλος νεανίσκος sarebbe *crépu*, cioè perverso, pazzoide o irascibile e di età più avanzata, per esempio, rispetto all' ἀπαλός (cfr. NAVARRE 1914, 3 sull'attendibilità e la completezza delle informazioni fornite da Polluce).

⁵² La maschera dell'οὔλος νεανίσκος è stata accostata anche a quella del *miles* e personaggi paragonabili ad Alcesimarco (e anche a Diabolo) si trovano nella *νέα*: un paragone interessante può essere fatto con Polemone nella *Perikeiromene* di Menandro, soprattutto con l'Alcesimarco plautino. Alcesimarco come Polemone è adirato e alterato, inoltre vuol radunare degli armati per riprendersi la ragazza (*Cist.* 284-8 e *Perik.* 568 ss.); Alcesimarco come Polemone minaccia il suicidio (*Cist.* 639-41 e *Perik.* 504-7). Polemone è formalmente un *miles*, ma si comporta proprio come un *amator furens* e la maschera dell'οὔλος νεανίσκος forse gli andrebbe molto bene, come andrebbe bene probabilmente anche a Pirgopolinice.

⁵³ BERNABÒ BREA 1981, 173, fig. 269 e Tav. XXX.

renti. Se si volesse pensare l'allestimento di uno spettacolo plautino moderno, che utilizzi maschere a viso intero ispirate ai modelli antichi, sarà dunque importante fare riferimento ai reperti di Lipari, che costituiscono la più ingente e importante collezione di testimonianze figurative con valore rituale e con esplicito riferimento alle *personae* del teatro antico. Abbiamo trasferito questa idea nell'ambito del progetto di ricerca condotto in collaborazione con le Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano e Mediterranea di Reggio Calabria, che dovrà proprio culminare con la *mise en scène* di uno spettacolo plautino in cui si impiegheranno maschere ricostruite sulla base dei modelli antichi. Lavoreremo su una drammaturgia ricavata dalla contaminazione (in puro stile plautino o terenziano) di tre commedie del Sarsinate: *Asinaria*, *Pseudolus* e *Casina*. Queste tre commedie, pur fundamentalmente diverse fra loro, condividono alcuni meccanismi drammaturgici, che giustificano quindi la nostra fusione dei rispettivi intrecci. La *pièce* avrà il titolo di *Casinaria*, si baserà su traduzioni scientifiche realizzate da ricercatori del *Centro Interuniversitario Internazionale di Studi Plautini*, poi rielaborate professionalmente da un Drammaturgo; quindi, saranno portate in scena con una regia innovativa che tenga conto, nei limiti del possibile, delle caratteristiche del teatro romano antico. Gli attori useranno maschere integrali ispirate rigorosamente ai modelli liparesi e costruite da mascherai specializzati, che lavoreranno in sinergia con filologi, archeologi, architetti, drammaturghi, registi e attori⁵⁴. Fra i personaggi che agiranno in *Casinaria* ci sarà anche Diabolo, la cui maschera verrà ricostruita sul modello dell'οὔλος νεανίσκος, rappresentato dal reperto numero 21 del catalogo di Bernabò Brea, che abbiamo illustrato sopra. L'analisi drammaturgica del tipo di personaggio dell'*amator furens* rende molto plausibile, a mio parere, l'ipotesi

⁵⁴ Le traduzioni sono mie, di Giorgia Bandini e di Caterina Pentericci. La drammaturgia è di Aureliano Delisi, la regia di Michele Pagliaroni, le maschere sono realizzate, in base alle digitalizzazioni dei reperti liparesi prodotte dall'Università Mediterranea di Reggio Calabria, da Tullia Dalle Carbonare nell'atelier di Stefano Perocco di Meduna, le attrici e gli attori provengono dal Centro Teatrale Universitario Cesare Questa di Urbino, nell'alveo del quale si terrà la residenza per la produzione dello spettacolo.

di una sua associazione alla particolare categoria di mascherine fittili rinvenute nella necropoli di Lipari identificata come οὐλος νεανίσκος e può allora costituire la base metodologica per un progetto di lavoro che individui altre corrispondenze fra diversi tipi di maschere e altri personaggi, con un duplice vantaggio per la ricerca: tramite il reperto archeologico si aiuterà la filologia a comprendere meglio il testo tràdito; grazie al lavoro filologico si potrà far luce sulla valenza e sul significato del reperto archeologico; la traduzione performativa sarà la sintesi interdisciplinare dei diversi filoni di ricerca.

ROBERTO M. DANESE

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo
roberto.danese@uniurb.it

ENGLISH TITLE

Out of Anger or Madness, but Always out of Love. The *amator furens* in Plautus: *Asinaria* and *Cistellaria*

ABSTRACT

In at least two of Plautus' comedies, *Asinaria* and *Cistellaria*, we can find a rather singular dramaturgical standard concerning the mask of the *adulescens* or lover. This dramaturgical mechanism characterises this mask differently from the typical mask of the *adulescens* in love, who is always sad, resigned and desperate. We shall call this mask the mask of the *amator furens* and see why. We can identify the somatic features of the *amator furens* in one of the clay masks found on Lipari.

KEYWORDS

Plautus — *Asinaria* — *Cistellaria* — *adulescens* — staging — masks — Lipari

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BEARE W., *The Roman Stage*, London 1964.

BERG R., *Introduction: Unveiling Roman Courtesans*, in BERG, NEUDECKER 2018, 43-63.

- BERG R., NEUDECKER R. (edd.), *The Roman courtesan. Archaeological reflections of a literary topos*, Roma 2018 ("Acta Instituti Romani Finlandiae", 46).
- BERNABÒ BREA L., *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981.
- BETTINI M., *La stirpe di Iuno ovvero il metodo nella follia (Plauto Cist. 512-517)*, in BOLDRINI, BULTRIGHINI, CAPPELLETTO *et al.* 1987, 27-40.
- BOLDRINI S., BULTRIGHINI U., CAPPELLETTO R., DANESE R., GORI F., LANCIOTTI S., QUESTA C., RAFFAELLI R., SASSI M.G., TONTINI A. (edd.), *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, II, Urbino 1987.
- DANESE R.M., *I meccanismi scenici dell'Asinaria*, in RAFFAELLI, TONTINI 1999, 49-95.
- DANESE R.M. (ed.), *Titus Maccius Plautus, Asinaria, Sarsinae et Urbini* 2004.
- DANESE R.M., *Costruzione dell'originalità stilistica nella commedia plautina. Esempi di riutilizzo creativo delle strutture drammaturgiche ('Asinaria' e 'Truculentus')*, in LÓPEZ GREGORIS 2019, 93-105.
- DUTSCH D., FRANKO G.F. (edd.), *A Companion to Plautus*, Hoboken 2020.
- HARTKAMP R.F., *Mutter und Kupplerin? - Zur Darstellung, Entwicklung und Funktion der plautinischen lenae in Cistellaria und Asinaria*, in HARTKAMP, HURKA 2004, 246-66.
- HARTKAMP R., HURKA F. (edd.), *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Tübingen 2004.
- JAMES S.H., *The Life Course of the Roman Courtesan*, in BERG, NEUDECKER 2018, 102-9.
- LEO F., *Der Monolog im Drama: ein Beitrag zur griechisch-römischen Poetik*, Berlin 1908.
- LIAPIS V., *Genre, Space, and Stagecraft in Ajax*, in MOST, OZBEK 2015, 121-58.
- LÓPEZ GREGORIS R. (ed.), *Drama y dramaturgia en la escena romana*, Madrid 2019.
- MONDA S., *Il teatro a Roma*, in PETRONE 2023, 21-68.
- MONDA S., *Maschere e costumi*, in MONDA, ROSSINI, SPAGNUOLO 2024, 67-74.
- MONDA S., ROSSINI O., SPAGNUOLO L. (edd.), *Teatro. Autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, Roma 2024.
- MOORE T.J., *Music in Roman Comedy*, Cambridge 2012.
- MOST G.W., OZBEK L. (edd.), *Staging Ajax's Suicide*, Pisa 2015.
- NAVARRÉ O., *Les masques et les rôles de la «Comédie nouvelle»*, «RÈA» 16, 1914, 1-40.

- PETRONE G. (ed.), *Storia del teatro latino*, Roma 2023.
- RAFFAELLI R., TONTINI A. (edd.), *Lecturae Plautinae Sarsinates II Asinaria*, Urbino 1999.
- ROSIVACH V.J., *When a Young Man Falls in Love. The Sexual Exploitation of Women in New Comedy*, London-New York 1998.
- STOCKERT W. (ed.), *Titus Maccius Plautus, Cistellaria*, Sarsinae et Urbini 2009.
- WEBSTER T.B.L., *Studies in Menander*, Manchester 1960.
- WEBSTER T.B.L., *Studies in Later Greek Comedy*, Manchester 1970.
- WEBSTER T.B.L., *Monuments Illustrating New Comedy*, 1-2, London 1995.
- WILES D., *The Masks of Menander*, Cambridge 1991.
- WITZKE S.S., *Gender and Sexuality in Plautus*, in DUTSCH, FRANKO 2020, 331-46.
- ZAGAGI N., *Tradition and Originality in Cistellaria: The Characterization of Selenium and Alcesimarchus as Comic Lovers*, in HARTKAMP, HURKA 2004, 167-86.