



Mesturini, Anna Maria (2000) *Maschera e travestimento: εικονικός in Polluce Onomasticon IV 146, 148 Bethe (e in Tractatus Coislinianus XV 43-45 Koster?)*. In: *Multas per gentes: studi in memoria di Enzo Cadoni*, Sassari, EDES Editrice Democratica Sarda (stampa Tipografia TAS). p. 225-249.

<http://eprints.uniss.it/6578/>

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SASSARI
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Multas per gentes

Studi in memoria di Enzo Cadoni

*a cura del Dipartimento di Scienze
Umanistiche e dell'Antichità*

Sassari 2000

des

EDITRICE DEMOCRATICA SARDA

Tipografia TAS

Stampa TAS - Tipografi Associati Sassari
Via Predda Niedda 43/D - Sassari
Tel. 079/262221 - 079/262236 - Fax 079/260734

Anno 2001

EDES - EDITRICE DEMOCRATICA SARDA
Via Nizza, 5/A - Sassari

Anna Maria Mesturini

Maschera e travestimento:
εἰκονικός in Polluce *Onomasticon* IV 146, 148 Bethe
(e in *Tractatus Coislinianus* XV 43-45 Koster?)

Il termine greco πρόσωπον, pur ricoprendo la stessa area semantica del suo equivalente latino *persona*, presenta rispetto a quest'ultimo un processo inverso dal significato proprio alla accezione traslata. Mentre, infatti, πρόσωπον giunge ad indicare la "maschera (dell'attore)" (= προσωπεῖον)¹ e poi il "personaggio", la "personalità", per metonimia rispetto al suo senso primario di "aspetto, volto, sguardo" (ossia ciò che di un individuo "appare", passivamente "è visto"), il latino *persona*, dal suo primo significato di "maschera", passa, naturalmente ancora per metonimia, a denotare il "carattere", la "persona rappresentata", il "personaggio", la "personalità", che l'individuo mostra; l'aggettivo *personatus* significa "mascherato" e, di conseguenza, direttamente "apparente, non vero". Tenuto conto del fatto che l'aspetto, il volto di una persona, supportato dal nome e dalla data di nascita, è il suo principale elemento di *identità*, quindi di "verità", questa alternanza, convogliante nello stesso termine, di *vero* e di *falso* in quanto solo *apparente* (e, pertanto, suscettibile delle due opposte categorie), sembra risiedere nel campo di afferenza teatrale della "maschera": se l'oggetto in sé è portatore di *finzione*, in teatro, il cui "modo" è la ὄψις² e, quindi, tutto ciò che si vede è vero (naturalmente all'interno della ἀπάτη, dell'inganno statutario teorizzato da Gorgia³), la maschera è proprio ciò che dà all'attore (forse addirittura a due attori

¹ Cfr. LSJ⁹, s.v. πρόσωπον. Sul tema rimando, genericamente, alla raccolta di saggi *La maschera, il doppio e il ritratto*, a c. di M. Bettini, Roma-Bari 1991, di cui, nel corso del mio studio, citerò in particolare alcuni singoli articoli. Si veda anche: A. MILANO, *Persona in teologia*, Napoli 1984, in partic. pp. 57-80; Maria SCARPAT BELLINCIONI, *Il termine persona da Cicerone a Seneca*, in *Studi senecani e altri scritti*, Brescia 1986, pp. 35-102; Maria Michela SASSI, *La scienza dell'uomo nella Grecia antica*, Torino 1988, in partic. cap. II, *Lo sguardo fisiognomico*, pp. 46-80.

² Aristot. *Poet.* 6, 1449 b 32-33. Sull'argomento mi sono soffermata in passato, in particolare in due articoli, cui rimando per la discussione del problema e per la bibliografia: *ΟΨΙΣ: 'modo' della ΜΙΜΗΣΙΣ tragica nella "Poetica" di Aristotele e il suo retaggio nel "Tractatus Coislinianus"*, «Orpheus» 13 (1992), pp. 3-25; *ΚΟΣΜΟΣ nella Poetica di Aristotele*, in *ΛΑΘΕ ΒΙΩΣΑΣ. Ricordando Ennio S. Burioni*, a c. di R. Gendre, Torino 1998, pp. 247-256, in partic. pp. 247-250.

³ Gorg. fr. 82 B 23 D.-K. (*apud* Plut. *de glor. Ath.* 5, 348 C): Ἦνθησε δ' ἡ τραγωδία καὶ

diversi⁴) l'identità, l'autenticità del personaggio, e la possibilità di *identificazione*⁵.

La maschera è, dunque, il "mezzo" per assumere una nuova identità, quella scenica, per diventare, quindi "essere" (εἶναι) un personaggio, ad uso degli altri personaggi del δράμα e degli spettatori. L'individualità offerta dalla maschera è una identità legata all'*aspetto*, all'*apparenza*, non è una autenticità assoluta, ma bensì relativa alla sola realtà scenica. Il "modo" del teatro, come teorizza Aristotele, è ὄψις: ciò che si vede "è" ed "è vero" per statuto; quindi, per una sorta di rapporto metonimico, ὄρασθαι = εἶναι e, ovviamente, viceversa. D'altronde, un testo drammatico è un'opera letteraria: teatralmente è solo una realtà potenziale, che diventa atto nel momento della sua rappresentazione scenica, quando c'è il pubblico (con la sua ὄψις) ad assistere⁶. La maschera (πρόσωπον)⁷ ha la funzione di *trasformare* l'uomo-attore in un personaggio (uomo, donna, persino dio) e di attribuirgliene la *sostanza*, limitatamente alla *realtà scenica*, che ad uso dell' ὄψις dello spettatore coincide con l'*apparenza*.

In teatro "l'abito fa il monaco", come Claude Calame⁸ icasticamente afferma prendendo spunto dalla battuta di Diceopoli in procinto di *travestirsi* da Telefo (Aristoph. *Ach.* 440 ss.: Δεῖ γάρ με δόξαι πτωχὸν εἶναι τήμε-

διεβόηθη, θαυμαστὸν ἀκρόαμα καὶ θέαμα τῶν τότ' ἀνθρώπων γενομένη καὶ παρασχούσα τοῖς μύθοις καὶ τοῖς πάθεσιν ἀπάτην. ὡς Γοργίας φησὶν. ἦν ὁ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος, καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος. Ὁ μὲν γὰρ ἀπατήσας δικαιότερος, ὅτι τοῦθ' ὑποσχόμενος πεποίηκεν· ὁ δ' ἀπατηθεὶς σοφώτερος· εὐάλωτον γὰρ ὑφ' ἡδονῆς λόγων τὸ μὴ ἀναίσθητον.

⁴ Cfr. F. SISTI, *Amori e peripezie (la commedia nuova)*, Firenze 1973, pp. 20 ss.; F. H. SANDBACH, *Il teatro comico in Grecia e a Roma*, Roma-Bari 1979 (1 ed. in l. orig. London 1977), pp. 92 ss.; G. MASTROMARCO, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari 1994, p. 123.

⁵ Cfr. Françoise FRONTISI-DUCROUX, *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in AA. VV., *La maschera*, cit., pp. 131-158, in partic. p. 134. I risvolti rituali e antropologici del fenomeno sono affermati da C. CALAME, *Smascherare con la maschera: effetti enunciativi nella commedia antica*, *ibidem*, pp. 159-174. Per una serie di valide riflessioni sull'argomento, letto in un'ottica di analogia fra la maschera e l'armatura, cfr. Maria Grazia CIANI, in *Omero Iliade*, a c. di M. G. C., comm. di Elisa Avezzù, Venezia 1992², introd., pp. 21-28, in partic. p. 24.

⁶ Cfr. Anna Maria MESTURINI, *ΟΨΙΣ*, cit., pp. 9-10; Aristotele, *Poetica 17 e Retorica III 10-11: μῦθος e μεταφορά*, «Sandalion» 16-17 (1993-1994), pp. 53-77, in partic. pp. 64-65 e nn. 50-51.

⁷ Sul tema, rimando in particolare alle acute riflessioni di Françoise FRONTISI-DUCROUX, *art. cit.*, pp. 132 ss.

⁸ C. CALAME, *art. cit.*, p. 159. Per il passo degli *Acarsi*, cfr. *infra* e n. 9. Le osservazioni di carattere antropologico con cui Calame prosegue il discorso sono, però, incentrate sulla "maschera" piuttosto che sul "travestimento" su cui è basata questa scena comica.

ρον, / εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή· / τοὺς μὲν θεατὰς εἰδέν' ὅστις εἴμ' ἐγώ, / τοὺς δ' αὖ χορευτὰς ἠλιθίους παρεστάναι, / ὅπως ἂν αὐτοὺς ῥηματίοις σκιμαλίω)⁹. Ma - bisogna aggiungere - proprio per questo motivo, se si tratta di un "monaco" non vero all'interno della finzione scenica, esso deve portare in sé qualche "spia" della sua falsità: il pubblico deve essere ed è sempre avvisato, visivamente o verbalmente, in base ad un "codice semiologico" dalla forte potenza evocativa¹⁰. A questo proposito, in tema di *verità-falsità*, va puntualizzata la differenza fra "maschera" e "travestimento"¹¹, tenendo conto che il termine "maschera", al di là della presenza concreta e puramente funzionale dell'oggetto nelle diverse epoche, ha pure il significato di "personificazione teatrale".

Ben diversa è, infatti, in teatro la portata del "travestimento" che solo per metafora può essere chiamato "mascherata" o all'interno della recita teatrale, dove il termine assume il peso di una dichiarazione di "metateatro"¹²: men-

⁹ Aristoph. *Ach.* 440-444: "...«Oggi devo sembrare un pezzente; essere quel che sono e però sembrare diverso». Gli spettatori sapranno chi sono, mentre i coreuti dovranno restare a bocca aperta e io li raggirerò con le mie parole". La traduzione è di G. PADUANO (in Aristofane, *Gli Acaresi. Le Nuvole. Le Vespe. Gli Uccelli*, introd., trad. e note di G. P., Milano 1989⁸ [1 ed. 1979], pp. 22-23).

¹⁰ Su questo tema, assai pertinente a quello che stiamo trattando, rimando all'illuminante saggio di C. QUESTA, *Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto*, «MD» 8 (1982), pp. 11-64, in partic. pp. 48 ss.; cfr. il mio articolo *KOΣMOΣ*, cit., p. 255 e n. 59. Mette conto ricordare, nel prologo dell'*Amphitruo* di Plauto, la creazione di un "codice" di distinzione e riconoscimento limitato alla commedia rappresentata, secondo un preventivo accordo tra personaggio e pubblico. Per un esempio moderno, si può richiamare come, nel noto film *Ghost* di Jerry Zucker (1990), sia adottata una differente cifra visuale per rendere riconoscibili le anime buone e quelle cattive (potremmo dire, per identificare, fra i *lemures*, i *lares* e le *larvae*).

¹¹ Cfr. anche C. CALAME, *art. cit.*, p. 167. Giannina SOLIMANO (*Inganno e verità della metamorfosi*, in AA. VV., *Mosaico. Studi in onore di U. Albini*, a c. di Simonetta Feraboli, Genova 1993, pp. 209-216, in partic. pp. 210-211), che mette in rilievo la coincidenza dei concetti di metamorfosi e travestimento, ben sintetizza, tramite una sorta di paradosso verbale, la posizione dello spettatore, quando afferma: "Gli attori del dramma metamorfico, l'agente e l'*immutatus*, non vogliono ingannare lo spettatore, prigioniero di uno *ψεῦδος* oggettivo per la sua incapacità di *perspicere* e *inspicere*; egli guarda secondo un'ottica parziale un'apparenza mascherata da realtà". Altrove (cfr. Anna Maria MESTURINI, *KOΣMOΣ*, cit., pp. 254-255) si è istituito un rapporto di analogia fra ruoli teatrali e figure del linguaggio, che può basarsi proporzionalmente sulle polarità categoriali di *sostanza-forma*; *realtà-apparenza*; *essere-avere*; *identità-somiglianza*:

maschera : μεταφορά = travestimento : κόσμος

e, quindi,

maschera : travestimento = μεταφορά : κόσμος.

¹² Un esempio paradigmatico sono tutti i "travestimenti" dell'opera buffa *Così fan tutte* di Mozart-Da Ponte, per i quali si usa sempre il concetto di "maschera" (cito da W. A. MOZART, *Tutti i libretti d'opera*, a c. di P. Mioli, Roma 1996, vol. II, pp. 171-209 [il corsivo è mio]): Atto

tre la maschera è portatrice di "identità", il travestimento pertiene solo al campo della "somiiglianza", della "simulazione", con le conseguenti relative implicazioni. La maschera comporta un "diventare, essere altro da sé", il travestimento un "fingersi altro da sé". Illuminante è la spiegazione degli scolii al citato verso 441 degli *Acarnesi* (φαίνεσθαι δὲ μή): Τουτέστι μὴ ἀλλάξει τὴν φύσιν ἀλλὰ τὴν μορφήν¹³.

Se la "mascherata" (sulla scena come nel carnevale) rientra, dunque, nella giusta ἀπάτη di gorgiana memoria¹⁴, il "travestimento" è invece una truffa (il "mezzo" di una beffa) ideata da un personaggio (di norma dal cosiddetto servo-poeta) e perpetrata dallo stesso o da un altro personaggio ai danni di uno o di altri personaggi, complici però gli spettatori che, pertanto, devono esserne messi a parte prima. Va detto per inciso che il δόλος, azione in sé ignobile, trova la connivenza del pubblico per il suo essere ideato e attuato a scàpito di un personaggio negativo della commedia. Il "travestimento" in scena, consistente in un "camuffamento", comporta un *finto* cambiamento di identità, la sovrapposizione alla identità ufficiale data dalla maschera di un'altra identità, apparente e sempre provvisoria, ad uso esclusivo dei personaggi del dramma e mai del pubblico. La citata affermazione di Diceopoli negli *Acarnesi*, parodia comica di un passo del *Telefo* euripideo¹⁵, ne è una pa-

I, scena X, Don Alfonso: "... Infin che vanno/I due creduli sposi,/Com'io loro commisi, a mascherarsi/..." (p. 183); Atto I, scena XVI, Guglielmo e Ferrando (per avvertire lo spettatore di un travestimento non annunciato): "Despina in maschera!/Che trista pelle!" (p. 188); Atto II, scena XVIII, Despina: "Nossignor, non è un notaio:/È Despina mascherata/Che dal ballo or è tornata,/E a spogliarsi venne qua." (p. 202. In quest'ultimo caso il ricorrere di Despina, con un ulteriore "inganno" truffaldino ai danni dei suoi precedenti complici, al concetto di "mascherata legittima" è funzionale al tentativo di salvare *in extremis* la situazione: l'astuta servetta rinnega l'identità fittizia di notaio e cerca di riaffermare la sua vera identità, col dichiararla soltanto mascherata in occasione di un ballo in costume); e infine, con inconsapevole ironia, Atto II, scena IV, Fiordiligi e Dorabella: "Cos'è tal mascherata?" (p. 192). Molti saranno gli esempi che mutuerò dai libretti di teatro musicale in cui, a mio avviso, molti moduli e meccanismi della commedia greca, in particolare menandrea, e poi latina (che naturalmente fece da tramite) si sono conservati inalterati: mi riservo, in un prossimo lavoro, di documentare ulteriormente questa mia affermazione. Sull'argomento rimando agli esemplari e stimolanti lavori di Cesare QUESTA, in particolare, *Il ratto dal serraglio. Euripide Plauto Mozart Rossini*, Bologna 1979.

¹³ Schol. in Aristoph. Ach. 441 (I 1B, p. 66, 8 Koster); cfr. Aristophanis Comoediae, annot. crit., comm. exeg., et schol. graec. instr. F. H. M. Blaydes, pars VII *Acharnenses*, Halis Saxonum 1887, p. 292.

¹⁴ Cfr. *supra*, n. 3.

¹⁵ Cfr. Schol. in Aristoph. Ach. 440 (I 1B, p. 66, 7 Koster). Eur. fr. 698 N²:

δεῖ γὰρ με δοῦναι πτωχὸν [εἶναι τήμερον],
εἶναι μὲν ὅσπερ εἰμί, φαίνεσθαι δὲ μή.

Il Nauck denuncia nel primo dei due versi una corruzione o un voluto mutamento da parte di

lese dichiarazione teorica. La mascherata ha, dunque, tutti destinatari conniventi, il travestimento deve trovare gli spettatori complici, ma almeno un interlocutore ignaro. Qualora il pubblico non fosse preavvertito verbalmente (chiamato a "prevedere") o non assistesse alla "vestizione" del travestito¹⁶, sempre in grazia della ὄψις, sarebbe tenuto a credere vero e non simulato ciò che egli vede sulla scena. In aggiunta, ci sarà stato qualche elemento-spia convenzionale, ad uso specifico dello spettatore.

In conclusione, nel campo della *identità teatrale*, pur producendo gli stessi esiti a livello di apparenza, la maschera, che offre una identità *vera*, cambia la sostanza di un individuo; il travestimento, sovrapponendogli una identità *finta*, modifica solo la forma della sua maschera. Potremmo dire, mutuando la terminologia di R. Barthes¹⁷, che la maschera "significa", il travestimento "rappresenta".

Messa in rilievo preliminarmente questa differenza fondamentale, vediamo brevemente il processo evolutivo della maschera comica (corrispondente nella storia della commedia a quello dei personaggi, ossia dei caratteri), tenendo conto che il travestimento sulla scena dà luogo a un fenomeno di metateatro dichiarato, di recita all'interno della recita¹⁸ e, quindi, nella sua

Aristofane, rivelato dalla violazione della legge di Porson (cfr. W. J. M. STARKIE, in *The Acharnians of Aristophanes*, with introd., english prose transl., crit. notes and comm. by W. J. M. S., Amsterdam 1968, *Excursus VI*, pp. 248-251; A. H. SOMMERSTEIN, *The Comedies of Aristophanes*, vol. I, *Acharnians*, ed. with transl. and notes by A. H. S., Warminster 1980, p. 178).

¹⁶ Esempi di tale meccanismo sono portati in scena direttamente in Aristofane, in Plauto; i dettagli del camuffamento sono solo preannunziati nell'*Aspis* di Menandro, sia nel caso del finto malato sia nel caso del finto medico. Scene paradigmatiche di "vestizione" cui non si può non fare cenno si trovano nelle *Nozze di Figaro* di Mozart - Da Ponte (il travestimento femminile del paggio operato da Susanna e dalla Contessa); in *Così fan tutte*, degli stessi autori, (il poi fallito autotravestimento da uomo di Fiordiligi); in *Gianni Schicchi* di Puccini - Forzano (la trasformazione rituale nel defunto Buoso Donati del protagonista, presentato già tra i falsatori di persone da Dante Alighieri, *Inferno XXX* 22-45).

¹⁷ R. BARTHES, *L'empire des signes*, Genève 1970, pp. 122 ss. (ricavo gli estremi e la terminologia da una citazione di C. QUESTA, *art. cit.*, pp. 49-50). A prova di quanto affermato (cfr. anche *infra*, n. 41), mi piace richiamare la convenzione del melodramma e dell'opera buffa secondo cui il ruolo del paggio o dell'adolescente maschio viene affidato ad una cantante donna (contralto o, più frequentemente oggi, mezzosoprano). Ne risulta, per fare due esempi: in *Le nozze di Figaro* (W. A. Mozart - L. Da Ponte) e in *Der Rosenkavalier* (R. Strauss - H. von Hofmannsthal) la cantante che impersona rispettivamente Cherubino e Octavian è una donna che sulla scena *significa* un uomo il quale, una volta travestito al femminile, *rappresenta* una donna. Lo stesso procedimento, in Aristofane talvolta esattamente all'inverso, dobbiamo postulare nel teatro antico, in cui le parti femminili erano tutte interpretate da attori uomini.

¹⁸ Cfr., ad esempio, Men. *Asp.* 329-330. Per la "recita" in Plauto, cfr. le acute osservazioni di G. CHIARINI, *La recita. Plauto, la farsa, la festa*, Bologna 1979.

forma, di mascherata nella mascherata. Così si può schematizzare la relazione proporzionale:

maschera : attore = travestimento: personaggio
(inganno "giusto") (inganno "fraudolento")

La limitazione alla forma vuole precisare come l'analogia, plausibilissima, investa però solo il meccanismo esteriore, la dinamica evidente, non la funzione intrinseca delle due specifiche categorie: la maschera - s'è visto - offre una φύσις, il travestimento ne modifica la μορφή.

La *maschera*, cifra del teatro greco, mentre presenta un ruolo costante nella tragedia (pur nella sua varietà connotativa)¹⁹, non ricopre sempre la stessa funzione né produce un medesimo effetto nello sviluppo diacronico della commedia²⁰. Le principali testimonianze sulla maschera comica e sulla sua progressiva diversa concezione iconografica sono Aristotele²¹, Polluce²² e Platonio²³.

Nella fase antica del teatro comico, somigliante in maniera caricaturale

¹⁹ Per una ricca rassegna, in chiave descrittiva ed esegetica, delle maschere indossate dai personaggi della tragedia e della commedia, rimando a U. ALBINI, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano 1994³ (1 ed. 1991), pp. 76-94.

²⁰ Si veda, per una trattazione più approfondita, C. CALAME, *art. cit.*, passim e i vari articoli in AA. VV., *La maschera*, cit. Cfr. già L. BERNABÒ BREA, *Menandro e le terracotte liparesi*, Genova 1981, pp. 49-50; 119-120.

²¹ Aristot. *Poet.* 5, 1449 a 34-37: ...τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθύς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὀδύνης. Naturalmente la constatazione di Aristotele è basata sulla commedia antica e, forse ancor più, sulla commedia di mezzo, a lui contemporanea: cfr. *Eth. Nic.* IV 8, 1128 a 22 ss.

²² Poll. *Onom.* IV 143: τὰ δὲ κωμικὰ πρόσωπα τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας ὡς τὸ πολὺ τοῖς προσώποις ὧν ἐκωμῳδοῦν ἀπεικάζετο ἢ ἐπὶ τὸ γελοϊότερον ἐσχημάτιστο, τὰ δὲ τῆς νέας πάππος πρῶτος, πάππος δεύτερος... Della νέα Polluce riporta, dunque [IV 143-154], senza alcun generico accenno allo stile categoriale, l'elenco specifico, nominale dei singoli ruoli scenici e la descrizione delle loro maschere, a cominciare dai vecchi, poi i giovani, gli schiavi e le donne, anche di queste ultime, prima le vecchie e poi le giovani.

²³ Platonius, *De diff. com.* 69-81, p. 36 Perusino (= I 56-65 Koster [Scholia in Aristophanem, Pars I, Fasc. I A. *Prolegomena de Comoedia*, ed. W. J. W. Koster, Groningen 1975, pp. 5-6]): οὐ μὴν οὐδὲ τὰ προσώπεια ὁμοιοτρόπως <τοῖς ἐν τῇ παλαιᾷ κωμῳδίᾳ κατασκευασμένοις εἰσηγόν· ἐν μὲν γὰρ τῇ παλαιᾷ εἴκαζον τὰ προσώπεια τοῖς κωμῳδοῦμένοις, ἵνα, πρὶν τι καὶ τοὺς ὑποκριτὰς εἰπεῖν, ὁ κωμῳδοῦμενος ἐκ τῆς ὁμοιότητος τῆς ὄψεως κατὰδηλος ἦ· ἐν δὲ τῇ μέσῃ καὶ νέᾳ κωμῳδίᾳ ἐπίτηδες τὰ προσώπεια πρὸς τὸ γελοϊότερον ἐδημιούργησαν, δεδοικότες τοὺς Μακεδόνας καὶ τοὺς ἐπηροτημένους ἐξ ἐκείνων φόβους, ἵνα μηδὲ ἐκ τύχης τινὸς ὁμοιότης προσώπου συμπέσῃ τινὶ Μακεδόνων

al personaggio preso in giro²⁴, la maschera va, dunque, di pari passo col criterio dell'ὄνομαστί κωμωδεῖν²⁵, così come il nome, riproposto identico (Socrate nelle *Nuvole*, Euripide nelle *Tesmoforiazuse*, nelle *Rane*, o anche i servi di Popolo, Nicia e Demostene²⁶, nei *Cavalieri*), o storpiato in modo palese a fini comici: entrambi, maschera e nome, "identificano" (come nella tragedia) un individuo autentico, addirittura reale e storico, per quanto connotato e travisato a proprio piacere dal poeta. Nella commedia di mezzo e poi nella νέα, le maschere venivano concepite volutamente deformi ἐπὶ τὸ γελοϊότερον²⁷, in certi casi con risvolti caricaturali, applicati però a personaggi

ἄρχοντι καὶ δόξας ὁ ποιητῆς ἐκ προαιρέσεως κωμωδεῖν δίκας ὑπόσχη. ὀρώμεν γούν τὰς ὄφρως ἐν τοῖς προσώποις τῆς Μενάνδρου κωμωδίας ὁποίας ἔχει καὶ ὅπως ἐξεστραμμένον τὸ στόμα καὶ οὐδὲ κατὰ ἀνθρώπων φύσιν. "Nemmeno le maschere furono costruite allo stesso modo della commedia antica: mentre in passato erano somiglianti ai personaggi presi di mira, e ancor prima che gli attori aprissero bocca la persona bersagliata si poteva riconoscere per la somiglianza dell'aspetto, nella commedia di mezzo e nella commedia nuova le maschere furono studiate appositamente per far ridere. I poeti temevano infatti i Macedoni e le loro reazioni: qualche maschera poteva somigliare ad un signore macedone e il poeta, sospettato di voler prendere in giro a bella posta, avrebbe dovuto pagarne il fio. Perciò nei volti di Menandro si notano folte sopracciglia e bocche distorte, non conformi alla natura umana". (Testo e trad. di Franca PERUSINO, in Platonio, *La commedia greca*, ed. crit., trad. e comm. di F. P., Urbino 1989, p. 36-37). L'integrazione <τοῖς> al r. 70 risale all'edizione Aldina, dove è aggiunta per legittimare la lezione κατεσκευασμένοις, presente nella maggior parte dei manoscritti, mentre la variante κατεσκευασμένα del cod. E (cfr. KOSTER, *ed. cit.*, p. 5) non richiede emendamenti. Ora, sulla base del passo di Polluce (cfr. *supra*, n. 22), mi sembra da preferirsi la lezione κατεσκευασμένα, che comporta per l'avverbio ὁμοιοτρόπως il senso assoluto (equivalente a ὅμοια τοῖς κωμωδουμένοις: cfr. *Suid.* s. v. ἐξεικασμένος [vd. *infra*, n. 24]), a designare *tout court* il metodo in uso nella commedia antica. Il costruito poteva all'origine essere rinforzato da un ὤς, la cui facile caduta per aplografia spiegherebbe un successivo adattamento del caso (κατεσκευασμένοις) in un testo che, nella forma proposta (οὐ μὴν οὐδὲ τὰ προσωπεῖα ὁμοιοτρόπως, ὥς ἐν τῇ παλαιᾷ κωμωδίᾳ, κατεσκευασμένα εἰσηγον') meglio varrebbe a preannunciare la nozione sviluppata nella frase successiva, peraltro introdotta da γάρ.

²⁴ Cfr. *Suid.* (I 2, p. 310 [E 1693] Adler), s. v. ἐξεικασμένος: Ἄριστοφάνης· μὴ δεῖδιθ'· οὐ γὰρ ἔστιν ἐξεικασμένος· ἀντὶ τοῦ πεπλασμένος πρὸς ὁμοιότητα. ἔθος γὰρ ἦν τοῖς κωμικοῖς ὅμοια τὰ προσωπεῖα ποιεῖν τοῖς κωμωδουμένοις ὑπ' αὐτῶν καὶ περιτθῆναι τοῖς ὑποκριταῖς. Cfr. *supra*, nn. 22-23 e *infra*, n. 38.

²⁵ Per le testimonianze sulle leggi che vietarono l'ὄνομαστί κωμωδεῖν, cfr. *Schol. in Aristoph. Ach.* 67; 1150; *Av.* 1297; *Hor. Ars Poet.* 281-284 (cfr. anche C. CALAME, *art. cit.*, pp. 164, 172 n. 9 e gli ulteriori rimandi bibliografici ivi citati). Va sottolineato come l'avverbio ὄνομαστί corrisponda alla locuzione *ad personam*: lo stesso significato è richiamato tramite due diversi referenti specifici, il nome e l'aspetto, che rappresentano le due cifre peculiari nel campo dell'identità.

²⁶ Cfr. U. ALBINI, *op. cit.*, p. 82.

²⁷ Cfr. *supra*, nn. 22-23. Alla μέση deve riferirsi Polluce (IV 143), o almeno all'ultimo Aristofane, pur indicando questa come alternativa alla somiglianza per la commedia antica: allo stesso periodo si rifà d'altronde Aristotele (cfr. *supra*, n. 21). Cfr. anche L. BERNABÒ BREA, *op. cit.*, pp. 49-50.

ed eroi del mito o della letteratura precedente, non a persone comuni, della storia o della attualità: la loro eventuale riconoscibilità era, dunque, affidata ai loro attributi e atteggiamenti tradizionali.

Nella commedia nuova la maschera assume una funzione diversa, quella di sovrapporre all'attore una identità comune, generica (una identità sociale e non individuale), tratteggiata tramite i segni convenzionali fisiognomici²⁸, adottati dal teatro e noti agli spettatori: il termine *identità* diventa improprio, in questo caso, e va sostituito con *tipo* o *ruolo*, neanche con *carattere*, che pur a ragione rappresenta in qualche modo la cifra della *véα*: gli ἦθη (teorizzati da Aristotele nella *Poetica*²⁹ e valorizzati nella commedia posteriore, come elemento della composizione poetica qualificante, insieme con la *διάνοια*, i personaggi) sono appannaggio del poeta; la realizzazione delle loro maschere è, invece, specifica pertinenza dello *σκευοποιός*³⁰. Mentre gli ἦθη delle commedie superstiti di Menandro risultano assai ben delineati e variamente sfaccettati, mai sovrapponibili, il loro aspetto esteriore era affatto convenzionale (prova ne sia il catalogo di Polluce), riconducibile ad un certo numero non di personaggi, ma di *tipi* fissi, i cui connotati fisici ne denunciavano immediatamente - ad uso dello spettatore - l'età, la condizione, la classe sociale, il temperamento³¹. Riconoscibile, in questo caso, non è più dunque il personaggio, ma il ruolo, la qualifica scenica.

Il *travestimento* segue proporzionalmente lo stesso processo: nella commedia antica, sfociava di norma in una "persona" o in un "personaggio" - spesso tragico - ben precisi (ad es. Telefo negli *Acarnesi*, Eracle nelle *Rane*, Menelao, Perseo, Elena; Andromeda nelle *Tesmofoiazuse*³² ecc.); oppure proponeva la classica inversione uomo-donna³³ e viceversa; della *μέση* troppo poco sappiamo; nella commedia nuova, il camuffamento trasformava in un tipo convenzionale, spesso personaggio inesistente o ignoto allo spettatore (l'unico esempio nell'opera menandrea a noi giunta è il finto medico del-

²⁸ Cfr. Giampiera RAINA, in Pseudo Aristotele, *Fisiognomica*, introd., trad. e note di G. R., Milano 1993, pp. 36-37.

²⁹ Aristot. *Poet.* 6; 15.

³⁰ Cfr. Aristot. *Poet.* 6, 1450 b 20; Poll. IV 115.

³¹ Anche i nomi sono convenzionali, nel loro ricorrere (cfr. Giampiera RAINA, in *op. cit.*, pp. 177-78).

³² Per una carrellata sui travestimenti aristofaneschi rimando al capitolo II (pp. 36-62) di una valida tesi, "Le *Tesmofoiazuse* di Aristofane", discussa a Genova nel 1997 da Giulia Torello (relatore il Prof. U. Albini).

³³ In *Lisistrata*, *Tesmofoiazuse*, ecc. (cfr. *supra*, n. 32).

l'*Aspis*, figura attestata già in autori precedenti³⁴, ma la commedia plautina garantisce con la sua varietà di travestimenti) che, non presentando elementi di riconoscibilità individuale, avrà dovuto ostentare motivi convenzionalmente distintivi nella fisionomia, nelle vesti e nel linguaggio.

Dunque, il travestimento è una metamorfosi artificiosa e dolosa in una persona diversa da sé, di cui il personaggio offre allo spettatore un "ritratto" ostentatamente "somigliante" ad uno stereotipo.

Se, come abbiamo detto, in teatro "essere visto" (radice εἶδ-/ῖδ-) corrisponde a "essere (vero)" (pure quando si tratti di un sogno o di uno spettro [εἶδωλον, *larva, spectrum, visus, visio*]), i termini che presentano invece la radice εἰκ-/ῖκ- (εἰκών, εἰκάζειν, εἰκονικός; cfr. il calco latino *simulacrum*), nella finzione scenica così come nella realtà, riportano al campo semantico della "somiglianza" nella forma, ossia nella "apparenza", quindi del "falso" nella "sostanza", ovvero nell'"essenza"³⁵. I termini σχῆμα e *habitus*³⁶, nella realtà facenti capo all'apparenza e, quindi, inquadrabili in tal campo come *voces mediae*, nel teatro risultano essere mezzo dell'εἰκάζειν e ne coprono valenza corrispondente, contenendo un segno di "falsità".

Il ritratto, l'immagine, per quanto somigliante, così come la pittura, il teatro e la poesia in genere, porta sempre in sé la categoria della μῖμησις, dello ψεῦδος ("falso"): ciò che *somiglia*, per definizione, *non è*³⁷. Εἰκάζειν è verbo tecnico che, nella commedia antica, indica la maschera "somigliante" alla persona reale messa in ridicolo³⁸, elemento legittimamente "falso", per-

³⁴ Per le testimonianze sul personaggio del medico, cfr. M. GIGANTE, *Il ritorno del medico straniero*, «La parola del passato» 127 (1969), pp. 302-307; cfr. L. E. ROSSI, *Un nuovo papiro epicarneo e il tipo del medico in commedia*, «Atene e Roma» 22 n. s. (1977), pp. 81-84; C. QUESTA, *art. cit.*, pp. 29-30 e nn. 35-40 (e i rimandi bibliografici ivi contenuti); R. RAFFAELLI, *Nomi di senes nei prologhi plautini*, *ibidem*, pp. 65-77, in partic. pp. 75-76; F. DELLA CORTE, *Maschere e personaggi in Plauto*, «Atti del V Congresso Internazionale di Studi sul Dramma Antico. Plauto e il Teatro, 15-18 Maggio 1975», «Dioniso» 46 (1975), pp. 163-193, in partic. p. 187 (ora in *Opuscula VI*, Genova 1978, pp. 109-139, in partic. p. 133).

³⁵ Per analogia, si potrebbe così schematizzare una proporzione:

maschera : metafora (εἶναι) = travestimento : similitudine (εἰκάζειν).

³⁶ Cfr. ancora C. CALAME, *art. cit.*, p. 163. Si noti come i "mezzi" del camuffamento, σχῆμα (cfr. *Men. Asp.* 345) e *habitus* (cfr. ad es. *Plaut. Pers.* 463; *Amph.* 117) che del termine greco è una sorta di calco semantico, siano coniatati dalla radice dell'*avere*, proprio nel suo opporsi all'*essere*. Per la nozione di falsità ("apparenza finta") insita nel termine σχῆμα (si veda anche in Plauto il frequente uso di *schema*, ad esempio, *Amph.* 117; *Pers.* 463 [lezione di tradizione indiretta, *Prisc.*, *GL II* 200, 3 K.]), cfr. LSJ⁹ s. v. σχῆμα. σχηματίζω; Montanari, s. v.

³⁷ Ricontri interessanti in Poll. *Onom.* IV 9; I 7; VII 126-127; IX 150-151.

³⁸ Cfr. Aristoph. *Eq.* 230-233: Καὶ μὴ δέδιθ'· οὐ γὰρ ἔστιν ἐξηκασμένος/ ὑπὸ τοῦ δέ-

ché facente parte della ἀπάτη statutaria, per cui l'apparenza coincide con l'essenza e la categoria di "falso" fa riferimento alla μίμησις come costitutivo essenziale della ποίησις. Nella poesia drammatica (tragedia o commedia), il cui "modo" è ὄψις, il "ritratto" (εἰκόν) avrà soprattutto un risvolto "visivo", paragonabile a quello della pittura; ma non solo: anche nell' ἦθος, nella διάνοια e nella λέξις i personaggi rappresentati sulla scena, presi in giro nella commedia, dovevano certamente essere *somiglianti*, come d'altronde nella tragedia³⁹, per essere riconoscibili, affinché la commedia raggiungesse il suo fine, secondo i dettami della comicità in voga.

Se è lecito - e certamente lo è - far ricorso alla lingua latina per risalire al significato primario di un termine greco, un passo di Plinio⁴⁰ risulta davvero illuminante (*N. H. XXXIV 9,16*): *Effigies hominum non solebant exprimi nisi aliqua inlustri causa perpetuitatem merentium, primo sacrorum certaminum victoria maximeque Olympiae, ubi omnium, qui vicissent, statuas dicari mos erat, eorum vero, qui ter ibi superavissent, ex membris ipsorum similitudine expressa, quas iconicas vocant.*

Dunque, Plinio usa l'aggettivo *iconicus*, prestito integrato dal greco εἰκονικός, in un contesto che meglio denuncia il suo significato specifico: del sostantivo εἰκόν, inteso genericamente come "ritratto, immagine", esso

ους γὰρ αὐτὸν οὐδεὶς ἦθελεν/ τῶν σκευοποιῶν εἰκάσαι. Πάντως γε μὴν/ γνωσθήσεται· τὸ γὰρ θέατρον δεξιόν. "Non temere. La maschera non gli rassomiglia: per la paura, nessuno dei fabbricanti di maschere ha voluto raffigurare le sue sembianze. Ma sarà riconoscibile: il pubblico è intelligente." (Trad. di G. MASTROMARCO, in *Commedie di Aristofane*, a c. di G. M., Torino 1983, pp. 233-235): la *riconoscibilità*, in questo caso di mancata *somiglianza* fisica, è affidata all'intelligenza degli spettatori, capaci di comprendere la connotazione non visuale, appannaggio del poeta. Un'ingegnosa interpretazione, legata all'aspetto "mostruoso" di Cleone e non al suo potere di ritorsioni, è stata proposta da K. J. DOVER (*Portrait-Masks in Aristophanes*, in *KOMOIDOTRAGEMATA: Studia Aristophanea viri Aristophanei W. J. W. Koster in honorem*, Amsterdam 1967, pp. 16-28), accolta da G. MASTROMARCO (*Introduzione*, cit., pp. 121-22) e riportata da C. CALAME (*art. cit.*, p. 172 n. 8), il quale (alle pp. 163-64) metteva in risalto la pregnanza dei termini legati alla somiglianza (εἰκάσαι) e alla falsificazione artificiosa (πλάττειν, σχηματίζειν) delle sembianze (ὄψις); cfr. p. 172, n. 9. Cfr. *supra* e n. 24.

³⁹ Cfr. Aristot. *Poet.* 15, 1454 a 24-25 (τὸ ὅμοιον).

⁴⁰ Il passo di Plinio è citato, e così inteso, in tema di "ritratto somigliante", per quanto ideale, e "caricatura", anche da G. E. LESSING, *Laocoonte ovvero sui limiti della pittura e della poesia* (1766), trad. it. a c. di Teresina Zemella, Milano 1994, pp. 52 e n. d; 355 n. 40, in cui la curatrice - a sproposito in tale sede, perché contraria all'interpretazione e al contesto del Lessing - ventila la pur effettiva improbabilità della "somiglianza" realistica delle statue nell'epoca cui Plinio si riferisce (cfr. la nota di A. CORSO, in Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale*, vol. V, trad. e note di A. Corso, Rossana Mugellesi, G. Rosati, Torino 1988, p. 129, n. 2 ad l.). Ai nostri fini è, comunque, ininfluenza la specie di somiglianza evocata, mentre risulta assai significativo il termine con cui Plinio ne richiama, pur genericamente, il concetto. Per lo stesso uso di *iconicus*, cfr. Plin. *N. H. XXXV 8, 57*; Svet. *Cal.* 22, 3.

rivaluta la radice originaria limitando il proprio campo semantico alla “riproduzione *somigliante*”.

Il concetto di “ritratto” somigliante (presentato con mezzi che lo rendano immediatamente riconoscibile a livello individuale), nella commedia antica, investe - come s’è detto - la maschera e, di conseguenza, il travestimento, dove il falso della somiglianza incide in maniera duplice: una volta è una “finta” legittima nei confronti dello spettatore, la seconda è una “finta” illegittima ai danni di altri personaggi, nel suo essere riproduzione di una realtà in cui la simulazione sarebbe ovviamente fraudolenta.

Nella commedia nuova, le cui maschere sono stereotipi dai connotati fissi⁴¹ secondo leggi fisiognomiche, per i tratti costituzionali e caratteriali e, all’origine, sociali per quanto attiene all’abbigliamento e all’acconciatura (ho detto all’origine, perché la convenzione teatrale avrà poi avuto il sopravvento su qualunque raffigurazione realistica), il travestimento sarà stato impostato su concezioni proporzionali di “somiglianza” a tipi paradigmatici: e, mentre la “caricatura” di un individuo, già comica di per sé, può, anzi deve, in funzione della riconoscibilità⁴², limitarsi a riprodurne i tratti caratteristici deformandoli con moderazione, un personaggio-ritratto di un tipo generico avrà dovuto ostentare con affettazione determinati aspetti e modi attribuiti convenzionalmente all’ideale modello, anche per sottolineare ad uso dello spettatore la sua peculiare qualifica scenica.

S’è detto che una delle fonti principali - potremmo dire la principale o almeno l’unica dettagliata - sulle maschere del teatro greco è per noi l’*Onomasticon* di Polluce. Il suo catalogo contempla 44 πρόσωπα comici (9 “vecchi”⁴³, 11 “giovani”⁴⁴, 7 “schiavi”⁴⁵, 17 “donne”⁴⁶), il cui risalire a Menandro è suffragato dalla coincidenza con il repertorio riprodotto dalle numerose

⁴¹ La descrizione di queste maschere richiama dei *signa* (per usare la chiarissima differenziazione istituita da G. Pucci, *La statua, la maschera, il segno*, in AA. VV., *La maschera*, cit., pp. 107-129, in partic. pp. 119-20; 124), non *imagines* di ben precisi individui, che sarebbero *εἰκόνας* (rappresentazioni iconiche): cfr. anche *supra*, n. 17.

⁴² Cfr. il mio articolo *ΚΟΣΜΟΣ*, cit., pp. 254-255. Il travestimento consiste sempre in *aggiunte* (si considerino i verbi tecnici che indicano la “finzione”, *προσποιέω*, *προστίθημι*) al costume di scena, che lascino intravedere la forma “solita”, in funzione della *chiarezza*, ossia in modo da permettere la riconoscibilità.

⁴³ Poll. *Onom.* IV 143-145.

⁴⁴ Poll. *Onom.* IV 146-148.

⁴⁵ Poll. *Onom.* IV 148-150.

⁴⁶ Poll. *Onom.* IV 150-154.

terracotte trovate a Lipari: la distruzione di Lipari avvenuta nel 252 a. C. ne fissa un sicuro *terminus ante quem* che riporta l'iconografia delle mascherette fittili alla commedia menandrea⁴⁷.

Sia l'*Onomasticon* sia i reperti archeologici presentano attenzione (ovviamente iconografica), nell'elenco dei singoli *tipi*, a tutti o ad alcuni dei connotati di una carta di identità⁴⁸, limitati al volto: i capelli (prevalentemente bianchi o più spesso assenti per i "vecchi", rossi per gli "schiavi") e la foggia dell'acconciatura, la presenza o meno della barba (la cui assenza mostra l'afferenza del personaggio alla categoria dei "giovani"⁴⁹ e la cui differente foggia distingue i "vecchi" dagli "schiavi"), gli occhi, la forma delle sopracciglia, il naso, le labbra, il colorito, le rughe sulla fronte, sintomo di carattere riflessivo e/o di maturità legata all'età. Una sola delle descrizioni di Polluce si stacca da tutte le altre e tale differenza, che corrisponde proporzionalmente ad un diverso modulo, peraltro peculiare della commedia⁵⁰, non è stata notata dagli esegeti, che pur hanno espresso dubbi e perplessità in proposito, senza raggiungere un plausibile esito interpretativo.

Intendo parlare del πρόσωπον dell' εἰκονικός⁵¹, di cui apprendiamo notizia e connotati soltanto da Polluce (*Onom.* IV 148): ὁ δ' εἰκονικός ἔχει

⁴⁷ Cfr. L. BERNABÒ BREA, *op. cit.*, pp. 14-15; 138-141.

⁴⁸ Mi piace ricordare - come omaggio nostalgico e affettuoso alla memoria di Enzo - una elencazione "poetica" degli elementi di identificazione personale (volto, nome, voce, età, colore dei capelli), con cui si apriva una nota canzone dei nostri anni giovanili, *La locomotiva* di Francesco Guccini: "Non so che viso avesse./neppure come si chiamava,/con che voce parlasse,/con quale voce poi cantava,/quanti anni avesse visto allora,/di che colore i suoi capelli,/ma nella "fantasia" ho l'"immagine" sua:/gli eroi son tutti giovani e belli" (il corsivo e le virgolette, naturalmente, sono miei come le eventuali imprecisioni nella citazione, puramente mnemonica).

⁴⁹ Per l'origine e i motivi di questa "moda", cfr. l'esegesi e le numerose fonti antiche citate in F. DELLA CORTE, *La tipologia del personaggio della palliata*, "Actes du IX^e Congrès Association Guillaume Budé. Rome 13 - 18 Avril 1973", Paris 1973, pp. 354-393, in partic. p. 365 (ora in *Opuscula* VI, cit., pp. 155-194, in partic. p. 166).

⁵⁰ Cfr. *infra*, per l'attenzione alla forma, al corpo, all'abbigliamento, all'aspetto (σχῆμα, *habitus*), che potrebbe richiamarsi a quanto afferma H. BERGSON, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, pref. di B. Placido, Roma-Bari 1987³ (1 ed. in l. it. 1916) pp. 25-37. All'interno dell'opera menandrea, è stato giustamente detto che, nei casi di richiami o apprezzamenti del fisico o dell'abbigliamento, "il personaggio parlante..., nel momento stesso in cui vuole descrivere un altro, finisce piuttosto a caratterizzare se stesso" (Silvia MAGISTRINI, *Le descrizioni fisiche dei personaggi in Menandro, Plauto e Terenzio*, «Dioniso» 44 [1970], pp. 79-114, in partic. p. 87; cfr. Giampiera RAINA, *Il verisimile in Menandro e nella fisiognomica*, in AA. VV., *Il meraviglioso e il verosimile. Tra antichità e medioevo*, a c. di D. Lanza e O. Longo, Firenze 1989, pp. 173-185, in partic. pp. 181-182). Sulla diversa concezione della corporeità in Plauto, cfr. Gianina SOLIMANO, *Il corpo nel teatro plautino*, «SIFC» 86, 3^a s. vol. XI, (1993), p. 224-242.

⁵¹ Si tratta del πρόσωπον n° 19: cfr. L. BERNABÒ BREA, *op. cit.*, pp. 154-157; 195.

μὲν ἐνεσπαρμένας τὰς πολιὰς καὶ ἀποξυρᾶται τὸ γένειον, εὐπάρυφος δ' ἐστὶ καὶ ξένος⁵². Così traduceva il passo, attenendosi perfettamente alla lettera del testo, F. DELLA CORTE⁵³: “ὁ εἰκονικός (una figura da ritratto), ha i capelli brizzolati e la barba accuratamente rasata, il vestito ornato di un lembo di porpora ed è straniero”, introducendo sinteticamente il personaggio come “un ricco babbeo”. La stessa resa del significante (dichiarando però l'oscurità del significato) aveva dato il Navarre⁵⁴ che, appuntando la sua attenzione principalmente sui predicati εὐπάρυφος (di cui cita alcune occorrenze in Plutarco⁵⁵ e una descrizione equivalente in Luciano⁵⁶) e ξένος, identificava in séguito⁵⁷ nell' εἰκονικός un qualche riccone d'origine straniera, facile vittima dei παράσιτοι che nel catalogo di Polluce gli vengono posti accanto; direttamente come un παράσιτος intese, invece, l' εἰκονικός - sulla scia di altri in passato⁵⁸ - il Pickard-Cambridge⁵⁹.

Il Bernabò Brea, optando per una variante nel testo di Polluce (ἐμπεπαρ-

⁵² Poll. *Onom.* IV 148 (I, p. 245 Bethe = p. 177 Bekker). E. BETHE (*Pollucis Onomasticon, e codicibus... adnotavit E. B.* [*Lexicographi Graeci IX 1-2*], Leipzig 1900, 1931 [rist. Stuttgart 1967]); I. BEKKER (*Iulii Pollucis Onomasticon, ex rec. I. Bekkeri, Berolini 1846*).

⁵³ F. DELLA CORTE, *Tipologia*, cit., p. 366 (in *Opuscula VI*, cit., p. 167). Nella ricca e utilissima tavola di conguaglio tra le maschere di Polluce e i corrispondenti personaggi della *palliatia* (pp. 377-382 = 178-183), l'εἰκονικός rappresenta una casella lasciata vuota, senza l'identificazione di alcun corrispettivo (p. 379 = 180).

⁵⁴ O. NAVARRE, s. v. “Persona, Πρόσωπον. Masque scénique”, in DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, t. IV 1, 1905, pp. 406-416, in partic. p. 412.

⁵⁵ Plut. *de adul.* 13, 57 A, in cui l'εὐπάρυφος è una possibile vittima ingenua dell'adulatore, alla stregua del suo opposto polare quanto all'abbigliamento, l'ἄγροικος. Il Navarre rimanda pure a Plut. *Quaest. conv.* 615 D: ξένος τις ὡσπερ εὐπάρυφος ἐκ κωμωδίας. Cfr. Plut. *de se ipsum citra invidiam laudando* 22, 547 E: εὐπάρυφα καὶ σοβαρὰ διηγήματα (“smargiassate, spacconate”) di soldati e nuovi ricchi. Per altre occorrenze del termine εὐπάρυφος cfr. Plut. *Aem.* 33; e LSJ⁹ s. v.

⁵⁶ Luc. *Dial. meretr.* IX 1: ἐώρακα δὲ κάγω αὐτὸν ἐφεστρίδα περιπόρφυρον ἐμπεπορημένον καὶ ἀκολούθους ἅμα πολλούς.

⁵⁷ O. NAVARRE, *Les masques et les rôles de la “Comédie Nouvelle”*, «REA» 15 (1914), pp. 1-40, in partic. pp. 20-23 (articolo nato come recensione spesso polemica all'allora recente volume di C. ROBERT, *Die Masken der neueren attischen Komödie* [XXV Hallisches Winkelmannsprogramm], Halle 1911).

⁵⁸ La corrente identificazione (cfr. *ThGL*, s. v. εἰκονικός) era già contestata da O. NAVARRE, *Masques*, cit., pp. 15-16; cfr. pp. 20-23, alle cui osservazioni aggiungerei che la connotazione di εὐπάρυφος data da Polluce contrasterebbe con i colori tipici (nero o grigio) dell'abbigliamento del parassita segnalati da Polluce stesso (*Onom.* IV 119: καὶ πορφυρᾶ δ' ἐσθῆτι χρώνται οἱ νεανίσκοι, οἱ δὲ παράσιτοι μελαίνῃ ἢ φαιᾷ [πλὴν ἐν Σικανῶνι λευκῇ, ὅτε μέλλει γαμεῖν]), all'interno della trattazione specifica degli abiti indossati dai personaggi comici (*Onom.* IV 118-120).

⁵⁹ A. W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968² (I ed. 1953), p. 225.

μένας τὰς παρεϊάς in luogo di ἐνεσπαρμένας τὰς πολιάς, presente solo nella vecchia edizione di Seber-Jungermann-Kühn (Amsterdam 1706)⁶⁰, ne propone una esegesi traslata “dalle guance scarne”⁶¹, che gli permette una identificazione dell’εἰκονικός fra le mascherette liparesi, assai brillante in effetti, ma non suffragata da una stringente rispondenza alla funzione del personaggio che il nome deve pur indicare.

A risolvere l’arcano esegetico del termine εἰκονικός, sulla stessa linea iconografica e filologica del Bernabò Brea (anzi, per confermarne - auto-schediasticamente invero - l’identificazione), pretenderebbe di esser giunto W. Lapini⁶², il quale intende il personaggio come “il segnato”, “lo sfregiato” (“scarface”), o meglio ancora “il riconoscibile”⁶³, attribuendo, in maniera tanto ingegnosa quanto impossibile, significato passivo al suffisso -ικός (il corrispettivo greco del latino -ivus), il cui valore è sempre attivo-causativo.

La cifra distintiva del πρόσωπον dell’εἰκονικός nell’*Onomasticon* risiede nel richiamo all’abbigliamento (presente solo in poche altre descrizioni di Polluce, e solo tra le maschere femminili), dato dall’aggettivo εὐάρυφος, e alla pur indistinta nazionalità straniera, già implicita nella definizione di εὐάρυφος⁶⁴. Ma la notazione sull’abbigliamento ricercato è accompagnata

⁶⁰ La lezione non è neppure citata in apparato nella edizione di E. BETHE (*ed. cit.*, I, p. 245), che riporta solo la variante ἐσπαρμένας, né in quella precedente di I. BEKKER (*ed. cit.*, p. 177).

⁶¹ L. BERNABÒ BREA (*op. cit.*, p. 157 e nn. 13-14) così conclude la sua trattazione: “È difficile resistere alla tentazione di vedere nella nostra mascheretta, così straordinariamente caratterizzata dal punto di vista iconografico, la caricatura di qualche riccone straniero, volgare e grossolano, che avesse cercato di sbalordire gli ateniesi con la ostentazione fuori luogo del suo lusso di cattivo gusto e che proprio da questo derivi il singolare nome di «maschera ritratto».” Una sintesi, che riunisce le varie interpretazioni, si ritrova poi - opportunamente, data la sede, - nel catalogo del Museo di Lipari (L. BERNABÒ BREA, Madaleine CAVALIER, U. SPIGO, *Lipari. Museo Eoliano*, Palermo 1994, p. 115): “L’*eikonikós* o *eupáryphos*, dalle guance incavate, un forestiero presuntuoso che vuol sbalordire gli ateniesi con l’ostentazione del suo lusso e riesce solo a farsi circuire dai parassiti.”

⁶² W. LAPINI, *Il nome, la maschera e l’idiota*, «Sandalion» 15 (1992), pp. 53-101, in partic. pp. 88-91. Lo studioso prende spunto dalla presenza del termine latino *iconismus* (cfr. *supra* e n. 40) in un elenco citato nel vecchio quanto dotto e sempre valido articolo di Geneva MISENER (*Iconistic Portraits*, «Class. Philol.» 19, 2 [1924], pp. 97-123, in partic. p. 99). Meglio sarebbe stato, a questo proposito, rifarsi a Plut. *de adul.* 9, 54 B, dove il termine greco εἰκονισμός è usato con probabile riferimento a una “caratterizzazione” comica (παρὰ τοῦτο ὁ τοιοῦτος εἰκονισμός ἐστὶ), a commento di due trimetri giambici adespoti e introduzione di un verso di Eupoli.

⁶³ W. LAPINI, *art. cit.*, pp. 90-91. Solo sull’ultimo significato - che differisce peraltro dai precedenti, rappresentandone una conseguenza - potrei trovarmi a concordare con il Lapini, anche se con motivazioni e argomentazioni diverse, intendendo appunto la “riconoscibilità” come un effetto secondario della “maschera” in esame.

⁶⁴ Cfr. *supra* e nn. 55-62.

dal più specifico predicato ξένος, che poteva avere una sua manifestazione superficiale per mezzo di una caricatura dell'aspetto esteriore (un manierato abbigliamento "esotico"), ma che avrà avuto la totale rivelazione tramite il linguaggio o la pronuncia storpiata.

I dati descritti sono questi: si tratta di un "giovane", perché rispondente all'elemento convenzionale, peraltro sottolineato espressamente, della assenza della barba, con una canizie sparsa ad alterargli l'acconciatura, che indossa un mantello elegante e, soprattutto, vistoso, e parla una lingua straniera o almeno ne ripropone inflessioni e moduli particolari. Ora, tenuto conto che il termine εἰκονικός rimanda ad un generico significato di "figura da ritratto"⁶⁵, e contempla, fra le sue occorrenze letterarie, tutte afferenti a questo stesso campo semantico⁶⁶, lo specifico senso (peraltro conforme al significato generico) di "simulazione, contraffazione" in *Anth. Pal.* XI 233, 467, la "maschera" dell' εἰκονικός trova, nella realtà teatrale, un riscontro preciso nel ruolo del "simulatore", ossia il personaggio interno o estraneo alla commedia che, *sotto false vesti*, recita una parte finta (per la regia del servo-poeta), "colui che mette in opera una contraffazione" dentro la trama della finzione teatrale. Dunque, εἰκονικός non sarebbe una "maschera" (un personaggio), ma un "travestimento" (la *rappresentazione* di un personaggio).

Se, come si è detto, la radice εἰκ-ίικ- applicata a "cose" teatrali porta in sé un concetto di ψεῦδος (a fini di δόλος) ulteriore rispetto all'inganno statutario, il ruolo dell' εἰκονικός, nei confronti della normale maschera, può ben indicare una sovrapposta simulazione, quella del "travestimento", del "camuffamento"⁶⁸, di cui esistono non pochi esempi, a partire dal medico

⁶⁵ Cfr. P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968, p. 355, s. v. εἰκῶν, 1. εἰκῶν: "εἰκονικός «qui reproduit, représente» (hellén. et tardif)". Degna di menzione è l'occorrenza del termine εἰκονικός in *Plut. Lys.* 1, 1: Πολλοὶ τὸν ἐντὸς ἐστῶτα τοῦ οἴκου παρὰ ταῖς θύραις λίθινον ἀνδριάντα Βρασίδου νομίζουσι εἶναι· Λυσάνδρου δ' ἐστὶν εἰκονικός.

⁶⁶ Cfr. *ThGL*, s. v.; *LSJ*⁹, s. v.; Montanari, s. v. Cfr. anche s. v. εἰκαστικός; εἰκονοποιός.

⁶⁷ *Anth. Pal.* XI 233: Φαῖδρος πραγματικός καὶ ζωγράφος ἤρισε Ῥούφος
τίς θάσσον γράψει καὶ τίς ὁμοίωτερον.
Ἄλλ' ἐν ὅσῳ Ῥούφος τρίβειν τὰ χρώματα ἔμελλεν.
Φαῖδρος ἔγραψε λαβῶν εἰκονικὴν ἀποχρῆν.

L'epigramma è di Lucillio (sec. I d. C.), quindi di un'epoca tarda, di poco precedente a Pol-
luce.

⁶⁸ Consistente in una concreta e materiale sovrapposizione alla maschera o al costume di scena, necessaria - è ovvio - quando avvenga "svelamento" finale. Non entro nel merito della controversia sull'uso o meno della maschera in Plauto, per cui rimando a F. DELLA CORTE, *Maschere*, cit., *passim*.

dell'*Aspis* di Menandro, per passare ad una variegata serie di personaggi della *palliata*.

Vediamo, innanzitutto, come questa esegesi specifica del termine dia ragione di tutti gli elementi della descrizione di Polluce. L'interpretazione di "simulatore" spiega il richiamo all'abbigliamento (εὐπάρυφος), il mezzo principale del "travestimento" o, meglio, del "camuffamento", che necessita al personaggio, specie se noto, di paludarsi, per non essere riconosciuto dalla vittima o dalle vittime della beffa e, nello stesso tempo, per essere riconoscibile nella sua "caricatura" da parte degli spettatori già avvisati. Pure la canizie sparsa (sarà stata realizzata con qualche polvere bianca - oggi si penserebbe alla farina, al talco - facilmente eliminabile), surrogato di una parrucca - più idonea semmai al "travestito" altrimenti estraneo alla commedia⁶⁹ -, sortisce analoghi effetti: una goffa alterazione della capigliatura, finalizzata ufficialmente ad attenuare la probabile somiglianza dell'impostore con il personaggio, col suo lasciar intravedere ciò che va visto dallo spettatore, rende più verisimile ma, allo stesso tempo, più comicamente paradossale il mancato riconoscimento da parte del beffato. Senza contare che, fors'anche per convenzione, le chiome brizzolate, segno di maturità a compensare l'assenza della barba⁷⁰, attribuiscono all'ospite "straniero" maggior rispettabilità e credibilità. Ho detto ospite "straniero"⁷¹ intenzionalmente, perché il simulatore quasi sempre si finge straniero (ξένος, *peregrinus*), come peraltro Polluce

⁶⁹ Cfr. Men. *Asp.* 376-79:

... τῶν ἐμῶν τινα
ἤξω συνηθῶν παραλαβῶν καὶ προκόμιον
αἰτήσομαι καὶ χλανίδα καὶ βακτηρίαν
αὐτῷ. ξενεῖ δ' ὅσ' ἂν δύνηται.

⁷⁰ Per nessuno dei giovani Polluce parla di barba, di cui dà per scontata l'assenza, tranne che per l'είκονικός, del quale unico mette in rilievo la rasatura, proprio in contrasto con la canizie sparsa (cfr. F. DELLA CORTE, *Tipologia*, cit., p. 365=166; L. BERNABÒ BREA, *op. cit.*, p. 157; W. LAPINI, *art. cit.*, p. 89), sottolineando implicitamente come si tratti di un giovane che si finge anziano: tale sottesa motivazione - a mio avviso - giustifica e rende più plausibile la lezione πο-λίτις (se non fosse menzionata la canizie, la rasatura sarebbe ovvia all'interno della categoria di appartenenza) rispetto a παρειάς accolto dal Bernabò Brea.

⁷¹ Se nell'*Aspis* di Menandro la nazionalità straniera del medico è sottolineata perché funzionale al ruolo e alla "macchietta", la connotazione di "straniero" può avere anche un significato più tenue, non indicare una diversa nazionalità, ma la semplice estraneità alla ristretta cerchia locale: cfr. *Le nozze di Figaro*, Atto III, scena XI (in *op. cit.*, p. 106), la Contessa (al paggio travestito da donna): "Onoriamo la bella forastiera./Venite qui... datemi i vostri fiori. (*prende i fiori di Cherubino e lo bacia in fronte*): Come arrossi... Susanna, e non ti pare.../Che somigli ad alcuno?" Susanna: "Al naturale...". Cfr. *La Cenerentola ossia la bontà in trionfo* di G. Rossini - G. Ferretti, Atto I, scena VII (in *Tutti i libretti di Rossini*, a c. di M. Beghelli e N. Gallino, Milano 1991, pp. 421-449, in partic. p. 432) una cui didascalia dice: "... entra Alidoro in abito di pellegrino con gli abiti da filosofo sotto, ...".

connota senza eccezioni l' εἰκονικός. Questo dato è assai importante, perché, oltre a corrispondere alla quasi totalità dei casi nelle commedie a noi pervenute (il personaggio "inventato" è forestiero⁷²), rappresenta la riprova della nostra interpretazione: un linguaggio straniero contraffatto è un mezzo di "travestimento" della voce e della nazionalità (φωνή e λέξις), due tra i fattori di identità di una persona⁷³; è una copertura funzionale, come sono gli abiti esotici, che ha il pregio di offrire ulteriori stimoli alla fantasia del personaggio-attore e del servo-διδάσκαλος nel sottolineare la macchietta caricaturale⁷⁴.

Ma perché - ci si potrebbe chiedere - tenuto conto che i "travestimenti" sono molteplici e di vario genere, Polluce è in grado di descriverne uno stereotipo così dettagliato? Perché, evidentemente, questo era il modello scarno

⁷² Persino nel *Falstaff* (G. Verdi - A. Boito) Atto II, Parte I, Ford si presenta a Falstaff come "il Signor Fontana". La patina straniera del personaggio, rendendo più verosimile il suo essere sconosciuto, può scongiurare il pericolo della verifica di una somiglianza con la società nota e circostante.

⁷³ Non dimentichiamo che in teatro, in grazia del "modo" principale ὄψις, anche il riconoscimento sensibile è legato al senso della vista. Vale la pena di rilevare come, però, nel melodramma e nell'opera buffa, dove l'elemento musica ha un peso più consistente (il timbro e il registro delle varie voci sono convenzionalmente legati ai corrispondenti ruoli), anche la voce può rappresentare, e spesso rappresenta, fattore di riconoscibilità. Esempi ne siano ne *Le nozze di Figaro*, Atto IV, scena XIV (in *op. cit.*, pp. 113-114), nel finale scambio delle vesti serva-padrone con scambio reciproco del registro vocale all'interno del comune timbro di soprano, leggero Susanna e drammatico la Contessa, Figaro (a Susanna, che aveva tentato di alterare la voce, come più volte si trova indicato in didascalia): "Pace, pace, mio dolce tesoro./io conobbi la voce che adoro./...". Conte: "Non la trovo, e girai tutto il bosco." Susanna e Figaro: "Questi è il Conte, alla voce il conosco". Duplice fattore di riconoscimento è richiamato nel *Don Giovanni*, Atto I, Scena XIX (in *op. cit.*, pp. 125-170, in partic. p. 144), Donn'Anna, Donn'Elvira e Don Ottavio: "(Al volto ed alla voce/si scopre il traditor.)". Per il meccanismo di scambio incrociato di identità servo-padrone, già presente nelle *Rane* di Aristofane (Xantia-Dioniso), nei *Captivi* di Plauto, si vedano anche *Don Giovanni* di Mozart - Da Ponte (Leporello-Don Giovanni), *La Cenerentola* di Rossini - Ferretti (Dandini-Don Ramiro).

⁷⁴ Un esempio paradigmatico e divertente si può trovare nel linguaggio del "servitore tedesco" impersonato da Vespina ne *L'infedeltà delusa* (J. Haydn - M. Coltellini), Atto II scena V, la cui "aria" finale recita: "Trinche vaine allegramente,/ché patronne oggi sposar./Tu ballare, tu cantar./je, foller imbriacar./Lustig, lustig paesan./Spaisen vuol, non pagar niente./paesan allegramente,/ché patronne far scialar./Je, lustig, lustig paesan". In *Così fan tutte* di Mozart - Da Ponte, Atto I, scena XVI (in *op. cit.*, p. 188), Despina, travestita da medico, canta entrando in scena: "Salvete amabiles/Bonae puellae." Fiordiligi e Dorabella: "Parla un linguaggio/Che non sappiamo." Despina: "Come comandano./Dunque, parliamo./So il greco e l'arabo./So il turco e il vandalo./Lo svevo e il tartaro./So ancor parlar." Don Alfonso: "Tanti linguaggi/Per sé conservi./Quei miserabili/Per ora osservi...". La prima frase, nel latino di Despina, è certamente da preferirsi secondo la lezione della partitura "Salvete amabiles bones puellas": cfr. C. QUESTA, *art. cit.*, p. 30, n. 38.

- su cui si saranno aggiunte le variazioni nei singoli casi - che segnalava il ruolo scenico come spia convenzionale in funzione dell' ὄψις del pubblico. La stessa finalità ricopriranno in Plauto gli epiteti (spie verbali ad uso dello spettatore ad indicare il ruolo "finto") *ornatus*, *exornatus*⁷⁵, *chlamydatus*⁷⁶ (buon corrispondente, quest'ultimo, del greco εὐπάρυφος, la cui incidenza sarà stata l'equivalente a livello visivo), con cui il "simulatore" è spesso salutato o indicato al suo ingresso. E la sua "recita" viene, preliminarmente nelle prove o alla fine, connotata col termine *graphicus*, (o l'avverbio *graphice*)⁷⁷, che sembra condividere il referente metaforico alla pittura di εἰκονικός (il grecismo latino con attenzione all'azione [γράφειν], il termine greco all'esito [εἰκών], la frequente resa italiana dell'avverbio *graphice* come "a pennello", allo strumento). Proprio questa è la funzione - io credo - ricoperta dal termine *graphicus*: una dichiarazione di "finta (perfezione)", riferita ad un modello puramente ideale⁷⁸, che il personaggio-simulatore ritiene di poter raggiungere o di aver raggiunto nella sua *performance*. Analogamente, il greco εἰκονικός offre un senso assoluto, generico, pur senza la specificazione (impossibile a determinarsi) dell'individuo oggetto di simulazione.

E la cifra concreta della simulazione va identificata nella indulgenza sulla descrizione e sulla attenzione alle "vesti", sintetizzabili nel "mantello", sempre nominato in presenza di un falso di tal fatta⁷⁹, anche quando il personaggio finto non sia straniero. Mentre gli altri personaggi della *véa sono* dei tipi autentici con un nome che li qualifica, l' εἰκονικός contiene nella designazione del suo ruolo solo la categoria del falso, della "somiglianza con qualcun altro" (la descrizione di Polluce ne indica i mezzi nel paludamento, nella alterazione dei connotati, in particolare il colore dei capelli, e del linguaggio,

⁷⁵ Cfr. il mio articolo *ΚΟΣΜΟΣ*, cit., p. 255 e nn. 59-60.

⁷⁶ Interessante a questo riguardo è un lemma di Nonio Marcello (Non. XIV [De genere vestimentorum], 864 L. = 538 M.): PALUDAMENTUM, *est vestis quae nunc clamys dicitur...*

⁷⁷ Per una ampia discussione sul termine *graphicus*, dall'esegesi assai vessata, rimando a G. CHIARINI, *op. cit.*, pp. 74 ss.; cfr. già E. FRAENKEL, *Elementi plautini in Plauto*, ed. it. Firenze 1960 (1 ed. in l. orig. Berlin 1922), p. 185, n. 3.

⁷⁸ Richiamo l'attenzione (il corsivo è mio) sul finale della già citata scena di *Così fan tutte* (W. A. Mozart - L. Da Ponte), Atto I, scena XVI, Ferrando e Guglielmo: "Un quadretto più giocondo/non s'è visto in questo mondo" (in *op. cit.*, p. 189), che conclude la "commediola" con termini corrispondenti al plautino *graphicus* e al suo, spesso, equivalente funzionale *lepidus*.

⁷⁹ Non mi pare casuale, nel *Poenulus* di Plauto, l'assenza del mantello ripetutamente sottolineata nell'abbigliamento di Annone, straniero vero che, ben lungi dal simulare, dissimula anche - a parte l'iniziale monologo in punico - la sua conoscenza delle lingue: si metta a confronto con la simulatrice Despina in *Così fan tutte* (cfr. *supra*, n. 74).

realizzabile tramite una *patina* sovrapposta come per la foggia degli abiti). Se nella commedia antica la maschera somigliante (ἐξεικασμένον) rappresentava la duplicazione di una persona reale, nella *véa* la radice εἰκ- torna per indicare la ideale imitazione di un personaggio-tipo possibile, e non la somiglianza con qualche personaggio ricco e celebre ben preciso (peraltro, non meglio precisabile)⁸⁰.

L'εἰκονικός, il simulatore, è dunque una "copia": per questo motivo egli può esser giudicato "perfetto" (*graphicus*) nei suoi dettagli, perché non è una figura spontanea, ma è una voluta, affettata, imitazione, una caricatura ideale⁸¹. Si pensi all'uso paradossale, nel linguaggio comune, delle categorie del "vero" e del "falso" ad indicare reciprocamente per assurdo la perfezione: di una cosa artificiosa si dice "sembra vera (tanto è perfetta)"; di quella reale "sembra finta (tanto è perfetta)"! Il teatro è artificio⁸², ma qualunque forma di metateatro, che è due volte "finto", deve risultare (deliberatamente, soprattutto nel comico) *perfetta* al quadrato (almeno all'interno della finzione di primo grado).

Per la polarità degli ἦθη (distinguibili fra esseri umani σπουδαῖοι ἢ φαῦλοι) teorizzata da Aristotele⁸³ come linea specifica di demarcazione fra la tragedia e la commedia, se in quest'ultima troviamo servi o personaggi

⁸⁰ Cfr. L. BERNABÒ BREA, *op. cit.*, p. 157 (cfr. *supra* e n. 61). La lezione adottata dal Bernabò Brea e la relativa identificazione nella mascheretta liparese (*op. cit.*, p. 195) potrebbe, invece, essere in consonanza anche con la nostra esegesi del termine εἰκονικός (comporterebbe invero un cambiamento di maschera, a cui non credo, o ne farebbe negare l'uso): infossare le guance può essere un atteggiamento di ostentata caricatura (di raffinatezza?) oppure una palese spia di simulazione, nel fingere la volontà di alterare i propri connotati per timore di essere riconosciuto dall'interlocutore.

⁸¹ Mi sia consentito, a questo proposito, citare la pagina di un romanzo "giallo", il cui autore, d'altronde, è garanzia se non della scientificità, certo dell'alto livello letterario: S. S. VAN DINE, *La canarina assassinata*, Milano 1988³ (1 ed. in l. orig. 1927), pp. 106 ss.: "Una copia, un'imitazione, manca di quell'inconfondibile caratteristica (*scil.* l'"*élan*, cioè, entusiasmo e spontaneità"): è troppo perfetta, troppo accuratamente eseguita, troppo precisa. ... Nella copia permane un'aura di falsità, di eccessiva perfezione scaturita da uno sforzo cosciente...". Una avvincente esposizione introspettiva dei conflitti provocati dall'impostura, dalla simulazione di una falsa identità personale e di cultura, nella vita reale e non sulla scena, si trova in un recente romanzo di Dionisio DI FRANCESCANTONIO (*L'identità del fuoriuscito*, Firenze 1996), incentrato sulle vicende e sulla figura dell'esploratore René Caillé.

⁸² Cfr. S. S. VAN DINE, *op. cit.*, p. 109: "rapina da teatro", ad indicare la perfezione dei dettagli di un delitto, che denuncia così la sua artificiosità.

⁸³ Aristot. *Poet.* 2, 1448 a 1-2: ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τοῦτους ἢ σπουδαίους ἢ φαῦλους εἶναι, ...; 1448 a 16-18: ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χεῖρους ἢ δὲ βελτίους μιμῆσθαι βούλεται τῶν νῦν.

φαῦλοι in abiti eleganti, sfarzosi, regali (*basilice exornati*⁸⁴), in tragedia si trovano re, eroi, personaggi σπουδαῖοι vestiti di stracci, per cui andava famoso Euripide (ad esempio, *Telefo* nell'omonima tragedia, Menelao nell'*Elena*) o, comunque, "mimetizzati" sotto vesti comuni (Oreste nelle *Coefore* di Eschilo o nell'*Elettra* euripidea, Dioniso nelle *Baccanti*, Alceste velata nel finale dell'omonimo dramma). Ma in tragedia sembra proprio non esistere un personaggio che si traveste; esiste il personaggio notissimo che, per motivi anche in questo caso funzionali all'intreccio, si presenta sotto mentite spoglie, artificio che gli consente, nascondendosi dietro una identità generica, anche qui *straniera* (ossia estranea e ignota alla società locale in cui si ambienta il dramma), di *dissimulare* la sua vera identità. In tragedia, dunque, non si simula il falso (lo si annuncia solo per verosimiglianza della situazione); tutt'al più si dissimula il vero⁸⁵.

Una dichiarazione programmatica del ruolo di εἰκονικός in tragedia, in funzione di un δόλος - comportamento che resta, però, limitato al suo annuncio⁸⁶ -, si trova in bocca ad Oreste (Aesch. *Choeph.* 560-564):

ξένωι γὰρ εἰκῶς, παντελῆ σαγὴν ἔχων,
ἦξω σὺν ἀνδρὶ τῶιδ' ἐφ' ἐρκείους πύλας
Πυλάδῃι ἰξένος τεῖ καὶ δορυξένος δόμων·
ἄμφω δὲ φωνὴν ἦσομεν Παρνησιίδα
γλώσσης αὐτὴν Φωκίδος μιμουμένω.⁸⁷

È degna di essere riportata una nota al passo di W. Lapini⁸⁸, il quale osserva, a proposito della forma μιμουμένω: "il duale è improprio, perché sia Oreste che Pilade parleranno il dialetto della Focide, ma solo uno di loro, Oreste, è nella condizione di doverlo imitare. Di fatto, quel che Oreste dice non avrà seguito, perché continuerà a parlare in attico. Dunque Eschilo, con queste parole, sta invitando lo spettatore a *immaginare* che Oreste parlerà il focese. È infatti ovvio che se, per realismo, Oreste adottasse il dialetto focese

⁸⁴ Cfr., ad esempio, fra le innumerevoli occorrenze plautine, *Pers.* 462; *Poen.* 577.

⁸⁵ Persino l'avvelenamento, falso e simulato in *Così fan tutte* (W. A. Mozart - L. Da Ponte), vero e dissimulato ne *Il trovatore* (G. Verdi - S. Cammarano), può confermare questa affermazione.

⁸⁶ L'esposizione di un piano analogo, a fini comici, e di cui si assiste anche alla realizzazione, avviene in *Men. Asp.* 376-379 (cfr. *supra*, n. 69).

⁸⁷ Il testo riportato è quello del PAGE (Aeschylus *Septem quae supersunt tragoediae* ed. D. P., Oxford 1972, p. 224, che pone le *cruces* al v. 562 e riporta in apparato la congettura φίλος δὲ del Meineke.

⁸⁸ Eschilo, *Oresteia*, ed. crit., trad. e introd. di M. UNTERSTEINER. Pref. e aggiornam. di W. LAPINI, Milano 1994, p. 257, n. 63 (nota integrativa).

presentandosi alla reggia l'identico realismo pretenderebbe che altrove egli parlasse - e gli altri personaggi con lui - il dorico di Argo".

Il discorso risulta assai stimolante nell'ottica che siamo venuti affermando, perché consente di osservare la menzionata differenza polare fra commedia e tragedia, che giustifica la presenza della maschera dell'εἰκονικός fra quelle comiche, mentre comprova i motivi dell'assenza fra le maschere della tragedia, in cui il ruolo esiste solo a parole e con esiti scenici ben differenti. Solo in commedia si trova il vero "simulatore" (εἰκονικός), colui che fa il ritratto, la caricatura di un altro individuo inesistente (ad esempio: Sagaristione nel *Persa*; Collybiscus nel *Poenulus*; Vespina, vecchia, servituro tedesco, marchese di Ripafratta e, infine, notaio, ne *L'infedeltà delusa*; Despina, medico e notaio, in *Così fan tutte*; il Conte, soldato di cavalleria e maestro di musica, ne *Il barbiere di Siviglia*; Norina, che "impersona" Sofronia - nome parlante -, in *Don Pasquale*; Octavian, che si finge Mariandel, in *Der Rosenkavalier*, ecc.) o esistente ma ignoto all'interlocutore (Pseudolus, che fa Arpace, nello *Pseudolus*). Il ruolo è ricoperto da un personaggio noto il meno possibile (cfr. *Persa*, *Pseudolus*, *Poenulus*, o anche *Eunuchus*), oppure da un personaggio noto, che cerca realisticamente col "camuffamento" la maggior "somiglianza" possibile, e, nello stesso tempo, comicamente mantiene la sua goffa riconoscibilità (*Gianni Schicchi*). Ma il travestimento in personaggi inesistenti può anche sovrapporsi a personaggi notissimi agli altri (Ferrando, Guglielmo e Despina in *Così fan tutte*), al fine, o almeno con l'esito, di renderne assai più ridicola la mancata agnizione.

Dunque, in Polluce, il ruolo comico dell'εἰκονικός deve essere inteso come quello di "colui che simula una parte" il *simulator* (per usare il più perspicuo calco latino) e la sua connotazione di ξένος non va, a mio avviso, limitata all'aspetto (già contemplato da altre nozioni, in particolare dall'aggettivo εὐπάρυφος), ma ne investe anche e soprattutto la λέξις, appannaggio del poeta e non dello σκευοποιός.

Una conferma alla plausibilità di questa esegesi può venire dalla possibilità che essa comporta di offrire una congettura tanto economica quanto risolutiva per un passo oscuro e oggetto di plurimi interventi del tardo trattatello *de comoedia* contenuto in cod. Coisliniano 120 (fol. 248v.-249v.) e noto come *Tractatus Coislinianus*⁸⁹, la cui redazione originale potrebbe risalire

⁸⁹ Sulla natura peculiare e sul valore da attribuire al *Tractatus Coislinianus*, di cui mi sono ripetutamente occupata in passato, rimando in particolare ai miei articoli *Puntualizzazioni sul Tractatus Coislinianus*, «Maia» 42 (1990), pp. 237-247; *ΟΨΙΣ*, cit. e alla bibliografia ivi citata.

proprio ad un'epoca non di molto posteriore a Polluce.

La breve sezione dedicata alla λέξις della commedia in *Tractatus Coislinianus*⁹⁰ così recita nel *codex unicus* che ha tramandato l'opera:

κωμική ἐστὶ λέξις κοινὴ καὶ δημώδης⁹¹.

δεῖ τὸν κωμωδοποιὸν τὴν πάτριον αὐτοῦ⁹² γλῶσσαν τοῖς προσώποις περιτιθέναι, τὴν δὲ ἐπιχώριον αὐτῷ ἐκείνῳ.

Il Koster conserva invariato αὐτοῦ (corretto in αὐτοῦ dagli editori precedenti)⁹³ e integra il dativo τοῖς ἐγχωρίοις προσώποις, ponendo però fra *cruces* la *iunctura* finale αὐτῷ ἐκείνῳ, il punto davvero "cruciale" del passo, per cui egli propone, in apparato critico, una soluzione assai contorta: αὐτοῖς <τοῖς ἐκείνων (ἐκείνων, sc. τῶν ἐπιχωρίων, nempe *indigenarum exterorum*).

Sulla stessa linea esegetica si ponevano le varie congetture proposte anteriormente:

αὐ τῷ ξένῳ (Bergk: "fortasse", accolto poi in testo da Cantarella);

αὐτῷ τῷ ξένῳ (Bernays);

τὴν δὲ ἐπιχώριον ἐκάστου τῷ ξένῳ (Kaibel: app.);

αὐ ἐκάστῳ τῶν ξένων (van Leeuwen);

<τῷ δὲ ξένῳ> τὴν [δὲ] ἐπιχώριον αὐτῷ ἐκείνῳ (Christ).

Abbastanza economica a livello testuale sarebbe la ricostruzione del

⁹⁰ *Tract. Coisl.* XV 43-45 Koster (= p. 43, 5-7 Christ = X 8 Kaibel = XII 9 Cantarella = XIV a-b Janko). Aristotelis *De arte poetica liber*, rec. G. Christ, Lipsiae 1878 (ed. ster. 1907), pp. 42-43 (p. 43); G. KAIBEL, *Comicorum Graecorum Fragmenta*, I, Berlin 1899, pp. 50-53 (p. 52); Aristofane, *Le Comedie*, ed. crit. e trad. a c. di R. Cantarella, vol. I *Prolegomeni*, Milano 1949, pp. 33-35 (p. 35); W. J. W. KOSTER, *ed. cit.*, pp. 63-67 (p. 66); R. JANKO, *Aristotle on Comedy. Towards a reconstruction of Poetics II*, Berkeley and Los Angeles 1984 (pp. 38-39).

⁹¹ Per questa affermazione cfr. Anon. *de subl.* 40, 2, 3 κοινοῖς καὶ δημώδεσι τοῖς ὀνόμασι..., sintesi dello stile attribuito, tra gli altri (Filisto ed Euripide), ad Aristofane, nell'unica menzione del commediografo presente in tutto il *Sublime*.

⁹² Cfr. *infra*, nn. 93 e 97.

⁹³ Cfr. *supra*, n. 90. Ma la sintassi della frase, retta da δεῖ, mi pare che possa consentire grammaticalmente l'uso di entrambi i pronomi, αὐτοῦ e αὐτοῦ, con significato possessivo riferito a τὸν κωμωδοποιόν, soggetto dell'infinitiva, ma non della principale (per un analogo costruito, cfr. *Suid.*, *loc. cit.*, *supra*, n. 24); il che, oltre a giustificare l'eventuale confusione da parte del copista, potrebbe far risalire all'autore stesso la lezione αὐτοῦ. Va, comunque, rilevato che, dal momento che il codice è assai sciatto (cfr. R. JANKO, *op. cit.*, pp. 6-7), in particolare per quanto riguarda spiriti ed accenti, non vale la pena di porsi problemi testuali dove non esistano forti dubbi esegetici.

passo proposta, più recentemente, da R. Janko⁹⁴, il quale, limitandosi a modificare in αὐτῶν il pronome αὐτοῦ nella prima parte della frase, conserva la lezione tràdita, di cui offre però questa interpretazione: "Comic diction is common and popular. The comic poet must endue his characters with their own native idiom, and (use) the local (idiom) himself".

Lo studioso basa la sua artificiosa esegesi del passo su un uso "pseudo riflessivo" documentato per la forma αὐτὸς ἐκεῖνος: il dativo αὐτῷ ἐκεῖνω, dipendente come τοῖς προσώποις dal verbo περιτιθέναι, sarebbe riferito al poeta comico (τὸν κωμωδοποιόν) in luogo di ἑαυτῷ, essendo il termine - sostiene Janko - logicamente soggetto della frase secondaria, ma grammaticalmente oggetto dell'impersonale δεῖ (più precisamente τὸν κωμωδοποιόν è soggetto dell'infinitiva che da δεῖ dipende). In questo idioma locale che il commediografo dovrebbe assegnare a se stesso andrebbero identificate le parole pronunciate dal coro nella persona del poeta (*re vera*, viceversa, pronunciate dal poeta nella persona del coro) durante la parabasi della commedia attica. L'esegesi di Janko, ammesso che salvi la grammatica e la sintassi, non risponde affatto alla realtà: non è attestato in alcuna commedia che il coro parli, nella parabasi, un linguaggio diverso che altrove; senza contare che, anche in questa sezione della commedia, il poeta non parlava in prima persona né il coro o il corifeo, pur uscendo dalla finzione scenica, "impersonava" palesemente il poeta: ne era, semmai, un semplice portavoce. Piuttosto il linguaggio del coro comico, come d'altronde di quello tragico, mantiene - anche in ambientazione attica - la superficiale patina dorizzante dovuta alla convenzione letteraria, non certo a scelte di realismo. La differenza istituita nel trattatello è specifica: va ricercata, quindi, all'interno dei personaggi, gli unici che parlano sulla scena, e non può risalire ad un divario tra la lingua del poeta e quella dei suoi caratteri drammatici. Senza contare che un altro fattore, oggettivo, di perplessità nella interpretazione di Janko risiede nella totale assenza di menzione della parabasi fra le parti della commedia, parti che il *Tractatus Coislinianus* regolarmente cita⁹⁵, limitandosi a quelle della tragedia, riprese pari pari dalla *Poetica* di Aristotele⁹⁶. Janko presenta una interpretazione funzionale alla sua lettura globale del *Coislinianus*, in cui egli vede i resti di una epitome del presunto perduto II libro della *Poetica* incen-

⁹⁴ R. JANKO, *op. cit.*, pp. 38-39; cfr. pp. 223-225; cfr. IDEM, ΑΥΤΟΣ ΕΚΕΙΝΟΣ: *a neglected idiom*, «CQ» 35 (1985), pp. 20-30, in partic. pp. 23-24.

⁹⁵ *Tract. Coisl.* XV 49-54 Koster (= p. 43, 13-18 Christ = X 9 Kaibel = XII 10 Cantarella = XVII Janko).

⁹⁶ Aristot. *Poet.* 12, 1452 b 14-27.

trato sulla commedia: a riavvicinare il trattato all'epoca di Aristotele e ad avvalorare l'attribuzione di Janko non sarebbe, comunque, sufficiente questo criptico riferimento alla parabasi, la cui assenza resta invece un pesante indice di seriorità.

Ma eccoci a proporre una soluzione del passo, proprio rifacendoci a quel ruolo dell' εἰκονικός che, inizialmente oscuro in Polluce, può illuminare e a sua volta ricevere luce dal contesto della corruzione evidenziata in *Tractatus Coislinianus*. È apparso chiaro da tutte le congetture proposte per correggere l'improbabile locuzione αὐτῷ ἐκείνῳ, che non dà senso alla frase (non considero l'esegesi di Janko che è - l'ho già rilevato - altrimenti mirata), come il termine ξένοσ sia quello, ovunque presente, che meglio integra il testo a livello concettuale, riservando allo straniero la relativa peculiarità di linguaggio. Ma, se nella logica quotidiana chi può parlare una lingua diversa è solo lo straniero, nella effettiva realtà teatrale, a parlare una lingua diversa - o almeno a fargliene una ridicola parvenza - è di norma piuttosto chi per straniero vuole spacciarsi, senza esserlo affatto: e abbiamo visto che, nell'elenco di Polluce, l'unico πρόσωπον espressamente dichiarato straniero è l'εἰκονικός, che sembra avere tutte le credenziali per corrispondere proprio a questo specifico ruolo.

Da un punto di vista paleografico, risulta assai poco costoso ipotizzare una originaria lezione εἰκονικῶ, termine che contempla implicitamente per definizione il medesimo concetto della nazionalità straniera, necessario al senso, ma che meglio giustifica, nella sua rarità, il facile prodursi dell'errore: l'evidente somiglianza grafica ben spiega una banalizzazione in ἐκείνῳ di una lezione εἰκονικῶ, divenuta priva di significato per un copista più tardo (il codice Coisliniano è del X sec.), digiuno di un termine tecnico teatrale ed estetico, raro, probabilmente datato e non più perspicuo, quindi, in epoca successiva; le attuali discussioni sul termine e le esegesi contrastanti per il passo di Polluce rappresentano, d'altronde, la miglior prova di quanto stiamo affermando.

Infine, per ipotizzare (*exempli gratia*, naturalmente) un probabile processo di corruzione, da imputarsi pure al costruito, si può supporre che il testo originale della seconda parte della frase così si presentasse:

τὴν δὲ ἐπιχώριον αὐτοῦ ἐκείνου⁹⁷ τῷ εἰκονικῶ

⁹⁷ La presenza di αὐτοῦ potrebbe avallare, come un facile scambio, l'intromissione nella riga precedente dello stesso pronome αὐτοῦ, dagli editori (cfr. *supra*, n. 90) considerato errore per αὐτοῦ, rendendone anche più plausibile il pur banale emendamento. Anche se io resto convinta che non si debba procedere a correzione: proprio l'uso precedente del pronome αὐτός, all'interno

e che, divenuto, per attrazione del caso⁹⁸,

τῆν δὲ ἐπιχώριον αὐτῷ ἐκείνῳ τῷ εἰκονικῷ,

abbia subito in séguito una ben facile aplografia causata dalla forte somiglianza grafica, tecnicamente classificabile come omoteleuto o piuttosto, nel caso specifico, come omoarcto.

La postulata menzione dell' εἰκονικός in *Tractatus Coislinianus*, oltre a risolvere il suo contesto particolare, ben si inserisce specificamente nei generici ἀλαζόνες, citati fra i tre tipi di ἦθη τῆς κωμωδίας⁹⁹, e può sottendere (nelle fonti del trattato) un forte, se pur implicito, richiamo alla realizzazione nella commedia nuova della ὁμοίωσις, contemplata al primo posto nello schema dei meccanismi tipici da cui scaturisce il γέλως ἀπὸ τῶν πράγ-μάτων¹⁰⁰.

dello stesso periodo, potrebbe essere responsabile del successivo pronome rinforzato αὐτοῦ ἐκείνου, introdotto per meglio distinguere le competenze, in maniera - è vero - un po' maldestra, ma conforme d'altronde allo stile e alla consuetudine dell'autore del trattatello (cfr. *supra*, n. 93).

⁹⁸ Tenuto conto che ἐπιχώριος è attestato sia con il dativo sia con il genitivo: cfr. LSJ⁹, s. v. Per una ricca (e anche troppo sofisticata) documentazione sull'uso della *iunctura* αὐτὸς ἐκείνος (assai frequente in Plutarco [cfr., ad es., il già citato *de adul.* 13, 56 F -57 A, proprio nello stesso passo in cui compare il termine εὐπάρυφος] e fra gli autori coevi), rimando a R. JANKO, *art. cit.*, *passim*.

⁹⁹ *Tract. Coisl.* XV 39-40 Koster (= p. 43, 3-4 Christ = X 7 Kaibel = XII 8 Cantarella = XII Janko): ἦθη τῆς κωμωδίας τὰ τε βωμολόχα καὶ τὰ εἰρωνικά καὶ τὰ τῶν ἀλαζόνων. Cfr. *Men. Asp.* 375; *Perik.* 78; *fr.* 746, 3 K.-T. (= 563, 4 Kock); *Poll. Onom.* IV 147, nella connotazione dell' ἐπίσειστος, il *miles gloriosus*, cui l' εἰκονικός si accosterebbe come analogo civile (cfr. già O. NAVARRE, *Masques*, cit., p. 22; L. BERNABÒ BREA, *op. cit.*, p. 157).

¹⁰⁰ *Tract. Coisl.* XV 21-28 Koster (= p. 42, 15-16 Christ = X 3 Kaibel = XII 4 Cantarella = VI 2 Janko): (γίνεται δὲ ὁ γέλως...) ἀπὸ τῶν πραγμάτων ἐκ τῆς ὁμοίωσεως, χρήσει πρὸς τὸ χεῖρον, πρὸς τὸ βέλτιον. L'esempio di ὁμοίωσις riportato in analogo contesto da altri trattatelli *de comoedia* (*Prolegomenon* VI, pp. 15-16 Koster, in partic. p. 16, 11-13; XIb, pp. 39-42 Koster, in partic. p. 42, 78-80), rimanda ai travestimenti (in Eracle) e scambi di identità (Dioniso-Xantia) nelle *Rane* di Aristofane (vv. 494 ss.). Alla "simulazione di (= assimilazione ad) altri da sé" fa certamente riferimento il termine ὁμοίωσις (cfr. *Plut. de adul.* 5, 51 C), non a quel singolo caso, la cui limitatezza stupisce lo STARKIE (in *Achaeans*, *ed. cit.*, III *Aristotle on the Laughter in Comedy*, pp. XXXVIII-LXXIV, in partic. p. LXII) il quale, non avendo attribuito al richiamo "Dioniso-Xantia" il suo valore paradigmatico, propone un lungo elenco di metafore ed epiteti ad esemplificare l' ὁμοίωσις, giustificando la sua - arbitraria invero - inserzione di ἀστεία verbali in una categoria di γέλως ἀπὸ τῶν πραγμάτων, con la motivazione, un po' labile, che "...they represent πράγματα, and not merely λέξεις...". Assai pertinente ed efficace a convalidare la relazione funzionale ὁμοίωσις-εἰκονικός, che abbiamo tentato di argomentare, mi sembra un richiamo a quanto osservava A. PERRUCCI, in E. PETRACCONE, *La commedia dell'arte*, Napoli 1927, p. 158: (il corsivo è mio): "...Del soggetto da ridere sei sono le maniere: ...la terza è nella somiglianza, contrafacendo un francese, un germano, un turco...".