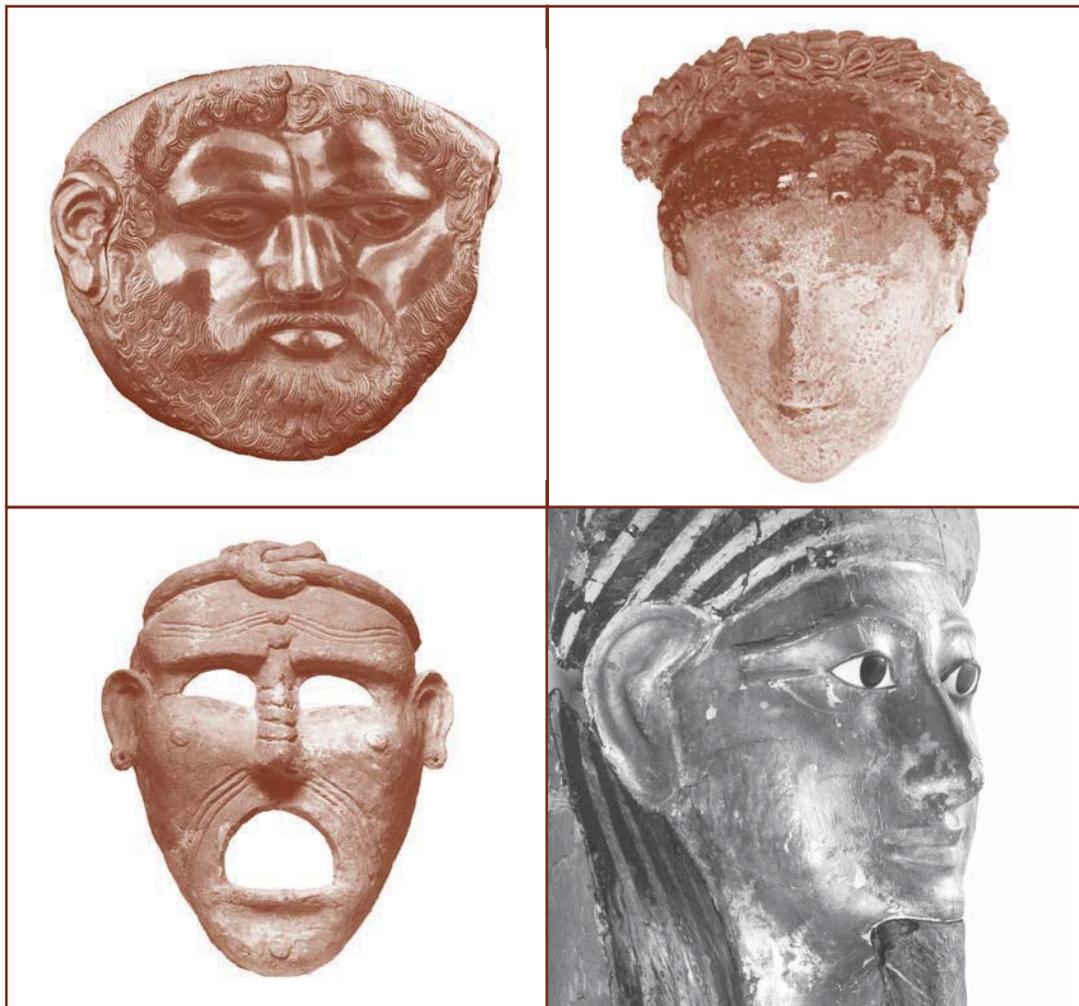


SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

24.3 – 2018



EDIZIONI QUASAR

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

24 – 2018

Fascicolo 3

EDIZIONI QUASAR

La Rivista è organo del Dipartimento di Scienze dell'Antichità della Sapienza Università di Roma.

Nella sua veste attuale rispecchia l'articolazione, proposta da Enzo Lippolis, in tre fascicoli, il primo dei quali raccoglie studi e ricerche del Dipartimento, gli altri due sono dedicati a tematiche specifiche, con la prospettiva di promuovere una conoscenza complessiva dei vari aspetti delle società antiche.

Le espressioni culturali, sociali, politiche e artistiche, come le strutture economiche, tecnologiche e ambientali, sono considerate parti complementari e interagenti dei diversi sistemi insediativi di cui sono esaminate funzioni e dinamiche di trasformazione. Le differenti metodologie applicate e la pluralità degli ambiti presi in esame (storici, archeologici, filologici, epigrafici, ecologico-naturalistici) non possono che contribuire a sviluppare la qualità scientifica, il confronto e il dialogo, nella direzione di una sempre più proficua interazione reciproca. In questo senso si spiega anche l'ampio contesto considerato, sia dal punto di vista cronologico, dalla preistoria al medioevo, sia da quello geografico, con una particolare attenzione rivolta alle culture del Mediterraneo, del Medio e del Vicino Oriente.

I prossimi fascicoli del volume 25 (2019) accoglieranno le seguenti tematiche:

1. Ricerche del Dipartimento
2. Pittura frammentaria di epoca romana da Roma e dal Lazio: nuove ricerche
3. *Opus imperfectum*: monumenti e opere letterarie incompiute nel mondo greco e romano

Per la cura redazionale, questo fascicolo si è avvalso della collaborazione di Giulia Cianca, Claudia Sardilli e Angela Rita Vetrò, nell'ambito di un tirocinio attivato presso il Corso di Laurea Magistrale in Filologia, Letterature e Storia del mondo antico.

DIPARTIMENTO DI SCIENZE DELL'ANTICHITÀ

Direttore

Giorgio Piras

Comitato di Direzione

Anna Maria Belardinelli, Savino di Lernia, Marco Galli, Giuseppe Lentini, Laura Maria Michetti, Giorgio Piras, Marco Ramazzotti, Francesca Romana Stasolla, Alessandra Ten, Pietro Vannicelli

Comitato scientifico

Graeme Barker (Cambridge), Martin Bentz (Bonn), Corinne Bonnet (Toulouse), Alain Bresson (Chicago), M. Luisa Catoni (Lucca), Alessandro Garcea (Paris-Sorbonne), Andrea Giardina (Pisa), Michael Heinzelmann (Köln), Mario Liverani (Roma), Paolo Matthiae (Roma), Athanasios Rizakis (Atene), Avinoam Shalem (Columbia University), Tesse Stek (Leiden), Guido Vannini (Firenze)

Redazione

Laura Maria Michetti

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA
ODEION DEL MUSEO DELL'ARTE CLASSICA

16-17 NOVEMBRE 2017

*“La medesima cosa sono Ade e Dioniso”
(Eraclito, fr. 15 D.-K).*

Maschere, teatro e rituali funerari nel mondo antico

a cura di Marcello Barbanera

INDICE

M. Barbanera, <i>Introduzione. Nella vita sta già la morte: Ade e Dioniso sono uguali</i>	IX
O. Taplin, <i>The tragic mask and the invention of theatre</i>	1
M. Bommas – E. Khalifa, <i>Masks in ancient Egypt. Emergence, development, function and use</i>	11
L. Girella, <i>Dietro la maschera: ibridi e maschere nell'Egeo dell'età del Bronzo</i>	29
A. Orsingher, <i>Across the middle sea: the long journey of phoenician and punic masks</i>	51
N. Proeva, <i>La coutume funéraire des masques d'or en Macedoine archaïque</i>	69
V. Fol, <i>Golden masks from the lands of the Odrysian Kingdom</i>	89
M. de Cesare – E.C. Portale, <i>Maschere e imagerie teatrale nella necropoli liparese di IV-III sec. a.C.: oggetti e immagini in contesto</i>	99
J. Clementi, <i>Un volto per l'eternità: la maschera funeraria e il sogno dell'immortalità</i>	141
M. Sferruzza, <i>Gorgos hoplites. Immagini spaventose dell'oplita</i>	157

MARCELLO BARBANERA

INTRODUZIONE

NELLA VITA STA GIÀ LA MORTE: ADE E DIONISO SONO UGUALI

I saggi raccolti in questo fascicolo di *Scienze dell'Antichità* sono l'esito di un incontro scientifico pluridisciplinare organizzato insieme ai colleghi Anna Maria Belardinelli, Roberto Nicolai, Maurizio Sonnino e Pietro Vannicelli¹. È stata l'occasione per discutere alcuni temi affrontati nel progetto di ricerca – il cui titolo è ripreso in quello del fascicolo – finanziato nel 2015 nell'ambito delle Grandi Ricerche di Ateneo. Siamo partiti da una citazione, un frammento di Eraclito che, integrato della prima parte, dice: “Se non fosse Dioniso colui per cui essi camminano in processione e cantano l'inno al fallo, la loro azione sarebbe la più vergognosa. Ma Ade e Dioniso sono la medesima cosa, colui per cui essi vanno in estasi e celebrano le Lenee”². Che cosa intende veramente Eraclito con questa assimilazione tra Ade e Dioniso e il culto fallico con la frenesia della danza bacchica? La spiegazione più immediata suggerisce la contrapposizione della vitalità sessuale espressa dal fallo dionisiaco alla morte rappresentata da Ade, con un riferimento al ciclo di ogni essere vivente, compreso tra nascita e morte. Dioniso tuttavia non è soltanto il dio della vitalità e della procreazione, ma anche il dio del vino e dell'ebbrezza, sebbene questi aspetti della divinità qui non vengano menzionati. Nel frammento eracliteo, le Lenee non sembrano essere una festività legata al vino quanto al furore bacchico, che costituisce una perdita dei sensi, quindi una semimorte. La stretta associazione tra il dio della vita e quello della morte viene rafforzata da parole come “vergogna”, “fallico” e “assenza di vergogna” a ribadire in forma simbolica il ciclo vita-morte degli uomini che cercano il proprio godimento come animali. Eraclito lo rammenta nella prima parte del frammento: celebrare il fallo sarebbe una cosa vergognosa al di fuori di una cerimonia religiosa; chiunque la riterrebbe un'azione riprovevole, compiuta in preda a frenesia bacchica, che dall'esterno sembrerebbe causata da insanità mentale. Morte e vita dunque si equivalgono nel ciclo esistenziale dei viventi, non si illudano questi ultimi nel momento della gioia. Nell'assimilare Dioniso a Ade, Eraclito riconosce la pazzia e l'ebbrezza come una sorta di morte psichica, un allontanamento dell'anima dalla luce della saggezza; gli esseri umani in preda alla gioia bacchica sono come immemori di sé, al pari di coloro che dormono, non capendo che quello che credono il momento di massima vitalità è già un essere nella morte.

Bere vino e partecipare ai riti dionisiaci significava diventare in parte Dioniso: le stesse coppe a “occhioni”, portate alle labbra per trangugiare il vino, diventavano il mezzo di una metamorfosi antropica che rendeva il bevitore una maschera dionisiaca e conosciamo recipienti con il volto di Dioniso che assumono il ruolo di maschere³. Maschera dell'ebbrezza e della vita e maschera della morte: la medesima cosa sono Ade e Dioniso. Il frammento eracliteo ci è sembrato la cornice adatta in cui inserire alcune riflessioni sul tema della maschera nel mondo antico, circoscritte al teatro e alla sfera funeraria.

¹ Sapienza Università di Roma, 16-17 novembre 2017.

² Per un commento vd. KAHN 1981, pp. 264-265.

³ Per una sintesi vd. ISLER-KERÉNYI 2007.

Quando si parla di maschera è necessario restringere il campo il più possibile, perché poche sono le parole che hanno tante sfaccettature come questa: si va dalle maschere del teatro greco nella tragedia e nella commedia, ai rituali africani, alla maschera antigas, a quella carnevalesca e così via. La maschera può avere una funzione utilitaristica come quella antigas o la mascherina del chirurgo oppure essere indossata per la recitazione nel teatro e posta sul defunto nei rituali funebri. Il verbo mascherare, anche quando si riferisce al contesto ludico carnascialesco suggerisce sempre una forma di inganno, la volontà di dissimulare le intenzioni e non rivelare le emozioni. In generale una maschera copre – in parte o completamente – un volto che si vuole trasformare, dissimulare o proteggere.

Inteso da una prospettiva antropologica, il tema della maschera è stato a lungo trattato come una questione di identificazione e dissimulazione e gli studi più recenti hanno riconosciuto le sue funzioni nei processi di auto-costruzione dell'identità sociale, in particolare dal punto di vista della modificazione del corpo⁴. La maschera è spesso concepita come il mezzo attraverso il quale qualcuno abbandona la propria identità per integrarsi in una nuova realtà radicalmente diversa all'interno di un ordine mitologicamente definito e incarnare uno dei suoi personaggi. Questa nozione non è molto diversa dall'analisi di Claude Lévi-Strauss sul concetto di "immagine divisa" introdotto per spiegare la pittura del viso e del corpo che caratterizzava alcune civiltà⁵. L'"immagine divisa" avrebbe lo scopo, attraverso un processo di proiezione, di identificare l'individuo tramite il suo ruolo sociale e integrarlo nel mondo del mito. Rimanendo all'interno del Mediterraneo antico, lo scopo del gruppo di ricerca era proporre uno studio del significato della maschera, muovendosi, per così dire, tra Dioniso e Ade, cioè tra teatro e pratica funeraria. In questa prospettiva, un interesse particolare era suscitato dal tema del *prosopon*, un termine tecnico greco che significa "volto" o "maschera", derivante dal teatro greco; gli attori sul palco indossavano maschere per rivelare il loro carattere e stato emotivo al pubblico, così questo termine può assumere anche il significato di "persona". Il *prosopon* è un'individualità ridotta, è come un'ombra o un riflesso nello specchio e non è vivo. Così, chi indossa una maschera durante una *performance* incarna i poteri dell'aldilà e questi poteri controllano e influenzano la sua mimica, i suoi gesti e la sua voce⁶. Certo, come è stato detto, è Atene che incarna il ruolo di "metropoli del teatro"⁷. Tuttavia, i numerosi rinvenimenti provenienti dai teatri della Sicilia, testimoniano la popolarità delle esibizioni drammatiche sull'isola. A ciò si aggiungono le scene teatrali su vasi a figure rosse, nonché le figurine in terracotta di attori e maschere rinvenuti negli scavi in diversi siti in Sicilia e in particolare nelle isole Eolie. Gli scavi archeologici nella necropoli di Lipari hanno infatti restituito una grande quantità di terrecotte a tema teatrale. In totale, abbiamo quasi 1500 pezzi relativi alle diverse tipologie di maschere teatrali che gli attori greci usavano per impersonare le figure della tragedia, del dramma satiresco e della commedia antica e nuova (con diversi tipi: vecchi, giovani, schiavi, donne anziane e così via). I materiali recuperati nel corso degli scavi a Lipari possono essere datati tra l'inizio del IV e la metà del III sec. a.C.⁸. La loro grande importanza sta nel fatto che ci forniscono una documentazione eccezionale sullo sviluppo di costumi di scena e personaggi del teatro greco. In nessun altro luogo è stato trovato un così grande numero di terrecotte teatrali, e soprattutto un insieme così completo e omogeneo⁹. Luigi Bernabò Brea cercò di tracciare un quadro tipologico coerente delle terrecotte teatrali di Lipari, ma le descrisse come l'illustrazione diretta di personaggi teatrali conosciuti grazie

⁴ AFFERGAN 2005.

⁵ LÉVY-STRAUSS 1989.

⁶ FRONTISI-DUCROUX 1987.

⁷ TAPLIN 2012.

⁸ BERNABÒ BREA - CAVALIER 1965, 1991, 2001.

⁹ BERNABÒ BREA - CAVALIER 1981.

alle opere letterarie e alle descrizioni di epoca imperiale, in particolare sulla base di Polluce (*Onomastikon*), la nostra migliore fonte letteraria per la descrizione di maschere nell'antichità. Tuttavia, alla luce delle più recenti osservazioni di David Wiles¹⁰, è necessario rivedere questa prospettiva atenocentrica, considerando la distanza significativa tra i drammi attici e la loro rappresentazione figurativa e le profonde differenze tra il contesto socio-culturale di Atene e quello della Sicilia. Di questa vasta quantità di terrecotte, alcune facevano parte delle offerte in singole sepolture, mentre la maggior parte delle ultime è stata trovata fuori dalle tombe, così che questo importante materiale fornisce anche un contributo fondamentale alla nostra conoscenza delle pratiche rituali locali, costumi funerari e credenze religiose nel IV e nel III sec. a.C. Agnes Schwarzmaier ha cercato di condurre una nuova e completa analisi di tutti i materiali ceramici associati alle sepolture contenenti maschere teatrali, al fine di evidenziare il valore degli oggetti come indicatori chiave di pratiche rituali e credenze religiose¹¹. La presenza di terrecotte a soggetto teatrale nei corredi funebri non è rara nel mondo greco, e anche le fonti letterarie suggeriscono il significato simbolico della maschera in contesti funerari che attestano la connessione tra Dioniso come dio legato al teatro e il suo aspetto escatologico. La nostra indagine muoveva da alcuni degli studi più recenti in questo campo, che si sono concentrati sulla relazione complessa e dinamica tra le scelte individuali e le norme imposte dal contesto sociale. Nello studio delle terrecotte della necropoli di Taranto, Daniel Graepler, ad esempio, ha identificato la funzione simbolica di questi manufatti e ha mostrato come essi esprimessero il ruolo dell'individuo nel suo contesto sociale per mezzo di un sistema di segni condiviso¹².

A differenza degli studi precedenti, lo scopo di questo progetto era rivisitare l'analisi tipologica del *prosopon*, considerando sia il contesto di origine delle terrecotte teatrali, essenziale per comprendere il loro contesto sociale, sia adottando un approccio multidisciplinare che – oltre agli studi filologici, storici e archeologici – comprendesse anche le scienze sociali e antropologiche. Con queste premesse abbiamo organizzato un seminario con studiosi di chiara fama e giovani che si avviano ora alla ricerca per discutere alcuni degli argomenti sopra menzionati.

L'incontro è stato aperto dalla relazione di Oliver Taplin, il quale ha ribadito l'essenzialità della maschera per il teatro tragico al di là della *communis opinio*. La sua idea è che essa non provenga dal rituale dionisiaco, né sia un oggetto di mera convenienza pratica, ma che sia sorta con il nascere del teatro ad Atene poco prima del 500 a.C. Come abbiamo visto anche nei versi di Eraclito, la maschera segnava un cambiamento totale di status, che permetteva azioni e parole altrimenti ritenute improprie o perfino pericolose. Nel teatro essa era il segno che si era cambiato registro rispetto alla vita quotidiana. Pertanto Taplin ribalta il punto di vista: da oggetto inventato per la recitazione teatrale, la maschera, in seguito, verrebbe assunta nell'ambito dionisiaco e usata anche qui come segno del passaggio di status.

Una volta aperto il dibattito, abbiamo ampliato l'ambito dell'indagine all'Egitto, al mondo Egeo e all'area fenicio-punica, tutti contesti in cui la presenza della maschera è ampiamente attestata: si trattava di vedere con quali significati.

Martin Bommas e Eman Khalifa nel loro contributo fanno notare come, nonostante sia un manufatto molto diffuso nel mondo egiziano, la maschera non sia stata adeguatamente indagata. Gli autori scelgono un punto di vista originale, combinando fonti scritte e evidenze archeologiche per affrontare il tema. Se ne conclude che le maschere nell'antico Egitto rivestivano un ruolo cruciale per camuffarsi in vari contesti, tutti compresi nella pratica rituale. A differenza di altre culture, in Egitto non è attestato l'uso della maschera nella recitazione; essa serviva sia per i vivi che

¹⁰ WILES 1991.

¹¹ SCHWARZMAIER 2012.

¹² GRAEPLER 1997.

per i defunti per scopi cerimoniali e pratici per aiutare a sopravvivere sul mondo terreno e nell'al di là.

Le maschere micenee sono oggetti che esulano dall'ambito specifico degli addetti ai lavori per essere ormai patrimonio dell'immaginario di ogni persona di media cultura. Eppure, al di là della fama che le circonda, la loro interpretazione è ancora oggetto di dibattito. Luca Girella affronta il tema della presenza delle maschere nell'area dell'Egeo nell'età del Bronzo, senza trascurare le famose maschere auree dai circoli funerari A e B di Micene.

L'autore propende per la tesi che queste ultime, in pratica un *unicum* nel panorama miceneo, siano un prodotto locale derivante da possibili stimoli esterni dall'Egeo. In base all'evidenza delle maschere della tarda età del Bronzo a Cipro, Girella sostiene che questi oggetti funzionavano come un mezzo simbolico nella costruzione di identità sociali tra gruppi ristretti che praticavano i rituali nei santuari. Nella Creta palaziale, la presenza della maschera è solo indirettamente suggerita dall'attenzione al volto in alcune figure, in particolare ibridi antroteriomorfi, conosciuti nella glittica.

Adriano Orsingher prende in considerazione la produzione di maschere fenicie e puniche dal tardo XII al II sec. a.C. A fronte dell'abbondanza di testimonianze materiali per questi manufatti, le fonti tacciono sul loro uso e la stessa parola maschera è sconosciuta nel lessico fenicio; si usa il termine maschera convenzionalmente sull'esempio di altre culture. A questa mancanza, Orsingher cerca di far fronte usando una varietà di fonti, discipline, tecniche e approcci (per esempio etnologia, etnografia, antropologia culturale, neuroscienze, analisi dell'espressione facciale, scansione TC, modellazione 3D, analisi microscopiche e petrografiche, raggi x microimaging a fluorescenza), per costruire un quadro di riferimento plausibile per questo fenomeno.

Sulla scia degli studi di Luigi Bernabò Brea e Madeleine Cavalier e poi di Agnes Schwarzmaier, Chiara Portale e Monica de Cesare riprendono l'esame delle maschere di Lipari da un punto di vista iconografico, esaminandole però in un contesto più ampio che comprende statuette e i cosiddetti vasi teatrali. Le studiose propongono che a Lipari l'immaginario teatrale delle maschere sia collegato con giovani di entrambi i sessi, come segno marcante per le loro sepolture. Esse ricostruiscono una rete di associazioni molto coerente che collega rituali, oggetti e immagini, in cui le maschere e il teatro fungono da "chiave di accesso" a una nuova identità e ruolo, grazie alla loro connessione dionisiaca.

Jessica Clementi presenta una sintesi della sua tesi di dottorato, ora in via di conclusione. Partendo dalla volontà di indagare un possibile rapporto tra maschera e ritratto – annosa questione degli studi archeologici – ha concentrato la sua indagine laddove le testimonianze archeologiche hanno rivelato una presenza copiosa di maschere o elementi che per tipologia possono essere avvicinati ad esse (epistomia, coprinaso, laminette auree), cioè l'area macedone antica, oggi divisa tra Grecia, Macedonia e Bulgaria. Il suo lavoro ribadisce come la maschera funeraria sia un fenomeno transculturale che coinvolge, in modi e tempi diversi, l'intero Mediterraneo (e oltre), per il suo particolare potere di conservazione dell'individualità, condensato nel volto e nella testa. Il suo contributo si concentra principalmente sulle maschere facciali dorate, epistomia e altre lamine metalliche che coprivano il volto del defunto nelle necropoli della Macedonia arcaica. Analizzando la loro distribuzione cronologica e geografica, i loro contesti archeologici e i loro modelli decorativi, Clementi argomenta che, più che indicatori di ricchezza o di rilevanza sociale e simbolica del defunto, questi manufatti trasmettevano uno specifico significato escatologico.

Al saggio precedente si ricollega quello di Nade Proeva, ricercatrice da anni attiva nello studio delle maschere funerarie provenienti dall'area macedone. Proeva esclude che l'uso della maschera in ambito funerario sia un prestito esterno, come alcuni pensano, il retaggio di un costume funerario risalente alla tarda età del Bronzo che si sarebbe conservato. A sfavore di questa ipotesi pesa

l'ampio iato cronologico. Invece interpreta la maschera, associata nelle deposizioni con guanto, anello e carro in miniatura, come uno dei segni distintivi di una classe di re-sacerdoti dominante in Macedonia in età arcaica.

È interessante confrontare questa posizione con quella di Valeria Fol, propensa invece a vedere nelle maschere dei sovrani degli Odrisi la permanenza di un rituale – dopo un millennio circa – risalente all'età del Bronzo, indipendentemente dai mutamenti sociali e politici in quest'area. Basandosi sui testi orfici, Fol propende per un uso esclusivo della maschera in ambito funerario legato al rituale iniziatico e al mondo dell'al di là.

Come si ricordava all'inizio, la maschera non è soltanto un oggetto concreto, ma anche concettuale, nel senso della "costruzione" di una figura. Marco Sferruzza applica questo punto di vista all'organizzazione oplitica, da sempre considerata una forma di guerra civilizzata, limitata nella sua crudeltà dalle usanze comuni, per individuarvi invece una figura di guerriero alquanto diversa. Anche i guerrieri rivestiti di bronzo sono il prodotto di una costruzione, incorporano l'aspetto più oscuro e terrificante della guerra, assumendo aspetti terrificanti. Una connessione tra opliti e figure mostruose è data dalla presenza nel mito di alcune persone quasi umane, come i Gigantes o gli Spartoi, "uomini di bronzo" violenti, nati con l'armatura. I guerrieri del mito greco incarnano il volto cupo degli uomini vestiti di bronzo, la cui semplice vista causa paura: nell'*Iliade* Patroclo indossa l'armatura spaventosa di Achille e nella tragedia, per esempio, nei *Sette contro Tebe* di Eschilo, gli eroi argivi armati appaiono come esseri sovrumani.

Lo scopo di questo incontro scientifico era presentare temi di discussione, perciò abbiamo voluto che i risultati fossero interlocutori, secondo un modello di "convegno leggero" che ci sembra una forma più corrispondente al veloce progresso delle nostre discipline e alla relatività che le caratterizza.

Marcello Barbanera
Sapienza Università di Roma
Dipartimento di Scienze dell'Antichità
marcello.barbanera@uniroma1.it

Riferimenti bibliografici

AFFERGAN 2005: F. AFFERGAN, *Modelli antropopietici della maschera*, in *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*, Paris 2005, pp. 337-374.

BERNABÒ BREA - CAVALIER 1965: L. BERNABÒ BREA - M. CAVALIER, *Meligunìs-Lipára, II. La necropoli greca e romana nella contrada Diana*, Palermo 1965.

BERNABÒ BREA - CAVALIER 1981: L. BERNABÒ BREA - M. CAVALIER, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981.

BERNABÒ BREA - CAVALIER 1991: L. BERNABÒ BREA - M. CAVALIER, *Meligunìs Lipára, V. Scavi nella necropoli greca di Lipari*, Roma 1991.

BERNABÒ BREA - CAVALIER 2001: L. BERNABÒ BREA - M. CAVALIER, *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma 2001.

FRONTISI-DUCROUX 1987: F. FRONTISI-DUCROUX, *Prosopon, le masque et le visage*, in *Anthropologie et théâtre antique*, Montpellier 1987, pp. 83-92.

GRAEPLER 1997: D. GRAEPLER, *Tonfiguren im Grab. Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent*, München 1997.

KAHN 1981: C.H. KAHN, *The art and thought of Heraclitus. An edition of the fragments with translation and commentary*, Cambridge 1981.

LÉVY-STRAUSS 1989: C. LÉVY-STRAUSS, *Des Symboles et leur doubles*, Paris 1989.

SCHWARZMAIER 2012: A. SCHWARZMAIER, *Die Masken aus der Nekropole von Lipari*, Rom 2011.

TAPLIN 2012: O. TAPLIN, *How Was Athenian Tragedy Play in the Greek West?* in K. BOSCHER (ed.), *Theatre Outside Athens: Drama in Greek Sicily and Italy*, Cambridge 2012, pp. 226-250.

WILES 1991: D. WILES, *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge 1991.