

MASCHERE TRA RITUALITÀ E TEATRO, ARCHEOLOGIA E DIGITALIZZAZIONE

INDAGINI INTERDISCIPLINARI

a cura di Elisabetta Matelli



VITA E PENSIERO

MASCHERE TRA RITUALITÀ E TEATRO,
ARCHEOLOGIA E DIGITALIZZAZIONE

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

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

MASCHERE TRA RITUALITÀ E TEATRO, ARCHEOLOGIA E DIGITALIZZAZIONE

INDAGINI INTERDISCIPLINARI

a cura di Elisabetta Matelli



VITA E PENSIERO

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

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

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

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

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



DOI: 10.26350/9788834361306_000001

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

www.vitaepensiero.it

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

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

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

Elaborazione di Francesco Stilo.

Progetto: studio grafico Andrea Musso

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

INDICE

PREFAZIONE. Dalla miniatura alla scena inclusiva: sinergie di ricerca e valorizzazione (PNRR e PRIN) / From Miniature to Inclusive Stage: Synergies of Research and Valorisation (PNRR and PRIN), <i>Rosario Vilardo, Maria Clara Martinelli</i>	13-17
INTRODUZIONE. Un viaggio interdisciplinare / An interdisciplinary journey, <i>Roberto Mario Danese, Francesca Fatta, Elisabetta Matelli</i>	19-61

SEZIONE I

Archeologia e Materialità della Maschera (le Origini)

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

SEZIONE II

Testo, Immagini, Performance e Ricezione Critica

Prometeo Incatenato

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

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

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

Plauto

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

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

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

Riflessioni di metodo

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

SEZIONE III

Metodologia Avanzata, Digitalizzazione e Applicazione

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

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

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

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

SEZIONE IV

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

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

18. AURETTA STERRANTINO

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

451-457

19. ELISABETTA MATELLI

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

459-468

20. ELISABETTA MATELLI

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

469-478

CONCLUSIONI E APPARATI

CONCLUSIONE E DISCUSSIONE FINALE

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

481-490

Biografie degli autori e degli artisti / Biographies of Authors and Artists

491-498

Indice dei passi degli autori antichi

499-504

Indice dei reperti archeologici

505-507

Indice dei nomi propri moderni

509-516

Indice delle parole notevoli

517-541

INDEX

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

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

SECTION I

Archaeology and Materiality of the Mask (The Origins)

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

SECTION II

Text, Images, Performance, and Critical Reception

Prometheus Bound

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

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

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

Plautus

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

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

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

Reflections on Method

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

SECTION III

Advanced Methodology, Digitalisation, and Application

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

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

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

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

SECTION IV

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

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

18. AURETTA STERRANTINO

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

451-457

19. ELISABETTA MATELLI

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

459-468

20. ELISABETTA MATELLI

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

469-478

CONCLUSIONS AND APPARATUS

CONCLUSIONS AND FINAL DISCUSSION

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

481-490

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

491-498

Index of Ancient Passages

499-504

Index of Archaeological Finds

505-507

Index of Proper Names of Modern People

509-516

Index of Notable Words

517-541

Dalla miniatura alla scena inclusiva: sinergie di ricerca e valorizzazione (PNRR e PRIN)

ROSARIO VILARDO, MARIA CLARA MARTINELLI

DOI: 10.26350/9788834361306_000013

Presentiamo con piacere questo volume, *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, frutto di una collaborazione sinergica e strategica tra importanti Istituzioni. Il Parco Archeologico delle Isole Eolie, che comprende il Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea, pone grande attenzione all'aggiornamento continuo nella cura e valorizzazione dell'inestimabile patrimonio culturale che conserva ed espone fin dalla sua apertura al pubblico nel 1954.

La realizzazione di questo progetto editoriale e di ricerca, collegato al PRIN 2022 e intitolato *La maschera tra ritualità e teatro. Indagine interdisciplinare su testi teatrali e reperti archeologici in collegamento a tecniche digitali per uno studio delle tecniche teatrali antiche e moderne e una divulgazione di saperi molto specialistici*, evidenzia in modo significativo come la sinergia, gli obiettivi e le strategie condivise tra Enti diversi possano portare a risultati che superano la somma delle singole parti.

1. IL PATRIMONIO E LA RICERCA INTERDISCIPLINARE

Il cuore dell'indagine di questo libro è rappresentato dalle miniature di maschere provenienti dai corredi funerari e dalle fosse votive della necropoli di età greca scoperta nella contrada Diana di Lipari. Questi reperti, già oggetto delle pionieristiche ricerche e catalogazioni di Luigi Bernabò Brea con la collaborazione di Madeleine Cavalier nella seconda metà del '900, hanno ispirato i temi di ricerca di questo ambizioso progetto che ha affrontato questioni critiche ancora aperte ed esplorato nuove frontiere nello studio delle miniature di maschere.

2. DALLA COLLEZIONE AL PALCOSCENICO: L'INTEGRAZIONE ISTITUZIONALE E TECNOLOGICA

È fondamentale sottolineare che il Museo ha concesso la possibilità di studiare questi reperti unici all'interno di un ampio contesto progettuale e di accordi. L'elemento innovativo e cruciale dei Progetti PNRR e PRIN è stata la concessione di eseguire rilevamenti 3D ai ricercatori dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria, i quali hanno operato in stretto collegamento con i ricercatori dell'Università Carlo Bo di Urbino e dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, il cui intento era la ricostruzione sperimentale di un certo numero di maschere per la scena.

La sinergia del lavoro descritto in questo libro è stata resa possibile da una Convenzione (firmata il 23 dicembre 2021) tra il Parco Archeologico delle Isole Eolie, l'Università Mediterranea di Reggio Calabria e l'Università Cattolica del Sacro Cuore. A questa si è aggiunto un Addendum (9 giugno 2024), che ha consentito di ampliare le attività sia in collegamento al Progetto PRIN, sia al *Progetto per la rimozione delle barriere fisiche, cognitive e sensoriali nel Parco Archeologico delle Isole Eolie Museo Luigi Bernabò Brea*, finanziato nell'ambito del PNRR - MISSIONE 1, COMPONENTE 3 – CULTURA 4.0 (M1C3) MISURA 1, INVESTIMENTO 1.2.

* Rosario Vilardo, direttore; Maria Clara Martinelli, archeologa del Parco Archeologico delle Isole Eolie.

3. RICOSTRUZIONE DIGITALE E REVIVAL DELLA MASCHERA ANTICA

L'utilizzo delle tecniche digitali ha permesso la ricostruzione di alcune maschere a calotta per spettacoli sulla scena contemporanea, come prodotti della ricerca PRIN:

- L'Università Carlo Bo di Urbino ha unito lo studio filologico dei testi a questa sperimentazione, producendo lo spettacolo di ispirazione plautina, *Casinaria*.
- L'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano ha condotto le sue ricerche per la messinscena del *Prometeo Incatenato* di Eschilo in maschera.

4. DALLA RICOSTRUZIONE DIGITALE ALLA SCENA TEATRALE IN MASCHERA: IL MUSEO COME PALCOSCENICO

Le terrecotte di soggetto teatrale, selezionate per la prototipazione, hanno avuto un ruolo centrale. Grazie alle tecniche digitali, la sfida più complessa è stata dimostrare se le miniature fittili di maschere teatrali riportate a misura reale potessero coinvolgere il pubblico non solo come reperto archeologico derivante da un contesto rituale ma anche verificando la loro funzione teatrale.

Pur considerando che la manipolazione di un reperto comporta un certo rischio, la ricerca sperimentale avviata – con i progetti PNRR e PRIN – sui modellini di maschere teatrali ha raggiunto importanti obiettivi nell'ambito museale. L'impiego di tecnologie digitali per la visione 3D del reperto permette di approfondire la documentazione del manufatto antico fornendo anche importanti elementi sulla conservazione e sulla valorizzazione.

Questa sperimentazione, che ha prodotto le maschere reali indossate dagli attori (nell'ambito del Progetto PRIN), è culminata nell'organizzazione di un convegno e nella messinscena della tragedia *Prometeo Incatenato* di Eschilo nel suggestivo teatro di pietra dell'Acropoli di Lipari il 3 maggio 2025. Questo evento finale è stato realizzato e finanziato nell'ambito del progetto PNRR del Museo, in quanto parte delle iniziative di valorizzazione e fruizione.

La rappresentazione ha ottenuto un notevole successo tra centinaia di spettatori, ridando voce al teatro di pietra del castello e dimostrando l'entusiasmante sperimentazione in cui le maschere in miniatura riprendevano vita animando i personaggi di una grande tragedia antica.

5. CONCLUSIONE

In sintesi, il PNRR, messo in sinergia con i prodotti della ricerca PRIN, ha costituito un vero e proprio catalizzatore per l'arricchimento dei percorsi di visita del Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea di Lipari.

Questa unione non solo ha consentito l'applicazione della ricerca scientifica e della sperimentazione attraverso elaborati digitali al fine di verificare ipotesi di studio e di migliorare la conoscenza e la fruizione pubblica di un singolo reperto nel suo contesto di provenienza, ma ha anche prodotto un risultato sistemico più ampio: un modello virtuoso di fruizione e ricerca interdisciplinare.

Questa pubblicazione è dunque la testimonianza di come l'archeologia, il teatro, gli studi filologici e le nuove tecnologie digitali possano convergere, superando i confini disciplinari, per offrire non solo nuova conoscenza scientifica, ma anche una divulgazione efficace e spettacolare di saperi molto specialistici. È esempio della potenza dell'indagine interdisciplinare al servizio del patrimonio culturale, dove la finalità comune accresce in maniera esponenziale il valore del risultato.



Fig. 1 – Fotografia aerea dell’Acropoli di Lipari, del Museo e del Castello. Foto del Parco Archeologico delle Isole Eolie.

Fig. 1 – Aerial photograph of the Acropolis of Lipari, the Museum and the Castle. Photo of the Archaeological Park of the Aeolian Islands.

PREFACE

From Miniature to Inclusive Stage: Synergies of Research and Valorisation (PNRR and PRIN)

ROSARIO VILARDO, MARIA CLARA MARTINELLI

DOI: 10.26350/9788834361306_000013

We are pleased to present this volume, *Masks between Ritual and Theatre, Archaeology and Digitalisation. Interdisciplinary Investigations*, the result of a synergistic and strategic collaboration between important Institutions. The Aeolian Islands Archaeological Park, which includes the Luigi Bernabò Brea Regional Aeolian Archaeological Museum, places great emphasis on continuous updating in the care and valorisation of the invaluable cultural heritage it preserves and exhibits since its opening to the public in 1954.

The realisation of this editorial and research project, linked to PRIN 2022 and entitled *The mask between ritual and theatre. Interdisciplinary investigation on theatrical texts and archaeological finds in connection with digital techniques for a study of ancient and modern theatrical techniques and a dissemination of highly specialised knowledge*, significantly highlights how synergy and shared

* Rosario Vilardo, Director; Maria Clara Martinelli, Archaeologist of the Aeolian Islands Archaeological Park.

objectives and strategies between different bodies can lead to results that surpass the sum of the individual parts.

1. HERITAGE AND INTERDISCIPLINARY RESEARCH

The core of the investigation in this book is represented by the miniatures of masks originating from the grave goods and votive pits of the Greek-era necropolis discovered in the Diana district of Lipari. These finds, already the subject of the pioneering research and cataloguing by Luigi Bernabò Brea, in collaboration with Madeleine Cavalier in the second half of the 20th century, inspired the research themes of this ambitious project, which addressed critical open questions and explored new frontiers in the study of mask miniatures.

2. FROM COLLECTION TO STAGE: INSTITUTIONAL AND TECHNOLOGICAL INTEGRATION

It is fundamental to underline that the Museum granted the opportunity to study these unique finds within a broad project context and set of agreements. The innovative and crucial element of the PNRR and PRIN Projects was the allowance for researchers from the Mediterranean University of Reggio Calabria to perform 3D surveys, operating in close collaboration with researchers from the Carlo Bo University of Urbino and the Università Cattolica del Sacro Cuore, whose aim was the experimental reconstruction of a certain number of masks for the stage.

The synergy of the work described in this book was made possible by a Convention (signed on 23 December 2021) between the Aeolian Islands Archaeological Park, the Mediterranean University of Reggio Calabria, and the Università Cattolica del Sacro Cuore. To this was added an Addendum (9 June 2024), which allowed the expansion of activities, both in connection with the PRIN Project and the Project for the removal of physical, cognitive, and sensory barriers in the Aeolian Islands Archaeological Park Luigi Bernabò Brea Museum, funded under the PNRR - MISSION 1, COMPONENT 3 – CULTURE 4.0 (M1C3) MEASURE 1, INVESTMENT 1.2.

3. DIGITAL RECONSTRUCTION AND THE REVIVAL OF THE ANCIENT MASK

The use of digital techniques has allowed the reconstruction of certain skull-cap masks for contemporary stage performances, as products of the PRIN research:

- The Carlo Bo University of Urbino combined the philological study of the texts with this experimentation, producing the Plautus-inspired play, *Casinaria*.
- The Università Cattolica del Sacro Cuore of Milan conducted its research for the staging of Aeschylus's *Prometheus Bound* in masks.

4. FROM DIGITAL RECONSTRUCTION TO THE MASKED THEATRICAL STAGE: THE MUSEUM AS STAGE

The theatrical terracotta pieces selected for prototyping played a central role. Thanks to digital techniques, the most complex challenge was to demonstrate whether the fictile miniatures of theatrical masks, brought to their actual size, could engage the public not only as an archaeological find derived from a ritual context but also by verifying their theatrical function.

While considering that the manipulation of a find involves a certain risk, the experimental research launched – with the PNRR and PRIN projects – on the theatrical mask models

achieved important objectives within the museum sphere. The employment of digital technologies for the 3D viewing of the find allows for in-depth documentation of the ancient artefact, also providing important information on conservation and valorisation.

This experimentation, which produced the real masks worn by the actors (within the scope of the PRIN Project), culminated in the organisation of a conference and the staging of Aeschylus's tragedy *Prometheus Bound* in the evocative stone theatre of the Lipari Acropolis on 3 May 2025. This final event was realised and funded under the Museum's PNRR project, as part of its valorisation and access initiatives. The performance achieved considerable success among hundreds of spectators, giving voice again to the castle's stone theatre and demonstrating the exciting experimentation in which the miniature masks came back to life, animating the characters of a great ancient tragedy.

5. CONCLUSION

In summary, the PNRR, synergised with the products of the PRIN research, constituted a true catalyst for enriching the visitor paths of the Luigi Bernabò Brea Regional Aeolian Archaeological Museum of Lipari. This union not only allowed the application of scientific research and experimentation through digital outputs to verify study hypotheses and improve the knowledge and public access to a single find in its context of origin, but also produced a wider systemic result: a virtuous model of interdisciplinary access and research. This publication is therefore evidence of how archaeology, theatre, philological studies, and new digital technologies can converge, overcoming disciplinary boundaries, to offer not only new scientific knowledge, but also an effective and spectacular dissemination of highly specialised knowledge. It is an example of the power of interdisciplinary investigation in the service of cultural heritage, where the common goal exponentially increases the value of the result.

INTRODUZIONE

Un viaggio interdisciplinare

ROBERTO MARIO DANESE, FRANCESCA FATTA, ELISABETTA MATELLI

DOI: 10.26350/9788834361306_000019

PRIMA PARTE. INTRODUZIONE AL VOLUME

Questo volume, dedicato al tema *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari* (da ora in poi citato in forma abbreviata *MRT*), non è semplicemente una raccolta di studi, ma l'esito integrato e critico di un'indagine scientifica complessa e marcata da sfide sfidante condivisa tra tre Unità di ricerca: Università Carlo Bo di Urbino (responsabile Prof. Roberto Danese, PI del progetto PRIN), Università Mediterranea di Reggio Calabria (responsabile Prof.ssa Francesca Fatta) e Università Cattolica del Sacro Cuore (responsabile Prof.ssa Elisabetta Matelli). Concepito come un esperimento metodologico, il progetto di ricerca condiviso salda le discipline umanistiche tradizionali con le più avanzate tecnologie di *digital heritage*.

Questa pubblicazione in formato ad Accesso Libero (*Open Access*), in ottemperanza ai requisiti di diffusione dei risultati del Progetto PRIN 2022, presenta l'architettura concettuale, i risultati e le prospettive della ricerca. I contributi scientifici sono tutti in lingua italiana, ad eccezione del contributo di Naoum; sono in inglese anche il Sommario del volume, la Premessa, l'Introduzione, le Conclusioni (con Discussione finale) e gli Abstract di tutti i contributi.

Sintesi Integrata dei Risultati Interdisciplinari a cura dei Curatori del progetto

L'obiettivo fondamentale che ha guidato il Progetto PRIN è duplice: creare un sistema innovativo per lo studio e l'analisi delle miniature di maschere a calotta emerse nella necropoli di Lipari attraverso strumenti digitali e, simultaneamente, connettere la ricostruzione di questi antichi reperti provenienti da un contesto funerario al mondo del teatro, per verificarne il funzionamento a grandezza naturale sulla scena teatrale di oggi. La scommessa è consistita in uno studio attento delle drammaturgie antiche di un dramma tragico e di alcuni drammi comici di Plauto confluiti poi in una riscrittura originale per collegare i caratteri di questi testi alle espressioni di un certo numero di maschere conservate nel *Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea di Lipari*, riprodotte digitalmente, ingrandite e ricostruite per il volto di attori contemporanei, così da poterle studiare la valenza teatrale e le potenzialità espressive davanti a un pubblico di oggi. Il volume documenta il *work in progress*, i risultati preliminari e, soprattutto, l'affinata metodologia emersa da questa sinergia tra storia delle religioni e delle ritualità, filologia classica, archeologia, *performance studies*, rilevamento digitale e ricostruzione artigianale¹.

¹ Confermiamo che le attività svolte hanno avuto una *sostanziale aderenza* ai principi di *sostenibilità ambientale*, non avendo arrecato danni in contrasto con gli obiettivi ecologici prefissati. La mitigazione dell'impatto si è fondata su tre pilastri metodologici fondamentali: 1. L'impiego sistematico di metodologie avanzate di *rilievo e ricostruzione tridimensionale (3D) in loco* ha giocato un ruolo cruciale nella *minimizzazione del rischio conservativo* e dell'impatto logistico. Focalizzandosi sugli artefatti archeologici di Lipari, l'approccio digitale ha significativamente ridotto la necessità di manipolazione e trasporto fisico degli oggetti originali. Questa strategia non solo ha preservato l'integrità materiale dei reperti, ma ha ottimizzato anche le risorse impiegate nelle operazioni di movimentazione. 2. L'adozione di *tecnologie digitali* all'avanguardia per la prototipazione e la ricerca si allinea in modo esplicito con l'obiettivo strategico della *transizione digitale*. Questo impiego tecnologico, pur non agendo direttamente sull'ambiente, contribuisce indirettamente a una *gestione delle risorse più efficiente* e intrinsecamente più sostenibile. 3. Per quanto concerne la fase di *ricostruzione artigianale* delle maschere, si è optato per l'utilizzo di *prodotti naturali*. Questa scelta mirata di materie prime ha garantito che l'attività di prototipazione non generasse alcun impatto negativo sull'ambiente, in virtù della loro *bassa o nulla tossicità* e della loro biodegradabilità. In sintesi, l'integrazione

Il Volume è organizzato in quattro sezioni:

- La SEZIONE I *Archeologia e materialità della maschera (le origini)* presenta un ampio *status quaestionis*, che permette d'impostare la riflessione sulle miniature di Lipari all'interno di un contesto geografico e storico-culturale più ampio, necessario alle analisi successive, e comprende i seguenti contributi:
 1. LUIGI TODISCO (Univ. Aldo Moro di Bari): *Status quaestionis (2023) sulla ceramica figurata con maschere e personaggi mascherati prodotta in Magna Grecia e in Sicilia.*
 2. LUIGI TODISCO (Univ. Aldo Moro di Bari): *Figure mascherate e figure grottesche nella produzione vascolare dell'officina del Pittore Felton.*
 3. ELPINIKI NAOUM (Museo di Pella, Macedonia): *Terracotta Theatrical Figurines and Masks from Ancient Pella. Tracing the Theatrical Presence in the Macedonian Capital.*
 4. NATALE SPINETO (Univ. di Torino): *Dioniso, la maschera, il teatro. Considerazioni a margine delle ricerche attuali sulle maschere in terracotta di Lipari.*
- La SEZIONE II *Testo, Immagini, Performance e Ricezione Critica* si concentra sul testo del *Prometeo Incatenato* di Eschilo e *Casinaria* da Plauto, delineando percorsi d'interpretazione filologica, drammaturgica e storico-scenica, partendo dal legame tra le miniature di Lipari fino alla loro sperimentazione sulla scena di oggi con maschera a calotta, che pone problemi metodologici.

Prometeo Incatenato

5. ELISABETTA MATELLI (Univ. Cattolica del S.C.): *Maschere della necropoli Diana di Lipari per un'interpretazione del Prometeo Incatenato di Eschilo.*
6. ELISABETTA MATELLI (Univ. Cattolica del S.C.): *Note di interpretazione drammaturgica e dialogo con Christian Poggioni, regista e interprete della tragedia Prometeo Incatenato, sperimentalmente in scena con maschere a calotta ricostruite dalle miniature di Lipari nella primavera 2025.*
7. DIANA PEREGO (Univ. Bicocca di Milano): *L'iconografia di Prometeo Incatenato nell'arte moderna.*
8. AURETTA STERRANTINO (Univ. Cattolica del S.C.): *Il Prometeo Incatenato di Eschilo sulla scena: alcuni allestimenti contemporanei.*

Plauto

9. CATERINA PENTERICCI (Univ. Carlo Bo di Urbino): *Servi in maschera dall'Onomasticon di Polluce alla scena plautina.*
10. GIORGIA BANDINI (Univ. Carlo Bo di Urbino): *Maschere di vecchi da commedia fra Lipari e Plauto.*
11. ROBERTO MARIO DANESE, MICHELE PAGLIARONI, AURELIANO DELISI (Univ. Carlo Bo di Urbino - CTU Cesare Questa): *Casinaria: il gioco in maschera di un Plauto 'ritrovato'.*

Riflessioni di metodo

12. AURETTA STERRANTINO (Univ. Cattolica del S.C.): *Maschera a calotta e tragedia greca: nuove prospettive per la performance teatrale. Riflessioni storico-teatrali tra filologia, archeologia e prassi scenica contemporanea.*
- La SEZIONE III *Metodologia Avanzata, Digitalizzazione e Applicazione* valorizza la messa in opera di metodologie scientifiche avanzate che rappresenta il nucleo innovativo del progetto PRIN. I contributi sono organizzati in una successione che intende mostrare la progressione dal dato digitale al risultato applicato e alle prospettive metodologiche suscitate dalla sperimentazione.
 13. VINCENZO QUADARELLA (INDA di Siracusa): *Acustica antica e percezione sonora contemporanea nel Teatro Greco di Siracusa: dal ruolo delle maschere alle misurazioni fonometriche.*
 14. FRANCESCA FATTA, FRANCESCO STILO (Univ. Mediterranea di Reggio Calabria): *Un protocollo per la digitalizzazione e la prototipazione dei manufatti archeologici di Lipari.*

tra metodologie digitali a basso impatto e scelte conservative di materiali naturali configura il progetto come un esempio virtuoso di ricerca archeologica e prototipazione attenta alla *responsabilità ambientale*.

15. ELISABETTA MATELLI (Univ. Cattolica del S.C.): *Dai rilievi 3D alle maschere per la scena del Prometeo Incatenato di Eschilo. Il percorso di Andrea Cavarra.*
 16. FRANCESCO STILO (Univ. Mediterranea di Reggio Calabria): *Nuove prospettive metodologiche per la ricostruzione delle maschere dal rilevamento digitale alla scena.*
- La SEZIONE IV *Testimonianze sulle prime sperimentazioni di maschere per la scena ispirate dai modellini di maschere a calotta di Lipari* raccoglie le interviste ad artisti che offrono un *flashback* sulle prime ricerche che, dalla fine degli anni '70 del Novecento a noi, hanno impegnato artisti e mascherai nella sperimentazione di teatralizzare le maschere di Lipari a grandezza naturale per interpretare testi di Menandro e Plauto.
17. AURETTA STERRANTINO (Univ. Cattolica del S.C.): *Intervista a Stefano Perocco di Meduna e Tullia Dalle Carbonare. «Un margine di reinvenzione». Tecniche di realizzazione della maschera per il teatro fra tradizione e innovazione.*
 18. AURETTA STERRANTINO (Univ. Cattolica del S.C.): *Intervista ad Andrea Puglisi. «Scomporre il corpo quasi come se l'attore fosse una marionetta. Il lavoro dell'attore con le maschere di Santelli negli allestimenti di Sammartano.*
 19. ELISABETTA MATELLI (Univ. Cattolica del S.C.): *L'Anno Zero della Commedia Nuova in scena: Rocco Mortelliti e il Coraggio Scenico delle Maschere di Lipari (1979). Intervista a Rocco Mortelliti, attore.*
 20. ELISABETTA MATELLI (Univ. Cattolica del S.C.): *L'Intelligenza globale dell'Attore. La maschera a calotta tra tónos (Teofrasto), poiesis (Aristotele) e funzionalità drammaturgica. Dialogo con Adriano Iurissevich.*
- SEZIONI FINALI (Apparati). In questa sezione viene presentata una valutazione critica delle azioni e dei risultati del percorso di ricerca PRIN da parte dei responsabili delle tre Unità di ricerca (Urbino, Reggio Calabria, Milano Cattolica). Gli indici offrono una chiave di accesso al volume caratterizzato da contributi multidisciplinari.
- Conclusioni e discussione finale
 - o *Sintesi Integrata dei Risultati Interdisciplinari (A cura dei Curatori del Progetto).*
 - Indici
 - o Indice dei passi antichi
 - o Indice dei reperti archeologici
 - o Indice dei nomi propri di persone moderne
 - o Indice delle parole notevoli, dei nomi di luoghi e delle persone

SECONDA PARTE. DESCRIZIONE DEI TRE PROGETTI DI RICERCA PRIN

Di seguito, ciascun responsabile scientifico presenta le descrizioni del percorso di ricerca e le attività che hanno caratterizzato la propria Unità in collegamento interdisciplinare con le altre due.

1. UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO CARLO BO

ROBERTO MARIO DANESE
CUP H53D23007140006

L'Unità di ricerca di Urbino² ha lavorato su testi della commedia latina arcaica e, in particolare, su Plauto sia a livello ecdotico³ sia a livello di analisi drammaturgica⁴ sia a livello

²L'Unità è composta da Roberto Mario Danese (professore ordinario di *Filologia greca e latina*, responsabile di Unità e PI del progetto), Giorgia Bandini (RTDb di *Lingua e letteratura latina* nella fase iniziale del progetto, ora professoressa associata di *Lingua e letteratura latina*), Grazia Maria Fachechi (professoressa associata di *Storia dell'arte medievale*), Caterina Pentericci (assegnista di ricerca di *Filologia greca e latina*), Renata Raccanelli (professoressa associata di *Lingua e letteratura latina* presso l'Università di Verona), Alessio Torino (professore associato di *Lingua e letteratura latina*).

³In quest'ambito della ricerca, un importante prodotto, indispensabile a livello documentale e metodologico, è stato PENTERICCI (2024) e un altro *step* rilevante è costituito dall'edizione critica del *Miles gloriosus* curata da Walter Stockert, uscito alla fine del 2025.

⁴La ricerca ha prodotto in questo caso DANESE (2025) e RACCANELLI (2025).

di esegesi⁵ e traduzione testuale, intersemiotica e interculturale⁶. Ci si è concentrati soprattutto sulle analogie fra certe caratteristiche di personaggi/tipo di alcune commedie del Sarsinate, su quanto descritto nell'*Onomasticon* di Polluce e sulle possibili relazioni con specifici manufatti fittili, raffiguranti maschere teatrali, rinvenuti nella necropoli di Lipari e conservati *in loco* nel Museo Bernabò Brea. L'assunto fondamentale di questa ricerca è stato che nel teatro latino arcaico o almeno nella *palliata* si facesse sicuramente uso di maschere⁷.

La prima fase del lavoro, svoltasi tra la fine del 2023 e la prima metà del 2024, si è basata sullo studio di elementi di gestualità, di espressione facciale e di prossemica rilevabili nei testi plautini⁸, circoscrivendo l'indagine intorno a due specifiche tipologie drammaturgiche, già indagate in passato all'interno del Centro Internazionale di Studi Plautini e oggetto di pubblicazioni⁹. La prima tipologia riguarda il conflitto amoroso tra un giovane e il suo vecchio padre, che, ingannando la propria moglie, cerca con tutti i mezzi di conquistare una notte di sesso con l'innamorata del figlio, solitamente una prostituta o una schiava. La seconda vede invece gli inganni di uno o più schiavi astuti per consentire al padroncino innamorato di sottrarre l'amata, meretrice e schiava, a un rivale che deve essere battuto sul tempo nell'acquistarla dal *leno* o dalla *lena* che ne è in possesso. Alcuni nostri studi hanno mostrato come i due meccanismi drammaturgici siano stati utilizzati, con grandi risultati, da Plauto rispettivamente in *Casina* e in *Pseudolus*, ma anche come essi compaiano, mirabilmente combinati, nell'*Asinaria*¹⁰. Partendo da tali premesse, più che teoriche, abbiamo approfondito lo studio su queste commedie, abbiamo evidenziato le tipologie di personaggi ricorrenti, le abbiamo associate, in ipotesi, a specifiche maschere liparesi e abbiamo prodotto traduzioni di servizio, filologicamente accurate, delle tre *palliatae*.

I passi successivi dell'indagine si sono mossi, nella seconda metà del 2024, in due direzioni. Da un lato si è cercato di immaginare una drammaturgia originale che, al fine di un trasferimento sulla scena, compenetrasse le tre commedie rispettando rigorosamente le caratteristiche dei testi di partenza. Dall'altro lato, grazie all'apporto dell'Unità di Reggio Calabria, abbiamo acquisito le digitalizzazioni e il restauro digitale delle maschere liparesi che, anche attraverso Polluce, avevamo associato ai caratteri dei personaggi motore delle drammaturgie sopra descritte; le digitalizzazioni sono state poi trasmesse all'*atelier* di Stefano Perocco di Meduna, dove Tullia Dalle Carbonare ha realizzato su quei modelli maschere teatrali utilizzabili dagli attori sulla scena. Le maschere sono state costruite con materiali già utilizzati nel mondo antico e con piccole variazioni cromatiche e di espressione atte a migliorarne l'utilizzo sulla scena contemporanea¹¹: i volti sono stati fabbricati in tela di lino fissata con gelatine animali e i capelli sono stati realizzati in stoppa, il tutto dipinto con colori naturali¹².

⁵ I prodotti di questa fase della ricerca sono stati, per uno sguardo complessivo, BANDINI - PENTERICCI (2024) e BANDINI - PENTERICCI (2025), derivati da due Convegni internazionali organizzati nell'ambito del progetto: *Ludi Plautini Sarsinates V. Il servus*, Sarsina, 28 ottobre 2023 e *Ludi Plautini Sarsinates VI. Maschere e mascheramenti*, Sarsina 26 ottobre 2024; in quest'ambito è ascrivibile anche il Convegno internazionale *Ludi Plautini Sarsinates VII. Il teatro di Plauto tra testo e immagine scenica*, tenutosi a Sarsina il 25 ottobre 2025.

⁶ Il prodotto principale della ricerca è stato lo spettacolo *Casinaria*, su cui vedi oltre. Le fasi di avanzamento del lavoro sono documentate in DELISI - PAGLIARONI (2024), DALLE CARBONARE (2025) e PUGLISI (2025). Sulla performatività fra maschera, corpo e voce, sempre all'interno del progetto, Caterina Pentericci ha organizzato, insieme a Loredana Di Virgilio ed Enrico Correggia, il Convegno internazionale *Oltre la maschera: l'espressività della voce invisibile*, Urbino 15-16 maggio 2025, accompagnato dal *workshop*, tenuto da Claudio Moneta, *Come salvare la voce e affascinare il pubblico*, Urbino 16 maggio 2025.

⁷ Vedi MONDA (2023) e MONDA (2024).

⁸ Vedi DANESI (2025), RACCANELLI (2025).

⁹ Vedi BANDINI - PENTERICCI (2020), BANDINI - PENTERICCI (2023), BANDINI - PENTERICCI (2024), BANDINI - PENTERICCI (2025), DANESI (1999), DANESI (2013), DANESI (2015), DANESI (2019), DANESI - BANDINI (2014), FRACCACRETA (2017).

¹⁰ Vedi soprattutto DANESI (1999) e DANESI (2013).

¹¹ Per esempio, si sono scelti colori più chiari per meglio adattarsi alle luci artificiali usate oggi sulle scene.

¹² Per i dettagli di costruzione delle maschere vedi DALLE CARBONARE (2025).

A questo punto è entrata in gioco la collaborazione con la *Cooperativa DOC Servizi. Professionist* dello spettacolo* e poi soprattutto con il Centro Teatrale Universitario (CTU) Cesare Questa di Urbino, che ha operato tra la fine del 2024 e i primi sette mesi del 2025, periodo in cui è altresì proseguita l'attività di ricerca e convegnistica dell'Unità¹³. Il drammaturgo Aureliano Delisi, basandosi sulle nostre traduzioni di *Casina*, *Pseudolus* e *Asinaria*, ha creato, sulla traccia di quanto Plauto e Terenzio facevano coi loro modelli greci, una contaminazione fra le tre commedie, costruendo una nuova trama, perfettamente coerente con i testi di partenza, ove viene operata una sintesi fra personaggi e situazioni drammaturgiche isofunzionali. Ne è risultato un testo comico dai tratti assolutamente plautini, che forse Plauto stesso avrebbe potuto immaginare, a cui Delisi ha dato l'accattivante titolo di *Casinaria*. Il testo di *Casinaria* è stato affidato a Michele Pagliaroni, direttore artistico del CTU, per ideare la regia di un allestimento da realizzarsi con l'impiego delle maschere costruite da Tullia Dalle Carbonare e Stefano Perocco di Meduna. Pagliaroni ha condotto un *casting* che gli ha permesso di costituire una compagnia composta di attrici e attori reclutati fra gli allievi e le allieve dei laboratori di teatro del CTU e fra professioniste e professionisti della scena. La compagnia ha potuto usufruire di un *workshop* condotto da Andrea Puglisi, attore dalla lunga esperienza di recitazione con maschere a tutto volto ispirate ai modelli antichi, per apprendere le tecniche utili all'uso corretto in scena delle maschere costruite appositamente per *Casinaria*¹⁴. La compagnia guidata da Pagliaroni, che ha progressivamente adattato lo *script* di Delisi al linguaggio performativo scelto per la regia, ha preparato lo spettacolo in residenza a Urbino, confrontandosi costantemente con tutti i membri dell'Unità urbinata, e l'allestimento ha debuttato nell'ambito del Festival Urbino Teatro Urbano presso il cortile della Biblioteca Universitaria di San Girolamo il 4 luglio 2025 con una doppia recita; quindi, è stato replicato a Sarsina il 6 luglio 2025, inaugurando il *Plautus Festival*. La produzione di *Casinaria* ha suggellato il percorso biennale di ricerca dell'Unità di Urbino, che si è dunque mosso sinergicamente tra filologia, archeologia, digitalizzazione, pubblicazioni, convegni, costruzione di maschere di alto magistero artigianale, drammaturgia, allestimento scenico, non trascurando la disseminazione presso un vasto pubblico dei risultati della ricerca, attività che ha costituito e costituirà il fulcro del lavoro negli ultimi mesi di svolgimento del progetto, fra luglio 2025 e il febbraio 2026¹⁵.

TABELLA 1. Cronogramma delle Attività

Periodo	Azione Principale Concettualizzata	Attività Dettagliate
Fase 1: Analisi Filologica e Fondamenti Drammaturgici		
Fine 2023 - Metà 2024	Studio dei Testi e Identificazione dei Caratteri	• Studio di gestualità, espressione facciale e prossemica nei testi plautini (<i>Casina</i>, <i>Pseudolus</i>, <i>Asinaria</i>). • Individuazione delle tipologie di personaggi ricorrenti. • Associazione in ipotesi dei personaggi/tipo a specifiche maschere della necropoli di Lipari (tramite <i>Onomasticon</i> di Polluce). • Produzione di Traduzioni di servizio accurate delle tre <i>palliatae</i>.

¹³ Vedi nota 5.

¹⁴ Vedi PUGLISI (2025).

¹⁵ Importante, da questo punto di vista, è stata la partecipazione dei responsabili delle Unità di Urbino e di Milano Cattolica al Convegno nazionale *Il teatro per educare alla vita*, Albano laziale 6 ottobre 2025, ove si sono condivisi i risultati della ricerca con il Coordinamento nazionale dei Licei a curvatura teatrale.

Periodo	Azione Principale Concettualizzata	Attività Dettagliate
Fase 2: Interoperabilità, Digitalizzazione e Ricostruzione Artigianale		
Seconda Metà 2024	Concezione Drammaturgica e Prototipazione Scenica	• Elaborazione della drammaturgia originale per la contaminazione scenica delle tre commedie. • Acquisizione e restauro digitale delle maschere liparesi (in collaborazione con Unità Reggio Calabria). • Trasmissione dei modelli digitali all'<i>atelier</i> di Stefano Perocco di Meduna. • Costruzione delle Maschere Teatrali (in tela di lino, stoppa e colori naturali) utilizzabili sulla scena (da Tullia Dalle Carbonare/Stefano Perocco di Meduna).
Fase 3: Creazione Testuale e Allestimento Scenico		
Fine 2024 - Luglio 2025	Drammaturgia, Regia e Workshop Attoriale	• Proseguimento attività di ricerca e convegnistica. • Creazione del testo di <i>Casinaria</i> (contaminazione dei testi plautini) da parte del drammaturgo Aureliano Delisi. • Casting della compagnia di attori/attrici. • Workshop intensivo sull'uso delle maschere a tutto volto con Andrea Puglisi. • Preparazione e adattamento dello script in residenza (confronto costante con l'Unità).
Fase 4: Debutto e Disseminazione Finale		
Luglio 2025	Eventi di Debutto e Massima Disseminazione	• Debutto dello spettacolo <i>Casinaria</i> a Urbino (Festival Urbino Teatro Urbano, 4 luglio 2025). • Replica e inaugurazione del <i>Plautus Festival</i> a Sarsina (6 luglio 2025).
Luglio 2025 - Febbraio 2026	Rendicontazione e Diffusione dei Risultati	• Attività di disseminazione dei risultati presso il vasto pubblico (fulcro del lavoro negli ultimi mesi di progetto).

Pubblicazioni scientifiche

Vengono indicate le pubblicazioni strettamente legate al tema della ricerca¹⁶:

- BANDINI G. (2026), *Maschere di vecchi da commedia fra Lipari e Plauto*, in *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, in MRT, pp. 317-333.
- BANDINI G. - PENTERICCI C. (a cura di) (2023), *Ludi Plautini Sarsinates IV. Personaggi in scena. Il senex*, Roma
- BANDINI G. - PENTERICCI C. (a cura di) (2024), *Ludi Plautini Sarsinates V. Personaggi in scena. Il servus*, Roma.
- BANDINI G. - PENTERICCI C. (a cura di) (2025), *Ludi Plautini Sarsinates VI. Personaggi in scena. Maschere e mascheramenti*, Roma.
- DALLE CARBONARE T. (2025), *Costruire le maschere di Plauto dai modelli di Lipari*, in BANDINI - PENTERICCI (2025), pp. 119-124.

¹⁶ Viene utilizzata l'abbreviazione *MRT* in riferimento al presente volume, che accoglie i contributi scientifici di tutti i ricercatori e collaboratori delle tre Unità di Ricerca PRIN.

- DANESE R.M. (2025), *Per rabbia o per follia, ma sempre per amore. L'amator furens in Plauto: Asinaria e Cistellaria*, «Dioniso» (n.s. 15), pp. 177-194.
- DANESE R.M. - PAGLIARONI M. - DELISI A. (2026), *Casinaria: il gioco in maschera di un Plauto 'ritrovato'*, in *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, in MRT, pp. 335-344.
- PENTERICCI C. (a cura di) (2024), Titus Maccius Plautus, *Truculentus*, Sarsinae et Urbini.
- PENTERICCI C. (2026), *Servi in maschera dall'Onomasticon di Polluce alla scena plautina*, in *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, in MRT, pp. 305-315.
- RACCANELLI R. (2025), *Dal gesto alla maschera: un'ipotesi tipologica del personaggio di Leonida nell'Asinaria*, in BANDINI - PENTERICCI (2025), pp. 45-61.
- STOCKERT W. (a cura di) (2025), Titus Maccius Plautus, *Miles gloriosus*, Sarsinae et Urbini.

2. UNIVERSITÀ DEGLI STUDI MEDITERRANEA DI REGGIO CALABRIA

Francesca Fatta

2.1. LA MASCHERA TRA RITUALITÀ E TEATRO. LE *DIGITAL HUMANITIES* PER UNA FRUIZIONE CULTURALE PIÙ AMPIA, EQUA E INCLUSIVA

2.1.1. LA DIGITALIZZAZIONE PER L'EDUCAZIONE AL PATRIMONIO

Alla luce del dibattito scientifico sui media digitali, l'Unità di Reggio Calabria¹⁷ ha voluto impegnarsi sul come e quanto questi abbiano trasformato le pratiche di educazione al patrimonio. In questa particolare ricerca sulle maschere rituali e teatrali che investe le *digital humanities*, il bene culturale viene inteso come un 'testo ibrido' che unisce e racconta storie secondo linguaggi e prospettive diverse, in parte inesplorate, mescolando aspetti tangibili e intangibili che accorciano i legami spaziali e temporali del teatro antico.

La ricerca condotta nell'ambito del PRIN, vuol cogliere in pieno questo fermento innovativo che ferma l'attenzione sul processo di (ri)elaborazione del patrimonio in una prospettiva di fruizione e propone come caso studio un percorso teorico e laboratoriale sul grande giacimento culturale rappresentato dalle mascherette rituali presenti a Lipari e custodite presso il Museo Archeologico Bernabò Brea.

Il lavoro si è svolto secondo una triangolazione tra il laboratorio di digitalizzazione e prototipazione UNIRC e le due sedi di Milano Cattolica e Urbino.

La sede di Reggio Calabria si è assunta il compito di 'tradurre' gli artefatti museali in media digitali, per un dialogo che non ha risparmiato imprevisti e sorprese, creando una transizione, non solo digitale, ma anche analogica, tra museo e teatro, legando gli artefatti in terracotta ai testi letterari dei grandi classici della tragedia e della commedia proposti dai partners referenti.

2.1.2. LA DIGITALIZZAZIONE PER UNA FRUIZIONE AMPIA, EQUA E INCLUSIVA

In un primo approccio al tema della maschera, la sede di Reggio, sotto la guida dell'archeologa Maria Clara Martinelli, si è occupata di identificare i tipi impersonati dalle maschere conservate presso il museo eoliano, utilizzando la classificazione fatta da Luigi Bernabò Brea nel volume *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*¹⁸ e i riferimenti all'*Onomasticon* di Polluce (I sec. d.C.).

Una volta selezionati oltre 40 soggetti, si è passati alla loro digitalizzazione e si è proceduto alla costruzione di un modello di catalogazione digitale destinato a essere incorporato in allestimenti museali relativi alle maschere e ad altri oggetti riferibili alla scena teatrale antica.

¹⁷ Responsabile scientifico Unità di Reggio Calabria, la Prof.ssa Francesca Fatta (PO); Componenti: Rosario Gianni Brandolino (PA), Domenico Mediatì (PA); Assegnista: Francesco Stilo.

¹⁸ BERNABÒ BREA (1981).

Sono state prodotte 26 ricostruzioni tridimensionali delle maschere antiche che, anche grazie alla sistematizzazione di una collezione digitale e alla stampa 3D, possono favorire la diffusione e la conoscenza dei manufatti esposti nei musei, secondo i principi di una musealità inclusiva e aperta.

La catalogazione digitale rappresenta un incentivo alla condivisione di nuove conoscenze, tramite supporti per la disabilità visiva, dialoghi interattivi, storie personalizzate, contenuti multimediali coinvolgenti.

Per poter sviluppare al meglio tale aspetto della digitalizzazione e della comunicazione degli artefatti si è organizzata in parallelo un'attività internazionale grazie a un *Blended Intensive Programme (BIP)* dal titolo *From museum to theater: digital humanities tools towards inclusive and cultural fruition*, con il coinvolgimento di partner polacchi, portoghesi e greci per un totale di 30 partecipanti (Lipari 20-24 maggio 2024).

Il BIP si è avvalso di una componente in remoto con la partecipazione dei partners PRIN, i professori Roberto Danese e Elisabetta Matelli, e di una parte operativa presso il Museo eoliano dove si sono svolte attività di rilevamento di alcune maschere con sistemi fotogrammetrici, la ricostruzione delle parti mancanti attraverso la modellazione e il disegno dal vero, e la realizzazione di alcuni campioni di maschere in formato analogico.

Si è realizzato così un programma formativo destinato a studenti di Architettura e di Design sul grande tema delle *digital humanities*, finalizzato a fruizioni innovative e inclusive per programmare allestimenti museali, mostre temporanee e permanenti, come incentivo alla valorizzazione culturale e turistica del territorio per una più ampia e nuova diffusione del teatro antico anche a favore di categorie di utenti svantaggiati, in ossequio al principio di massima diffusione e accessibilità dei prodotti della ricerca.

2.2. LA MASCHERA: DAL MUSEO AL TEATRO

Questo secondo aspetto della ricerca si è svolto secondo un principio di sperimentazione metodologica concertata con le Unità operative di Urbino e Milano e i loro mascherai per una specifica funzione teatrale.

Si è partiti dall'ipotesi di lavoro che le mascherette liparote possano essere considerate una miniaturizzazione delle maschere teatrali classiche, e pertanto si è considerato utile guardare alla maschera come un *medium* fondamentale per la tragedia e per la commedia del mondo classico. Da qui l'idea di portare la maschera dal museo al teatro seguendo l'idea di Elisabetta Matelli di realizzare la tragedia *Prometeo Incatenato* di Eschilo con 12 maschere ricostruite sulla base di 8 modellini, e quella di Roberto Danese di portare in scena *Casinaria* (una contaminazione contemporanea di commedie di Plauto) con 8 esemplari di maschere.

In totale si è trattato di riprendere 16 mascherette del museo Bernabò Brea e di portarle alla scala umana per essere indossate dagli attori.

Tale sfida si è dimostrata molto interessante e si è condotta a stretto contatto con Elisabetta Matelli e Roberto Danese che hanno prima individuato i tipi da modellare e, successivamente, con i maestri mascherai si è passati a sperimentare una sovrapposizione digitale tra il volto dell'attore e quella della maschera.

Nel caso della sede di Milano, con Elisabetta Matelli si sono condotte delle prove di sovrapposizione digitale tra maschera e volto, utilizzando la scansione dei volti degli attori eseguita dall'azienda Naos Lab. Tale gioco di sovrapposizioni ha considerato il coefficiente di ingrandimento per ciascuna nelle maschere analizzate. Con l'importante consulenza di Andrea Carvarra, maestro mascherai, già sperimentata nell'ambito del *BIP* a Lipari, si è proceduto a utilizzare il modello 3D stampato a grandezza naturale per la base di appoggio della maschera da realizzare successivamente in pelle. Tale sperimentazione ha avuto in tre casi la necessità di rivedere i coefficienti di ingrandimento e, dopo un'ulteriore stampa, si è giunti alla realizzazione del modello in scala più corretto. In questo caso, per le maschere della tragedia *Prometeo Incatenato*, i passaggi sono stati i seguenti:

1. scansione 3D della maschera archeologica,
2. scansione del viso dell'attore,

3. ingrandimento della maschera sul viso dell'attore,
4. stampa 3D in PLA della maschera.

A questo punto il modello analogico è passato in mano al mascheraio che ne ha ridefinito la superficie per la realizzazione della maschera attoriale in pelle con l'aggiunta della calotta, della barba e dei capelli.

Diverso è stato il procedimento per le maschere della commedia plautina concordato con Roberto Danese e i mascherai Stefano Perocco e Tullia Dalle Carbonare. Anche in questo caso si sono individuate 8 maschere custodite nel museo di Lipari da adattare ai personaggi della commedia e si è proceduto alla loro scansione 3D. A differenza del lavoro svolto con Cavarra, i mascherai di Urbino hanno preferito mantenere un dialogo con la sede di Reggio attraverso i modelli digitali che sono stati visionati in 3D attraverso l'utilizzo della collezione aperta realizzata tramite la piattaforma *Sketchfab*.

Il differente approccio, in questo caso, pur mantenendo uno stretto dialogo tra la sede UNIRC e gli artigiani, ha di fatto semplificato i passaggi, anche in considerazione delle diverse modalità esecutive adottate da Perocco e Dalle Carbonare.

2.3. LE ATTIVITÀ DI DISSEMINAZIONE PER IL MUSEO E IL TEATRO

La documentazione delle maschere, la successiva digitalizzazione e la loro ricostruzione, sia virtuale che analogica, costituiscono la base di uno studio che guarda alla valorizzazione di tale patrimonio, sia per una migliore fruizione museale che per la loro riproduzione artigianale finalizzata al teatro.

Le maschere prodotte sono il frutto di una collaborazione intensa, fatta di scambi reciproci, di tentativi e sperimentazioni che hanno rafforzato l'impegno e la conoscenza dell'argomento.

La messa in scena della tragedia *Prometeo Incatenato* al Teatro PIME di Milano e presso il teatro di Lipari nei mesi di marzo-maggio 2025 e la commedia *Casinaria* nel mese di luglio 2025, curati rispettivamente da Elisabetta Matelli e da Roberto Danese, hanno dato forma a un metodo che, seguendo un percorso di ricostruzione digitale delle mascherette rituali, ha messo in valore la cultura materiale della tragedia e della commedia greca e romana, portando le maschere dalle vetrine del museo archeologico alle scene del teatro classico.

2.4. DESCRIZIONE DETTAGLIATA DELLE ATTIVITÀ DELL'UNITÀ DI REGGIO CALABRIA

2.4.1. PRIMO ANNO (NOVEMBRE 2023 – DICEMBRE 2024): LA DEFINIZIONE E VALIDAZIONE DEL PROTOCOLLO DIGITALE

L'attività di ricerca ha avuto inizio tra novembre 2023 e gennaio 2024 con la fase di programmazione biennale, che ha incluso riunioni con i partner, la formalizzazione degli accordi con il Museo Bernabò Brea di Lipari e l'approfondimento della letteratura sulla cultura materiale del teatro classico. Questa fase preliminare ha preparato il terreno per l'azione pratica che ha preso il via a febbraio 2024 con la prima missione a Lipari (25-28 febbraio). Obiettivo della missione era l'acquisizione fotogrammetrica di 36 reperti (maschere, coroplastica e vasellame), databili tra il IV e il III secolo a.C., essenziali per lo sviluppo metodologico.

A marzo 2024, i dati acquisiti sono stati immediatamente elaborati presso il laboratorio Ricerca e Sviluppo dell'UNIRC. Qui si è proceduto all'allineamento digitale dei primi reperti, portando all'apertura di una collezione digitale su Sketchfab (un archivio in continuo incremento disponibile all'indirizzo <https://skfb.ly/oVO97>). Il tema della valorizzazione digitale è stato poi esteso attraverso la partecipazione all'organizzazione della giornata di studi internazionale EXploRA a Roma.

La sfida successiva, affrontata ad aprile 2024, è stata la definizione del protocollo di vestibilità. Il lavoro si è concentrato sullo studio del rapporto tra le mascherette in scala ridotta e le dimensioni umane, culminando nella messa a punto di una procedura sperimentale per la sovrapposizione digitale del modello 3D della maschera su un modello umano. Questa meto-

dologia è stata validata preliminarmente con la presentazione di un contributo al convegno internazionale 3D MODELING&BIM, dove è stata verificata l'indossabilità in scala reale della maschera del Satiro (inv. 2304).

Per testare e diffondere la metodologia sviluppata, a *maggio 2024* è stato organizzato il *Blended Intensive Programme (BIP) From Mask to Theatre: Digital Humanities Tools* a Lipari, con la partecipazione di istituzioni universitarie europee. L'UNIRC ha coordinato il gruppo di lavoro 'Digital Mask', permettendo agli studenti di apprendere il processo fotogrammetrico e di sperimentare la vestibilità digitale delle maschere.

L'attività laboratoriale, basata sui risultati del BIP, è proseguita intensamente a *giugno 2024*, focalizzandosi sull'allineamento e l'elaborazione di ulteriori modelli 3D, il perfezionamento del workflow operativo e la realizzazione di prototipi con stampante 3D. A integrazione, la partecipazione alla UID Summer School 2024 ha permesso di sperimentare la ricostruzione digitale delle lacune archeologiche.

I risultati ottenuti hanno permesso, a *luglio 2024*, la revisione critica del lavoro e la definizione dei criteri definitivi per il protocollo di produzione delle maschere teatrali indossabili. La preparazione dei materiali e l'incremento della collezione digitale sono proseguiti ad *agosto 2024*.

La validazione analogica del protocollo è iniziata a *settembre 2024* con la stampa 3D in scala umana di otto maschere, destinate a fungere da calchi per la realizzazione finale in cuoio per lo spettacolo *Prometeo Incatenato*. In questo contesto, l'Unità ha partecipato al Convegno internazionale dell'Unione Italiana per il Disegno per condividere i progressi.

La collaborazione interdisciplinare è stata formalizzata a *ottobre 2024*, quando, a seguito della partecipazione al simposio REAACH 24, il laboratorio UNIRC ha ospitato la Prof.ssa Elisabetta Matelli (sede di Milano) per un *confronto filologico* essenziale per la definizione del processo.

Questa sistematizzazione è stata presentata a *novembre 2024* in due importanti momenti di disseminazione: prima al convegno del Progetto CURIAMO a Urbino e successivamente al convegno interdisciplinare PRIN a Milano, dove l'UNIRC ha esposto ai partner il *protocollo scientifico sistematizzato* per la produzione filologica delle maschere teatrali.

L'anno si è concluso a *dicembre 2024* con la ripresa delle attività di ricerca e stampa 3D, che hanno portato all'*invio periodico dei modelli 3D a Milano* (due ogni 15 giorni). Il gruppo ha inoltre partecipato al convegno internazionale CrossMED, allestendo l'esposizione "The Mask", che ha mostrato i modelli tridimensionali fisici e virtuali prodotti.

2.4.2. SECONDO ANNO (GENNAIO 2025 – OTTOBRE 2025): COMPLETAMENTO, VALIDAZIONE FINALE E IMPATTO

Il secondo anno è stato interamente focalizzato sul *completamento della produzione* e sulla *validazione del metodo attraverso l'esecuzione teatrale*.

A *gennaio 2025* sono state ultimate le attività di stampa 3D, completando l'invio finale dei modelli a Milano per la realizzazione delle maschere in cuoio del *Prometeo Incatenato*. Contestualmente, sono stati elaborati i modelli digitali richiesti da Urbino per *Casinaria*.

Per assicurare il trasferimento metodologico, a *febbraio 2025* si sono tenuti due seminari di Dottorato (*Comunicare il digital heritage*), mirati a trasmettere le metodologie sviluppate e le connessioni tra il progetto PRIN e le attività del PNRR (Rimozione delle barriere fisiche e cognitive).

La verifica dei risultati e la diffusione accademica sono state prioritarie a *marzo 2025*, con la stesura di due contributi scientifici (uno sulla *digitalizzazione* e l'altro con la *schedatura di 34 reperti*) in collaborazione con Domenico Mediati. Questi contributi sono stati pubblicati nel volume *Il Museo archeologico regionale eoliano "Luigi Bernabò Brea"*. Tra *marzo e aprile 2025* l'Unità è stata impegnata nell'organizzazione dell'evento conclusivo, curando la progettazione e la realizzazione del materiale informativo per lo spettacolo e il convegno di maggio.

Il culmine del progetto si è raggiunto a *maggio 2025* con lo svolgimento del *Convegno, Workshop e Spettacolo PRIN – PNRR: Dal Museo al teatro* a Lipari. L'evento ha visto la presentazione

dell'intervento *Tecnologie digitali per il rilevamento e la prototipazione rapida* e la messa in scena del *Prometeo Incatenato*, che ha rappresentato la definitiva validazione del protocollo. In questo periodo è stato anche redatto il contributo *Un protocollo per la digitalizzazione e la prototipazione* (pubblicato in questo volume *MRT*).

La fase di disseminazione scientifica è continuata a *giugno 2025* con la redazione di altri due contributi, tra cui *Dal materiale all'immateriale: maschere teatrali greche riportate alla scena* (esposto all'iniziativa GRAFI).

Luglio e agosto 2025 sono stati dedicati alla *revisione critica finale* e alla stesura definitiva degli interventi per il convegno UID, affiancati da attività di sperimentazione laboratoriale per delineare i possibili sviluppi futuri.

La chiusura formale della disseminazione è avvenuta a *settembre 2025* con la partecipazione al *46° Convegno Internazionale UID* a Roma e la presentazione del contributo *L'èkphrasis della maschera teatrale antica*. L'ultima fase, a *ottobre 2025*, ha costituito un momento di **riflessione e sintesi**, dedicato alla revisione critica dei risultati complessivi prodotti.

2.5. DISSEMINAZIONE

In sintesi, la fase di disseminazione dei risultati della ricerca si è articolata in due modi, attraverso convegni e seminari (5.1) e attraverso la pubblicazione di contributi scientifici (5.2).

2.5.1. INTERVENTI STRETTAMENTE LEGATI AL TEMA DELLA RICERCA

- 1) Convegno internazionale 3D modeling & BIM. Para la transformacion digital. 8 maggio 2024, Buenos Aires. Intervento dal titolo: *Maschere parlanti: dalla modellazione digitale al facial motion capture per la fruizione inclusiva*. F. Fatta, S. Mollica, F. Stilo.
- 2) Simposio REAACH 2024. 8-9 settembre 2024, Torino. Intervento dal titolo: *From theatre to museum. An online collection for the digital sharing of Lipari masks*. F. Fatta, F. Stilo.
- 3) Convegno Progetto Curiamo. Lunedì 4 novembre 2024, Urbino. Intervento dal Titolo: *La fruizione inclusiva del patrimonio storico culturale: Progetti per il Museo Archeologico Eoliano Luigi Bernabò Brea*. F. Fatta, D. Mediati, F. Stilo.
- 4) Convegno PRIN: *Indagini interdisciplinari sulle maschere della necropoli nella Contrada Diana, di Lipari tra ritualità, teatro e digitalizzazione*, 22-23 novembre 2024, Milano Università Cattolica. Intervento dal titolo: *Dalla maschera rituale alla maschera teatrale. Un protocollo per la digitalizzazione e la prototipazione dei manufatti archeologici di Lipari*. F. Fatta, F. Stilo.
- 5) Convegno CrossMED. 11-12-13 dicembre 2024, Reggio Calabria. Intervento dal titolo: *The Luigi Bernabò Brea Museum in Lipari: management and valorisation of archaeological sites, for contemporary theatricality*. F. Fatta, S. Mollica, F. Stilo.
- 6) Convegno PRIN – PNRR. Dal Museo al teatro. Un progetto di cultura diffusa e inclusiva. Restituzione alla teatralità delle miniature di maschere rituali nella necropoli di Lipari. Museo Luigi Bernabò Brea | Lipari | 2-3 maggio 2025. Intervento dal titolo: *Tecnologie digitali per il rilevamento e la prototipazione rapida. Le maschere di Lipari: dal reperto museale alla maschera teatrale indossabile in scena*. F. Stilo.
- 7) *Convegno, Workshop e Spettacolo PRIN – PNRR. Dal Museo al teatro a Lipari*. Un progetto di cultura diffusa e inclusiva. Restituzione alla teatralità delle miniature di maschere rituali nella necropoli di Lipari. Museo Luigi Bernabò Brea | Lipari | 2-3 maggio 2025.
- 8) Partecipazione alla mostra e all'iniziativa GRAFI, attraverso la presentazione del contributo dal titolo: *Dal materiale all'immateriale: maschere teatrali greche riportate alla scena*. F. Stilo.
- 9) Convegno internazionale UID 2025 - ÈKPHRASIS. 46° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Congresso della Unione Italiana per il Disegno. Sapienza Università di Roma – Roma TRE | Roma | 11-12-13 settembre 2025. Intervento dal titolo: *L'èkphrasis della maschera teatrale antica. L'Onomasticon di Giulio Polluce tradotto nelle terrecotte liparesi*. F. Fatta, F. Stilo, L. Pizzonia.

2.5.2. PUBBLICAZIONI SCIENTIFICHE

Vengono indicate le pubblicazioni strettamente legate al tema della ricerca:

- 1) FATTA F. - MOLLIKA S. - STILO F. (2025), *Maschere parlanti: dalla modellazione digitale al facial motion capture per la fruizione inclusiva*, in EMPLER T. - CALDARONE A. - NUNEZ J. - PORTO-HESI T UZI S. (a cura di), *3D Modeling & Bim Argentina - Para La Transformación Digital*, pp. 153-164, Milano.
- 2) FATTA F. (2025), *From theatre to museum. An online collection for the digital sharing of Lipari masks*, in GIORDANO A. - RUSSO M. - SPALLONE R. (eds.), *Representation Across Boundaries. New Links with AI, AI-GEN, and XR Tools for Cultural Heritage and Innovative Design*, Cham (c.d.s.).
- 3) STILO F. (2025), *From theatre to museum. An online collection for the digital sharing of Lipari masks*, in GIORDANO A. - RUSSO M. - SPALLONE R. (eds.), *Representation Across Boundaries. New Links with AI, AI-GEN, and XR Tools for Cultural Heritage and Innovative Design*, Cham (c.d.s.).
- 4) FATTA F. - MOLLIKA S. - STILO F. (2025), *The Luigi Bernabò Brea Museum in Lipari: management and valorisation of archaeological sites, for contemporary theatricality*, in CrossMED 2024 (in corso di stampa).
- 5) STILO F. (2025), *Dal materiale all'immateriale: maschere teatrali greche riportate alla scena*, in SIAS A. ET ALII (a cura di), *Giornata di studi Graf_I. La rappresentazione per la narrazione della cultura Immateriale*, Alghero, pp. 216-217.
- 6) MEDIATI D. - STILO F. (2025), *Appendice. Schede dei reperti digitalizzati / Appendix. Digitized finds cards*, in FATTA F. - MEDIATI D. (a cura di), *Il Museo archeologico regionale eoliano "Luigi Bernabò Brea" / The Museo archeologico regionale eoliano "Luigi Bernabò Brea" La fruizione del patrimonio culturale / The fruition of cultural heritage*, Roma, pp. 205-242.
- 7) FATTA F. - RAFFA P. - MOLLIKA S. - PIZZONIA L. (2025), *Digital work. La maschera teatrale: dal museo al teatro / Digital work. The theatrical mask: from museum to theatre*, in FATTA F. - MEDIATI D. (a cura di), *Il Museo archeologico regionale eoliano "Luigi Bernabò Brea" / The Museo archeologico regionale eoliano "Luigi Bernabò Brea" La fruizione del patrimonio culturale / The fruition of cultural heritage*, Roma, pp. 103-134.
- 8) FATTA F. - STILO F. - PIZZONIA L. (2025), *L'èkphrasis della maschera teatrale antica. L'Onomasticon di Giulio Polluce tradotto nelle terrecotte liparesi*, in CARLEVARIS L. ET ALII (a cura di), *Èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione/ èkphrasis. Descriptions in the space of representation*, Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milano, pp. 1041-1060.
- 9) FATTA F. - STILO F. (2026), *Un protocollo per la digitalizzazione e la prototipazione dei manufatti archeologici di Lipari*, in MRT, pp. 385-396.
- 10) STILO F. (2026), *Nuove prospettive metodologiche per la ricostruzione delle maschere dal rilevamento digitale alla scena*, in MRT, pp. 433-441.

TABELLA 2. Riassuntiva delle Attività (UNIRC)

Periodo	Anno	Attività Metodologiche e Laboratoriali	Attività di Disseminazione e Collaborazione
Nov. 2023 – Gen. 2024	1°	Programmazione, studi preliminari e accordi con Museo Lipari.	Riunioni in remoto con partner.
Feb. 2024	1°	1 ^a Missione a Lipari (36 reperti rilevati con fotogrammetria).	Acquisizione conoscenze stato dell'arte.
Mar. 2024	1°	Allineamento digitale, apertura Collezione Digitale Sketchfab .	Organizzazione giornata di studi EXploRA (Roma).
Apr. 2024	1°	Studio rapporti maschere/dimensioni umane; messa a punto procedura sperimentale di sovrapposizione digitale .	Partecipazione Convegno 3DModeling&BIM .
Mag. 2024	1°	Preparazione e svolgimento BIP a Lipari (tutoraggio e rilievo reperti).	Coinvolgimento istituzioni europee (Poland, Portugal, Greece).
Giu. – Ago. 2024	1°	Elaborazione modelli, stampa 3D, verifica workflow, fissati criteri per protocollo maschere indossabili .	Partecipazione UID Summer School .
Sett. 2024	1°	Stampa 3D a scala umana (calchi per <i>Prometeo Incatenato</i>).	Partecipazione Convegno Internazionale UID .
Ott. 2024	1°	Proseguimento modellazione/stampa 3D; confronto interdisciplinare con Prof.ssa Mattelli (Milano).	Partecipazione Simposio REACH 24 .
Nov. 2024	1°	Esposizione e sistematizzazione del protocollo scientifico per le maschere teatrali.	Partecipazione Convegni CURIAMO e PRIN Milano .
Dic. 2024	1°	Invio modelli 3D a Milano (cadenza bi-settimanale); esposizione The_Mask con modelli fisici e virtuali.	Partecipazione Convegno CrossMED .
Gen. 2025	2°	Completato invio modelli 3D a Milano ; Produzione modelli digitali per la <i>Casinaria</i> (Urbino).	-
Feb. 2025	2°	Produzione modelli digitali per la <i>Casinaria</i> (Urbino)	Svolgimento di due Seminari di Dottorato (<i>Comunicare il digital heritage</i>).
Mar. 2025	2°	Verifica risultati; redazione contributi per volume <i>Il Museo archeologico regionale eoliano</i> (Pubblicazione con Domenico Mediatì).	-
Apr. 2025	2°	Progettazione e realizzazione materiale informativo per evento di Maggio.	-
Mag. 2025	2°	Convegno, Workshop e Spettacolo PRIN-PNRR a Lipari (<i>Prometeo Incatenato</i>). Stesura contributo <i>Un protocollo per la digitalizzazione</i> .	Presentazione del protocollo e validazione del metodo.
Giu. 2025	2°	Redazione contributi <i>Dal materiale all'immateriale</i> e <i>Dalla maschera rituale alla maschera indossabile</i> .	Partecipazione iniziativa GRAFI .
Lug. – Ago. 2025	2°	Revisione critica risultati; sperimentazione laboratoriale per sviluppi futuri.	Preparazione intervento per Convegno UID .
Sett. 2025	2°	Presentazione contributo <i>L'ekphrasis della maschera teatrale antica</i> .	Partecipazione 46° Convegno Internazionale UID (Roma)
Ott. 2025	2°	Fase di riflessione e sintesi finale.	-

3. UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Report Finale dell’Unità di Milano

ELISABETTA MATELLI
CUP J53D23013650008

3.1. L’ARCHITETTURA DELLA SFIDA: GENESI CONCETTUALE E PROGETTUALE (OTTOBRE – DICEMBRE 2023)

L’Unità di Milano¹⁹ ha impostato il piano delle indagini sul fronte della filologia classica, della storia del teatro greco e latino e la sua fortuna, della storia delle religioni e della storia dell’arte, in collegamento con studi archeologici relativi ai reperti delle miniature delle maschere del Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea di Lipari. La fase preliminare (A/1), metodologicamente necessaria, ha affrontato la questione storico-religiosa dei *rituali funebri nella necropoli Diana*, alla luce dello stretto rapporto tra Dioniso e la maschera rituale. Una delle problematiche centrali di questa iniziativa concerne infatti i rituali funebri che utilizzavano maschere a calotta, facendo emergere un nesso intrinseco tra la pratica teatrale e, *in primis* (ma non solo), la venerazione di Dioniso. Il volume dedica una sezione significativa a questo tema, curato dal Prof. Natale Spineto dell’Università di Torino²⁰.

3.1.1. LO STUDIO DRAMMATURGICO COME CATALIZZATORE SPERIMENTALE

Le *attività iniziali* si sono *svolte* nei primi tre mesi (Ottobre-Dicembre 2023, Attività A/1), durante i quali si è proceduto, in parallelo, a una prima analisi delle miniature di Lipari e allo *studio drammaturgico* della tragedia di Eschilo, *Prometeo Incatenato*. Entrambe le *indagini* erano finalizzate alla caratterizzazione dei sette personaggi principali e del coro, in vista della successiva *messa in scena* di uno spettacolo con maschere a calotta ricostruite.

La scelta tematica e drammaturgica del *Prometeo Incatenato* ha costituito la *forza motrice* che ha *imposto* requisiti specifici nella selezione dei reperti archeologici, dirigendo su questa linea il *successivo* flusso di lavoro digitale, artistico e artigianale. Lo studio sulle maschere e la storia del teatro antico e della sua fortuna si è articolato parallelamente alla fase di produzione delle maschere e dello spettacolo e ha fornito la *cornice ermeneutica* necessaria, concentrandosi sull’iconografia del mito di Prometeo e sulla storia documentata delle *performance* di tale tragedia (attività prevista fino a Ottobre 2025). I risultati di queste indagini sono presentati nella Sezione II del volume.

TABELLA 1. Matrice Cronologica delle Attività (Unità Milano e Collaborazioni)

Categorie di Lavoro	ID/WP (Work Package) No.	Descrizione dell’Attività	Unità Lead	Periodo (MM/AA)
I. Studio Preliminare e Concettualizzazione	A / 1	Indagini storico-religiose / Studio drammaturgico e caratterizzazione personaggi (<i>Prometeo Incatenato</i>).	Milano	Ott ’23 - Dic. ’23

¹⁹ L’Unità è composta da Elisabetta Matelli (professore ordinario di *Filologia greca e latina* e responsabile di Unità), da Natale Spineto (professore ordinario di *Storia delle Religioni* dell’Università degli Studi di Torino e Aretta Sterrantino, (Assegnista di Ricerca nel settore *Filologia greca e latina*). Hanno collaborato, attraverso contratti a progetto, Diana Perego (professore a contratto di *Spettacolo festa e territorio* presso l’Università degli Studi Milano Bicocca); Andrea Cavarra (mascheraio); Ermelinda Çakalli (attrice) Christian Poggioni (attore e regista); Lorenzo Volpi Lutteri (attore) e le attrici Benedetta Drago, Francesca Ferrari, Annachiara Formica, Francesca Redaelli, Margherita Rigamondi, Arianna Sangiuliano, dell’Associazione No Profit *Kerkis. Teatro Antico In Scena*; la costumista Stefania Parisini O’Brien, lo scenografo Dino Serra, il musicista Adriano Sanginetto.

²⁰ Si veda SPINETO (2026), in questo volume (pp. 135-143).

Categorie di Lavoro	ID/WP (Work Package) No.	Descrizione dell'Attività	Unità Lead	Periodo (MM/AA)
II. Pipeline Maschere (Digitale e Prototipazione)	B / 2	Selezione di 8 maschere presso il Museo Eoliano di Lipari.	Milano	Gen '24 - Mag '24
	C / 3 (a, b)	Rilievo digitale e ricostruzione 3D delle maschere selezionate.	Reggio Calabria	Giu '24 - Ott '24
	D / 5	Scansione 3D della morfologia facciale degli attori (Adattamento).	Milano / NAOS SRL	Ago '24 - Set '24
	F / 6	Stampa 3D delle maschere ingrandite in resina.	Reggio Calabria	Ott '24 - Dic '24
III. Networking e Diffusione Interdisciplinare	E / 4	Organizzazione ed esecuzione Conferenze (Milano e Lipari).	Milano	Set '24 - Nov '24/ Gen-Mag '25
IV. Realizzazione Artistica e Performance	G / 7	Ricostruzione artigianale delle maschere per la performance.	Milano	Ott '24 - Mar '25
	H / 8 (parte)	Laboratorio pratico e prove di recitazione con maschere a calotta.	Milano	Feb - Mar '25
	I / 9	Produzione teatrale (scenografia, costumi e messa in scena).	Milano	Nov '24 - Mar '25
V. Disseminazione e Performance Finale	L / 10	Organizzazione ed esecuzione Performance (Milano e Lipari).	Milano	Mar '25 - Mag '25
VI. Ricerca Scientifica in Corso	M / 11	Ricerca scientifica su maschere a calotta, ritualità e teatro.	Milano	Ott '23 - Ott '25
VII. Output Editoriale e Post-Progetto	N / 12	Organizzazione editoriale e scientifica del volume Open Access .	Milano	Nov '24 - Ott '25
	O / 13	Pubblicazione Open Access e disseminazione post-progetto.	Tutte le Unità	Gen '25 in poi (Target: Dic '25 - Mag '26)

3.2. IL FLUSSO DI LAVORO DIGITALE: SELEZIONE, RILEVAMENTO E RICOSTRUZIONE 3D (GENNAIO-OTTOBRE 2024)

In seguito, l'iniziativa è progredita rapidamente nella sua fase operativa, che ha richiesto una particolare cura nella gestione delle tempistiche di un'indagine innovativa e interdisciplinare che, essendo tale, ha fatto emergere *alcuni imprevisti*.

3.2.1. SELEZIONE STRATEGICA E ADATTAMENTO CRONOLOGICO

La *selezione dei reperti* è durata cinque mesi (Gennaio-Maggio 2024). Il *focus* è stato immediatamente ristretto a otto maschere tra i circa 500 reperti conservati nel *Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea*. Questa selezione mirata, a seguito di un'analisi generale, ha circoscritto l'ambito degli oggetti esaminati a questo limitato numero, permettendone uno studio approfondito e un percorso utile per la convalida di una metodologia innovativa, determinata dal limite temporale di 24 mesi e dalle specifiche esigenze sceniche imposte dalla tragedia.

A un certo punto si è verificata una *compressione organizzativa imprevista*: gli stretti rapporti con il Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea di Lipari hanno richiesto di anticipare i tempi di produzione e debutto dello spettacolo di circa cinque mesi rispetto al piano originale, in modo tale da poter includere nel calendario una rappresentazione speciale presso il Teatro del Castello di Lipari, all'interno dell'importante contesto di un Convegno PNRR²¹. Tale rappresentazione è stata realizzata non già nel settembre 2025 (come inizialmente previsto), ma il 3 maggio 2025. Si è resa dunque necessaria un'*accelerazione* nella ricostruzione artigianale e sperimentale delle maschere a calotta, nell'organizzazione di un laboratorio per *analizzarne* il funzionamento in scena con l'attore Adriano Iurissevich (svoltosi nei giorni 13-15 febbraio 2025) e delle prove dello spettacolo, nella realizzazione dei costumi e oggetti di scena e della scenografia. Le prime *esecuzioni sceniche* dello spettacolo *Prometeo Incatenato* si sono dunque tenute tra fine marzo e inizio maggio, per circa 1.000 spettatori in tutto.

Ex post, si può affermare che questa anticipazione non ha rappresentato una deviazione negativa, ma un'*opportunità preziosa* per massimizzare l'efficienza del nostro *lavoro preparatorio* e l'impatto del progetto, *collegandolo* alle finalità del Convegno PNRR del Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea di Lipari²².

3.2.2. ACQUISIZIONE DI DATI E PROTOCOLLO DI RICOSTRUZIONE 3D ATTRAVERSO LA COLLABORAZIONE CON DELL'UNIVERSITÀ MEDITERRANEA DI REGGIO CALABRIA

Dopo la selezione delle miniature per il *Prometeo Incatenato*²³, i reperti selezionati sono stati demandati all'Unità PRIN dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria (diretta dalla Prof.ssa Francesca Fatta) per il *rilievo digitale* e la ricostruzione 3D, un *processo* durato cinque mesi (Giugno-Ottobre 2024). Questo procedimento si è articolato nel rilievo digitale degli otto reperti e nella ricostruzione digitale in 3D delle maschere a grandezza naturale indossabili.

Fase cruciale per la riuscita performativa, e metodologicamente innovativa, è stata l'introduzione della *scansione facciale 3D*. Programmata tra Agosto e Settembre 2024, si è effettuata precisamente il 19 settembre 2024 negli spazi dell'Università Cattolica, utilizzando uno scanner manuale a luce strutturata (Artec Spider). Questa *acquisizione di dati biometrici* si è rivelata indispensabile per conformare gli ingrandimenti 3D delle maschere alle misure esatte degli attori. Tale *integrazione procedurale* ha consentito di creare un *protocollo pionieristico* che verrà dettagliato nella Sezione III del volume, evidenziando il ponte interdisciplinare tra archeologia, digitalizzazione e studi sulla *performance*.

3.3. L'ALCHIMIA TECNICA: TRASFORMARE I VINCOLI FINANZIARI E METODOLOGICI IN PROGRESSI DI RICERCA (AGOSTO-DICEMBRE 2024)

Come sopra accennato, l'attuazione di un'agenda interdisciplinare sotto la pressione di un calendario accelerato ha portato alla luce criticità tecniche che sono state gestite in modo responsabile e riflessivo, trasformando gli ostacoli in occasioni per affinare il protocollo scientifico in stretta collaborazione con l'Unità di Reggio Calabria, come documentato nella Sezione III di questo volume.

²¹ Progetto per la rimozione delle barriere fisiche, cognitive e sensoriali nel Parco archeologico delle Isole Eolie Museo Luigi Bernabò Brea, finanziato nell'ambito del PNRR - MISSIONE 1, COMPONENTE 3 – CULTURA 4.0 (M1C3) MISURA 1, INVESTIMENTO 1.2.

²² Si veda la nota precedente. Maggiori particolari sul progetto PNRR del Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea e il Convegno conclusivo nelle pagine di Vilardo-Martinelli a Premessa di questo volume (MRT, pp. 13-17).

²³ Si veda, in questo volume, MATELLI (2026a), pp. 149-191.

3.3.1. LA GESTIONE DEI VINCOLI BIOMETRICI E FINANZIARI

L'operazione di scansione biometrica 3D degli attori (Attività D/5), benché metodologicamente essenziale, ma non prevista nel *budget*, ha costituito una *difficoltà finanziaria*. Il costo delle operazioni di scansione laser ad alta precisione, richieste dallo scanner Artec Spider, superava infatti le risorse PRIN immediatamente disponibili per questa specifica attività (ipotizzando 8 scansioni per tutti i ruoli principali).

Per preservare l'obiettivo principale (la *performance* con conformità dimensionale) e garantire una *gestione parsimoniosa* dei vincoli di bilancio, l'Unità di Milano ha adottato un'azione correttiva mirata: la *riduzione del numero di scansioni facciali da otto a quattro*. Le scansioni sono state limitate ai volti dei tre attori parlanti e del capo coro, cioè i *soggetti cardine* per la messa in scena della tragedia. Con questa riduzione si è cercato di attuare un rigore amministrativo, ma si solleva un significativo interrogativo metodologico per le future indagini: la necessità di esplorare se metodi a minor costo possano fornire un'accuratezza sufficiente per l'acquisizione di dati su larga scala relativi al volto degli attori²⁴.

3.3.2. LA SFIDA DELLA TRASPOSIZIONE DIGITALE E I PROTOCOLLI DI FABBRICAZIONE

Un secondo *impedimento tecnico* si è manifestato durante la fase di prototipazione, specificamente nella stampa 3D delle maschere ingrandite (Attività F/6, Ottobre-Dicembre 2024). Si sono riscontrati problemi complessi nella trasposizione dal *file* digitale 3D al pezzo stampato in PLA, dovendo tenere in considerazione fattori archeologici come lo spessore della maschera originale in terracotta.

In linea con la natura sperimentale del progetto, l'ostacolo è stato convertito in un risultato positivo. La valutazione critica delle difficoltà tecniche riscontrate ha condotto a un progresso nei risultati dell'indagine riguardanti i protocolli di fabbricazione digitale. Questo procedimento ha permesso di far progredire lo stato dell'arte nei protocolli di fabbricazione digitale specifici per la replica del patrimonio archeologico. L'Unità di Reggio Calabria documenterà in dettaglio i protocolli affinati, gli aggiustamenti nella scienza dei materiali e le nozioni acquisite dal flusso di lavoro digitale-fisico in un capitolo dedicato di questo volume *Open-Access*.

3.4. DALLA PROTOTIPAZIONE ALLA SCENA: LA CONVALIDA ARTIGIANALE E PERFORMATIVA (OTTOBRE 2024-MAGGIO 2025)

Il successo dell'iniziativa dipendeva in ultima analisi dalla capacità di tradurre i dati digitali e i prototipi 3D in oggetti scenici funzionali e indossabili, riaprendo così il dialogo tra l'archeologia e l'espressione teatrale.

3.4.1. L'ARTE DELLA RICOSTRUZIONE E LA TENSIONE SPERIMENTALE

La fase di *ricostruzione artigianale* delle maschere finali è stata eseguita dal mascheraio Andrea Cavarra nell'arco di circa sei mesi di *lavoro sperimentale* (Ottobre 2024 – Marzo 2025). Questa attività ha rappresentato una sfida sperimentale significativa per raggiungere la desiderata fedeltà storica e performativa.

Il processo ha rivelato una *dicotomia metodologica cruciale*: da un lato, l'esigenza scientifica di una precisione millimetrica nella ricostruzione, basata sul modello digitale; dall'altro, il desiderio di libertà di esecuzione dell'artigiano. Per superare questa discordanza ed elevare l'artigianato a oggetto di studio scientifico riproducibile, le Unità di Reggio Calabria e Milano hanno collaborato alla stesura di un rapporto metodologico dettagliato, incluso nel volume, che documenta l'esatto *iter* artigianale, affinando così la metodologia relativa al rapporto tra prodotto digitale e maschera artigianale (come specificato nella Sezione III del volume).

²⁴ Questo procedimento è stato descritto da Andrea Marraffa in MARTINELLI - MARRAFFA - NISTICÒ (2025), pp. 165-168.

3.4.2. LA CONVALIDA SCENICA E L'IMPATTO ISTITUZIONALE

La fase di *produzione teatrale* ha costituito il culmine del progetto. Le rappresentazioni pubbliche hanno fornito la convalida finale del protocollo, dimostrando l'efficienza del flusso di lavoro complessivo.

Queste le date delle esecuzioni:

- 19 marzo 2025, ore 15:00 - Teatro della Casa di Reclusione di Milano-Opera. Spettacolo offerto a un pubblico di reclusi della Media Sicurezza.
- 25 e 26 marzo 2025, ore 20:30 - Teatro PIME, Milano. Spettacolo offerto a un ampio pubblico cittadino, tra cui insegnanti, studenti delle Scuole Secondarie e universitari e colleghi ricercatori.
- 3 maggio 2025 ore 21:00 - Teatro del Castello di Lipari Parco Archeologico delle Isole Eolie (trasferita finanziata dal Progetto PNRR). Spettacolo offerto ai cittadini e turisti delle Isole Eolie.

La *prima rappresentazione davanti ai reclusi del Carcere di Opera* ha costituito un'occasione rilevante sia di validazione del funzionamento artistico dello spettacolo recitato con maschere a calotta davanti a un pubblico non esperto di teatro classico (e per questo potenzialmente molto critico) sia di disseminazione dei messaggi profondi del patrimonio culturale umanistico dell'antichità greca presso fasce della società che ne sono normalmente escluse, aprendo un dialogo²⁵.

Le due repliche milanesi sono state rivolte a un pubblico più specializzato, abituato a spettacoli di teatro classico, grazie alla collaborazione con l'Associazione No Profit *Kerkís. Teatro Antico In Scena* affiliata al progetto²⁶. I *feedback* del pubblico hanno rappresentato una componente estremamente utile per la nostra indagine sulla *performance* in maschera, che ha richiesto di affrontare ogni osservazione pertinente per gli spettatori.

La *performance* a Lipari ha rivestito un significato storico e di cultura diffusa e inclusiva. È stata infatti la prima rappresentazione in assoluto, in quel teatro, di una tragedia con maschere a calotta ricostruite dalle miniature di Lipari (esattamente 46 anni dopo la prima rappresentazione assoluta di una commedia con maschere ricostruite da miniature emerse nella necropoli di Lipari, nel medesimo teatro, il 25 maggio 1979). La proposta di rappresentare la tragedia all'interno del convegno PNRR dedicato all'inclusione ha permesso di valorizzare a livello scientifico e comunicativo l'idea che i testi teatrali antichi fossero composti per le occasioni delle festività dionisiache che di per sé erano festività 'inclusive', e in modo tale da permettere il collegamento sinestetico tra sensazioni uditive e visive, entrambe sempre legate al *logos*²⁷, così da essere fruibili anche da non vedenti. Cinquecento persone hanno affollato il teatro e le recensioni sono state molto positive, avendo colto la sperimentazione dello spettacolo²⁸. Anche in questa

²⁵ Si veda GIRELLA (2025) sul «Corriere del Ticino» del 29.05.2025 al link <https://www.cdt.ch/societa/spettacoli/il-tesoro-della-necropoli-di-lipari-le-maschere-che-riprendono-vita-395650>.

²⁶ www.kerkis.net

²⁷ MATELLI (2025b), pp. 56-57 e 59-60.

²⁸ Per la rassegna stampa integrale si vedano *Melamedia* (<https://www.melamedia.it/?s=Prometeo+incatenato>) e *Kerkís. Teatro Antico In Scena* (https://www.kerkis.net/_files/ugd/f57bc8_8c9b8bb23daa4fa48f216f15d947135e.pdf). Segnalo la seguente selezione di articoli e recensioni: D. ERCOLANO, *Museo archeologico di Lipari: innovazioni per l'accessibilità e uno spettacolo teatrale unico*, in *Gaeta.it* (11 aprile 2025), <https://www.gaeta.it/museo-archeologico-di-lipari-innovazioni-per-laccessibilita-e-uno-spettacolo-teatrale-unico>; S. SALATORE, *Al Museo archeologico di Lipari la storia da toccare con mano. In scena Il Prometeo di Eschilo con le maschere del teatro greco*, in *Eolienews.it* (11 aprile 2025), <https://eolienews.blogspot.com/2025/04/al-museo-archeologico-di-lipari-la.html>; E. SCANDURRA, *Lipari. Dal museo al teatro sperimentale: le maschere teatrali greche tornano in scena per la tragedia classica "Prometeo incatenato" di Eschilo*, in *notiziesicilia.it* (11 aprile 2025), <https://notiziesicilia.it/lipari-dal-museo-al-teatro-sperimentale-le-maschere-teatrali-greche-tornano-in-scena-per-la-tragedia-classica-prometeo-incatenato-di-eschilo/>; M. SPADARO, *Le novità del Museo "Bernabò Brea": braille, LIS e Il Prometeo incatenato*, in *strettoweb.com* (11 aprile 2025), <https://www.strettoweb.com/2025/04/lipari-museo-bernabo-brea-braille-lis-prometeo-incatenato/1896254/>; A. CERRA, *Lipari, al museo l'archeologia diventa hi-tech e inclusiva (grazie anche al teatro classico)*, in *corriere.it* (29 aprile 2025), <https://www.corriere.it/bello-italia/notizie/lipari-museo-l-archeologia-diventa-hi-tech-inclusiva-grazie-anche-teatro-classico-65119c6a-2435-11f0-98b9-f38619cba1bd.shtml>; G. ONOFARO, *Lipari: le antiche maschere teatrali tornano in scena con "Il Prometeo incatenato"*, in *98zero.com* (3 aprile 2025), <https://98zero.com/1566393-lipari-le-antiche-maschere-teatrali-tornano-in-scena-con-il-prometeo-incatenato>; M. SPADARO, *Successo a Lipari per il "Prometeo Incatenato" di Eschilo. Teatro sperimentale con maschere del museo archeologico*, in *La Sicilia*, (6 maggio

occasione, il dialogo con il pubblico, che è entrato nel merito anche di alcune criticità della rappresentazione, rappresenta un *tassello significativo* della nostra costruzione progettuale.

L'analisi di queste *performance* e delle loro implicazioni drammaturgiche costituisce il *fulcro* della Sezione II del volume, che include riflessioni sulle nuove prospettive per la *performance* teatrale con maschere a calotta.

3.5. RICERCA SCIENTIFICA IN CORSO

Questa sezione definisce la *continuità dell'impegno scientifico e teorico*, che si estende per l'intera durata del progetto, sostenendo e indirizzando le fasi pratiche.

M/11. Ricerca Scientifica Continua

- **Tempistica:** Anno 1-2, ventiquattro mesi (17 ottobre 2023 - 16 ottobre 2025).
- **Descrizione:** Lo **studio scientifico** non si è limitato alle fasi propedeutiche, ma è proseguito ininterrottamente per l'intera durata dell'iniziativa. Le aree tematiche principali di questa **indagine costante** sono state:
 - o Le maschere a calotta di Lipari: **analisi** della tipologia, funzione e contesto archeologico.
 - o Tradizione dello studio in relazione alle ritualità e al teatro nella Magna Grecia.
 - o Iconografia del mito di Prometeo e la storia delle sue rappresentazioni sceniche.
- **Obiettivo:** Questa **azione trasversale** è stata **determinante** per validare filologicamente le scelte drammaturgiche e le metodologie di ricostruzione applicate nelle **Fasi II e IV**.

3.6. OUTPUT EDITORIALE E POST-PROGETTO

Questa sezione presenta la formalizzazione scientifica dei risultati, la loro massima diffusione attraverso l'*Open Access* e la previsione delle attività di diffusione oltre la conclusione formale del progetto PRIN.

N/12. Organizzazione Editoriale e Accesso Libero (*Open Access*)

- **Periodo:** Anno 1-2, undici mesi (15 novembre 2024 - 16 ottobre 2025).
- **Descrizione:** L'iniziativa ha riguardato l'organizzazione editoriale e scientifica di questo volume di studi monografico volto a consolidare i principali assunti di ricerca, i metodi interdisciplinari e i risultati del Progetto PRIN. L'obiettivo primario è la pubblicazione in modalità accesso libero (*open access*), in linea con le direttive di propagazione della ricerca finanziata. L'Unità di Milano si è occupata di organizzare la curatela e il finanziamento della pubblicazione contenente i risultati scientifici delle tre Unità.

O/13. Pubblicazione Open Access e Disseminazione Post-Progetto

- **Periodo:** Da gennaio 2025 in poi (oltre la fine ufficiale del Progetto PRIN, ottobre 2025).
- **Descrizione:** Questa azione estende la vita utile dei risultati scientifici oltre la durata del finanziamento. Prevede la diffusione dei risultati dell'indagine attraverso:
 - o **Partecipazione** a seminari e conferenze scientifiche.
 - o **Pubblicazioni** su riviste scientifiche *peer-reviewed*.
 - o **Continua divulgazione** tramite gli spettacoli e i materiali multimediali prodotti.
- **Target Editoriale:** La data prevista per la pubblicazione in accesso libero del volume (*Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, Vita e Pensiero, Milano) è fissata per *maggio 2026*.

Sfide Metodologiche, Deviazioni dal Piano e Azioni Correttive

L'iniziativa ha implementato con successo il quadro interdisciplinare di base, collegando ef-

2025), <https://www.lasicilia.it/comunicati-stampa/successo-a-lipari-per-il-prometeo-incatenato-di-eschilo-teatro-sperimentale-con-maschere-del-museo-archeologico-2488224/>; A. GIRELLA, vedi sopra nota 25.

ficacemente lo studio sul testo agli obiettivi di ricostruzione fisica e di esposizione pubblica delle maschere.

La fase di attuazione del progetto ha richiesto tre modifiche essenziali dall'approccio iniziale, che hanno riguardato principalmente:

1. *L'introduzione di una fase mancante*, che si è riconosciuta necessaria (la lettura in 3D anche dei volti degli attori, non solo dei reperti di maschere).
2. Una *diversa configurazione del flusso di lavoro* per anticipare di *cinque mesi* il risultato finale delle maschere ricostruite in scena.
3. L'*obiettivo di ricatalogazione* dei reperti di Lipari (si è ampliata la prospettiva metodologica, rendendo però più complesso il lavoro).

Quest'ultimo obiettivo finale (la catalogazione) ha palesato *criticità metodologiche* che rendono necessario *l'ampliamento della prospettiva di indagine*. Come evidenziato dalle ricerche pubblicate in un articolo dedicato alle maschere attribuite da Bernabò Brea al personaggio del *pappos protos* della commedia menandrea²⁹, si è compreso che è essenziale analizzare i reperti di Lipari non solo in sé, ma all'interno di *un quadro di miniature simili esteso a tutto il Mediterraneo*. Questa prospettiva mira a mettere le piccole maschere di Lipari in collegamento diretto con reperti analoghi dell'area mediterranea. A nostro avviso, questa dovrebbe essere la *prospettiva innovativa* per una catalogazione delle miniature delle maschere a calotta di Lipari che voglia superare in modo efficace lo *status quaestionis*.

L'indagine condotta ha dunque offerto un primo riscontro efficace delle nuove strategie metodologiche per lo studio dei manufatti delle maschere a calotta di Lipari e ha aperto, contestualmente, nuove direzioni per il futuro dello studio.

TABELLA 2. *Riepilogo Completo delle Sfide Incontrate e delle Azioni Correttive*

Questa tabella riassume le variazioni del piano e le sfide metodologiche emerse durante l'implementazione del progetto, insieme alle azioni correttive intraprese.

Attività Correlata (No.)	Sfida Incontrata/ Variazione	Impatto/Motivazione	Azione Correttiva/ Miglioramento
Piano Generale (Dev. 2, Fasi II, IV, V)	Anticipo di cinque mesi del risultato finale delle maschere ricostruite in scena (diversa organizzazione del flusso di lavoro).	Logistica/Tempistica cruciale (PNRR) / Necessità di massimizzare l'impatto sul sito archeologico .	Anticipo della <i>première</i> (Estate -> Primavera 2025) per includere la data di Lipari (3 maggio 2025).
Piano Generale (Dev. 1, Att. 5)	Introduzione di una fase mancante (lettura in 3D dei volti degli attori) + Costo elevato delle operazioni di scansione facciale 3D (Artec Spider).	Necessità di conformità dimensionale / Vincolo finanziario.	Inclusione della fase + Riduzione del numero di scansioni del volto da otto a quattro (i tre attori parlanti e il capocoro).
Piano Generale (Dev. 3)	Intento di ricatalogazione dei reperti di Lipari (ampliamento prospettiva) ha palesato criticità metodologiche .	Lavoro più complesso / Richiesta l'ampliamento della prospettiva di ricerca.	Proposta di analizzare i reperti all'interno di un quadro di miniature simili esteso a tutto il Mediterraneo (prospettiva ambiziosa e innovativa).

²⁹ BERNABÒ BREA (1981), pp. 146-147; MATELLI (2025a).

Attività Correlata (No.)	Sfida Incontrata/ Variazione	Impatto/Motivazione	Azione Correttiva/ Miglioramento
6 (Stampa 3D)	Problemi tecnici nella stampa 3D (traduzione digitale/fisica, spessore terracotta).	Rischio di ritardi nella prototipazione.	Valutazione critica dei problemi che ha condotto a progressi nei risultati della ricerca sui protocolli di fabbricazione digitale .
7 (Ricostruzione Artigianale)	Natura Sperimentale della Ricostruzione Artigianale (precisione scientifica <i>vs.</i> libertà artistica).	Rischio di deviazione dalla fedeltà scientifica .	Stesura di un rapporto metodologico dettagliato sul processo artigianale.

3.7. PUBBLICAZIONI SCIENTIFICHE

Vengono indicate le pubblicazioni strettamente legate al tema della ricerca. I seguenti capitoli figurano nel presente volume *Open Access* abbreviato secondo il seguente criterio:

MRT = MATELLI E. (a cura di) (2026), *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, Milano.

- MATELLI E. (2026a), *Maschere della necropoli Diana di Lipari per un'interpretazione del Prometeo Incatenato di Eschilo*, in *MRT*, pp. 149-191.
- MATELLI E. (2026b). *Note di interpretazione drammaturgica e dialogo con Christian Poggioni, regista e interprete della tragedia Prometeo Incatenato, sperimentalmente in scena con maschere a calotta ricostruite dalle miniature di Lipari nella primavera 2025*, in *MRT*, pp. 193-245.
- MATELLI E. (2026c), *Dai rilievi 3D alle maschere per la scena del Prometeo Incatenato di Eschilo. Il percorso di Andrea Cavarra*, in *MRT*, pp. 397-432.
- MATELLI E. (2026d), *L'Anno Zero della Commedia Nuova in scena: Rocco Mortelliti e il Coraggio Scenico delle Maschere di Lipari (1979). Intervista a Rocco Mortelliti, attore*, in *MRT*, pp. 459-468.
- MATELLI E. (2026e), *L'Intelligenza globale dell'Attore. La maschera a calotta tra tónos (Teofrasto), poiesis (Aristotele) e funzionalità drammaturgica. Dialogo con Adriano Iurissevich*, in *MRT*, pp. 469-478.
- PEREGO D. (2026), *L'iconografia di Prometeo Incatenato nell'arte moderna*, in *MRT*, pp. 247-269.
- SPINETO N. (2026), *Dioniso, la maschera, il teatro. Considerazioni a margine delle ricerche attuali sulle maschere in terracotta di Lipari*, in *MRT*, pp. 135-143.
- STERRANTINO A. (2026a), *Il Prometeo Incatenato di Eschilo sulla scena: alcuni allestimenti contemporanei*, in *MRT*, pp. 271-301.
- STERRANTINO A. (2026b), *Intervista a Stefano Perocco di Meduna e Tullia Dalle Carbonare. «Un margine di reinvenzione». Tecniche di realizzazione della maschera per il teatro fra tradizione e innovazione*, in *MRT*, pp. 445-450.
- STERRANTINO A. (2026c): *Intervista ad Andrea Puglisi. «Scomporre il corpo quasi come se l'attore fosse una marionetta». Il lavoro dell'attore con le maschere di Santelli negli allestimenti di Sammartano*, in *MRT*, pp. 451-457.
- STERRANTINO A. (2026d), *Maschera a calotta e tragedia greca: nuove prospettive per la performance teatrale. Riflessioni storico-teatrali tra filologia, archeologia e prassi scenica contemporanea*, in *MRT*, pp. 347-369.

Inoltre due altri articoli sul tema della ricerca pubblicati in altre sedi nel 2025.

- MATELLI E. (2025a), *Maschere teatrali dalla necropoli ellenistica della contrada diana di Lipari? Criticità metodologiche e ipotesi di lavoro*, in «Aevum», 99, pp. 23-73.
- MATELLI E. (2025b), *Il teatro greco, il sistema di recitazione in maschera e le miniature nella necropoli di Lipari*, in FATTA F. - MEDIATI D. (a cura di), *Il Museo archeologico regionale eoliano "Luigi Bernabò Brea" La fruizione del patrimonio culturale*, Roma, pp. 55-83 (volume in *open access*).

INTRODUCTION

An interdisciplinary journey

ROBERTO DANESE, FRANCESCA FATTA, ELISABETTA MATELLI

DOI: 10.26350/9788834361306_000019

PART ONE: INTRODUCTION TO THE VOLUME

This volume, dedicated to the theme *Masks between rituality and theatre, archaeology and digitisation. Indagini interdisciplinari* (hereinafter referred to as MRT), is not simply a collection of studies, but the integrated and critical outcome of a complex and markedly challenging scientific investigation shared between three research units: the Carlo Bo University of Urbino (head Prof. Roberto Danese, PI of the PRIN project), the Mediterranean University of Reggio Calabria (head Prof. Francesca Fatta) and the Università Cattolica del Sacro Cuore (head Prof. Elisabetta Matelli). Conceived as a methodological experiment, the shared research project welds traditional humanities disciplines with the most advanced *digital heritage* technologies.

This publication in *Open Access* format, in compliance with the dissemination requirements of the PRIN 2022 Project, presents the conceptual framework, results and perspectives of the research. The scientific contributions are all in Italian; the Summary of the volume, the Foreword, the Introduction, the Conclusions (with Final Discussion), the Abstracts and the Keywords of all contributions are also in English.

Integrated Summary of Interdisciplinary Results by the Project Curators

The fundamental objective that guided the PRIN Project is twofold: to create an innovative system for the study and analysis of the miniature shell masks that have emerged in the necropolis of Lipari using digital instruments and, simultaneously, to connect the reconstruction of these ancient artefacts from a funerary context to the world of the theatre, in order to verify their life-size functioning on the theatre stage today. The core aim consisted in a careful study of the ancient dramaturgies of a tragic drama and some comic dramas by Plautus, which were then rewritten in an original way in order to connect the characters of these texts to the expressions of a number of masks conserved in the *Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea on Lipari*, digitally reproduced, enlarged and reconstructed for the faces of contemporary actors, so as to be able to study their theatrical value and expressive potential before a modern-day audience. The volume documents the *work in progress*, the preliminary results and, above all, the refined methodology that emerged from this synergy between the history of religions and rituals, classical philology, archaeology, *performance studies*, digital detection and handcrafted reconstruction³⁰.

³⁰ We confirm that the activities carried out *substantially adhered* to the principles of *environmental sustainability*, as they did not cause damage contrary to the ecological objectives set. Impact mitigation was based on three fundamental methodological pillars: 1. The systematic use of advanced *three-dimensional (3D) survey and reconstruction* methodologies *on site* played a crucial role in *minimising conservation risk* and logistical impact. By focusing on the archaeological artefacts of Lipari, the digital approach has significantly reduced the need for physical handling and transport of the original objects. This strategy not only preserved the material integrity of the artefacts, but also optimised the resources used in handling operations. 2. The adoption of state-of-the-art *digital technologies* for prototyping and research explicitly aligns with the strategic objective of the *digital transition*. This use of technology, while not directly affecting the environment, indirectly contributes to *more efficient* and inherently more sustainable *resource management*. 3. With regard to the *handcrafted reconstruction* phase of the masks, the use of *natural products* was opted for. This targeted choice of raw materials ensured that the prototyping activity did not generate any negative impact on the environment, by virtue of their *low or zero toxicity* and biodegradability. In summary, the integration of low-impact

The volume is organised in four sections:

- SECTION I *Archaeology and Materiality of the Mask (The Origins)* presents a wide-ranging *status quaestionis*, which allows the reflection on the Liparian miniatures to be set within a broader geographical and historical-cultural context, necessary for subsequent analyses:
 1. LUIGI TODISCO (Univ. Aldo Moro, Bari): *Status quaestionis (2023) on figurative ceramics with masks and masked characters produced in Magna Graecia and Sicily.*
 2. LUIGI TODISCO (Univ. Aldo Moro of Bari): *Masked figures and grotesque figures in the vase production of the workshop of the Painter Felton.*
 3. ELPINIKI NAOUM (Museum of Pella, Macedonia): *Terracotta Theatrical Figurines and Masks from Ancient Pella. Tracing the Theatrical Presence in the Macedonian Capital.*
 4. NATALE SPINETO (Univ. of Turin): *Dioniso, the Mask, the Theatre. Considerations in the margin of current research on the terracotta masks of Lipari.*
- SECTION II *Text, Images, Performance and Critical Reception* focuses on the text of Aeschylus' *Prometheus Bound* and *Casinaria* by Plautus, outlining paths of philological, dramaturgical and historical-scenic interpretation, starting from the link between the Lipari miniatures to their experimentation on today's stage with a calotte mask, which poses methodological problems.

Prometheus Bound

5. ELISABETTA MATELLI (Univ. Cattolica del S.C.): *Masks from the Diana Necropolis of Lipari for an interpretation of Aeschylus' Prometheus Bound.*
6. ELISABETTA MATELLI (Univ. Cattolica del S.C.): *Notes on dramaturgical interpretation and dialogue with Christian Poggioni, director and performer of the tragedy Prometheus Bound, experimentally staged with calotte masks reconstructed from Lipari miniatures in spring 2025.*
7. DIANA PEREGO (Univ. Bicocca, Milan): *The iconography of Prometheus Bound in modern art.*
8. AURETTA STERRANTINO (Univ. Cattolica del S.C.): *Aeschylus' Prometheus Bound on the stage: some contemporary productions.*

Plautus

9. CATERINA PENTERICCI (Univ. Carlo Bo of Urbino): *Servi in maschera dall'Onomasticon di Polluce alla scena plautina.*
10. GIORGIA BANDINI (Univ. Carlo Bo of Urbino): *Masks of old men from comedy between Lipari and Plautus.*
11. ROBERTO MARIO DANESE, MICHELE PAGLIARONI, AURELIANO DELISI (Univ. Carlo Bo of Urbino - CTU Cesare Questa): *Casinaria: the masked play of a 'rediscovered' Plautus.*

Reflections on method

12. AURETTA STERRANTINO (Univ. Cattolica del S.C.): *Masquerade and Greek tragedy: new perspectives for theatrical performance. Historical-theatrical reflections between philology, archaeology and contemporary stage practice.*
- SECTION III *Advanced Methodology, Digitisation and Application* emphasises the implementation of advanced scientific methodologies, which represents the innovative core of the PRIN project. The contributions are organised in a succession that intends to show the progression from digital data to the applied result and the methodological perspectives aroused by experimentation.
 13. VINCENZO QUADARELLA (INDA, Syracuse): *Ancient acoustics and contemporary sound perception in the Greek Theatre of Syracuse: from the role of masks to phonometric measurements.*

digital methodologies and the conservative choice of natural materials configures the project as a virtuous example of archaeological research and prototyping that is attentive to *environmental responsibility*.

14. FRANCESCA FATTA, FRANCESCO STILO (Univ. Mediterranea di Reggio Calabria): *A protocol for the digitisation and prototyping of archaeological artefacts from Lipari.*
 15. ELISABETTA MATELLI (Univ. Cattolica del S.C.): *From 3D reliefs to masks for the scene of Aeschylus' Prometheus Bound. The path of Andrea Cavarra.*
 16. FRANCESCO STILO (Univ. Mediterranea di Reggio Calabria): *New methodological perspectives for the reconstruction of masks from digital survey to scene.*
- SECTION IV *Testimonies on the first experiments with masks for the stage inspired by the Lipari shell mask models* collects interviews with artists who offer a *flashback* on the early research that, from the late 1970s to the present day, engaged artists and mask-makers in experimenting with the theatricalisation of life-size Lipari masks to interpret texts by Menander and Plautus.
17. AURETTA STERRANTINO (Univ. Cattolica del S.C.): *Interview with Stefano Perocco di Meduna and Tullia Dalle Carbonare. "A margin of reinvention. Mask-making techniques for theatre between tradition and innovation.*
 18. AURETTA STERRANTINO (Univ. Cattolica del S.C.): *Interview with Andrea Puglisi. "Disassembling the body almost as if the actor were a puppet. The actor's work with Santelli's masks in Sammartano's productions.*
 19. ELISABETTA MATELLI (Univ. Cattolica del S.C.): *L'Anno Zero della Commedia Nuova in scena: Rocco Mortelliti e il Coraggio Scenico delle Maschere di Lipari (1979). Interview with Rocco Mortelliti, actor.*
 20. ELISABETTA MATELLI (Univ. Cattolica del S.C.): *The Actor's Global Intelligence. La maschera a calotta tra tónos (Teofrasto), poiesis (Aristotele) e funzionalità drammaturgica. Dialogue with Adriano Iurissevich.*
- FINAL SECTIONS (Apparatus). This section presents a critical evaluation of the actions and results of the PRIN research pathway by the heads of the three Research Units (Urbino, Reggio Calabria, Milano Cattolica). The indexes offer a key to access the volume characterised by multidisciplinary contributions.
- Conclusions and final discussion
 - *Integrated Synthesis of Interdisciplinary Results (Edited by the Project Editors).*
 - Indexes
 - Index of ancient passages
 - Index of archaeological finds
 - Index of proper names of modern people
 - Index of notable words, place names and persons

PART TWO: DESCRIPTION OF THE THREE RESEARCH PROJECTS PRIN

Below, each scientific officer presents descriptions of the research path and activities that characterised his or her Unit in interdisciplinary connection with the other two:

1. UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO CARLO BO

Roberto Mario DANESE
CUP H53D23007140006

The Urbino Research Unit³¹ has worked on texts of archaic Latin comedy and, in particular, on Plautus both at the ecdotic level³² and at the level of dramaturgical analysis³³ and at the

³¹ The Unit is composed of Roberto Mario Danese (full professor of *Greek and Latin Philology*, Unit and PI responsible for the project), Giorgia Bandini (RTDb of *Latin Language and Literature* in the initial phase of the project, now associate professor of *Latin Language and Literature*) Grazia Maria Fachechi (Associate Professor of *Medieval Art History*), Caterina Pentericci (Research Fellow in *Greek and Latin Philology*), Renata Raccanelli (Associate Professor of *Latin Language and Literature* at the University of Verona), Alessio Torino (Associate Professor of *Latin Language and Literature*).

³² In this area of research, an important product, indispensable on a documentary and methodological level, was PENTERICCI (2024) and another important *step* will be the critical edition of *Miles gloriosus* edited by Walter Stockert, published at the end of 2025.

³³ In this case, the research produced DANESE (2025) and RACCANELLI (2025).

level of exegesis³⁴ and textual, intersemiotic and intercultural translation³⁵. We have focused above all on the similarities between certain characteristics of characters/types in some of Sarsinate's comedies, on what is described in the *Onomasticon* of Pollux, and on possible relations with specific fictile artefacts, depicting theatre masks, found in the necropolis of Lipari and conserved *on site* in the Bernabò Brea Museum. The fundamental assumption of this research was that in archaic Latin theatre, or at least in the *palliata*, masks were certainly used³⁶.

The first phase of the work, which took place between the end of 2023 and the first half of 2024, was based on the study of elements of gestures, facial expression and proxemics detectable in Plautine texts³⁷, circumscribing the investigation around two specific dramaturgical typologies, already investigated in the past within the Centro Internazionale di Studi Plautini and the subject of publications³⁸. The first typology concerns the love conflict between a young man and his old father, who, deceiving his own wife, tries by all means to win a night of sex with his son's sweetheart, usually a prostitute or a slave. The second sees instead the deceptions of one or more cunning slaves to enable the lovelorn master to snatch his beloved, a whore and a slave, from a rival who must be beaten to the punch in acquiring her from the *leno* or *lena* in his possession. Some of our studies have shown how the two dramaturgical mechanisms were used, to great effect, by Plautus in *Casina* and *Pseudolus* respectively, but also how they appear, admirably combined, in *Asinaria*³⁹. Starting from such premises, rather than theoretical ones, we have deepened our study of these comedies, highlighted the types of recurring characters, associated them, hypothetically, with specific Liparian masks, and produced philologically accurate service translations of the three *palliatae*.

The next steps of the investigation moved, in the second half of 2024, in two directions. On the one hand, an attempt was made to devise an original dramaturgy that, for the purpose of a transfer to the stage, would interpenetrate the three comedies while strictly respecting the characteristics of the source texts. On the other hand, thanks to the contribution of the Reggio Calabria Unit, we acquired the digitisations and digital restoration of the Lipari masks that, also through Pollux, we had associated with the characters of the driving characters of the dramaturgies described above; the digitisations were then transmitted to Stefano Perocco's *atelier* in Meduna, where Tullia Dalle Carbonare made theatrical masks that could be used by actors on stage from those models. The masks were made from materials already used in the ancient world and with small variations in colour and expression to improve their use on the contemporary stage⁴⁰: the faces were made from linen cloth fixed with animal gelatines and the hair was made from tow, all painted with natural colours⁴¹.

At this point, collaboration came into play with the *Cooperativa DOC Servizi. Professionist* dello spettacolo* and then above all with the University Theatre Centre (CTU) Cesare

³⁴ The products of this phase of the research were, for an overall view, BANDINI - PENTERICCI (2024) and BANDINI - PENTERICCI (2025), derived from two international conferences organised as part of the project: *Ludi Plautini Sarsinates V. Il servus*, Sarsina, 28 October 2023 and *Ludi Plautini Sarsinates VI. Maschere e Mascheramenti*, Sarsina 26 October 2024; the International Conference *Ludi Plautini Sarsinates VII. Il teatro di Plauto tra testo e immagine scenica*, held in Sarsina on 25 October 2025.

³⁵ The main product of the research was the performance *Casinaria*, on which see below. The stages of progress of the work are documented in DELISI - PAGLIARONI (2024), DALLE CARBONARE (2025) and PUGLISI (2025). On the performativity between mask, body and voice, again as part of the project, Caterina Pentericci organised, together with Loredana Di Virgilio and Enrico Correggia, the international conference *Oltre la maschera: l'espressività della voce invisibile*, Urbino 15-16 May 2025, accompanied by the *workshop*, held by Claudio Moneta, *Come salvare la voce e affascinare il pubblico*, Urbino 16 May 2025.

³⁶ See MONDA (2023) and MONDA (2024).

³⁷ See DANESE (2025), RACCANELLI (2025).

³⁸ See BANDINI - PENTERICCI (2020), BANDINI - PENTERICCI (2023), BANDINI - PENTERICCI (2024), BANDINI - PENTERICCI (2025), DANESE (1999), DANESE (2013), DANESE (2015), DANESE (2019), DANESE - BANDINI (2014), FRACCACRETA (2017).

³⁹ See especially DANESE (1999) and DANESE (2013).

⁴⁰ For example, lighter colours were chosen to better suit the artificial lights used on scenes today.

⁴¹ For details of mask construction see DALLE CARBONARE (2025).

Questa in Urbino, which operated between the end of 2024 and the first seven months of 2025, a period in which the Unit's research and conference activities also continued⁴². The playwright Aureliano Delisi, based on our translations of *Casina*, *Pseudolus* and *Asinaria*, created a '*contaminatio*' between the three comedies, following what Plautus and Terence did with their Greek models, constructing a new plot, perfectly coherent with the source texts, where a synthesis of characters and isofunctional dramaturgical situations is made. The result is a comic text with absolutely Plautinian traits, which perhaps Plautus himself could have imagined, to which Delisi has given the captivating title of *Casinaria*. The text of *Casinaria* was entrusted to Michele Pagliaroni, artistic director of the CTU, to devise the direction of a production to be realised using the masks made by Tullia Dalle Carbonare and Stefano Perocco of Meduna. Pagliaroni conducted a *casting* that enabled him to set up a company composed of actresses and actors recruited from among the students of the CTU theatre workshops and from among stage professionals. The company was able to take advantage of a *workshop* conducted by Andrea Puglisi, an actor with long experience in acting with full-face masks inspired by ancient models, in order to learn the techniques useful for the correct use on stage of the masks built specifically for *Casinaria*⁴³. The company led by Pagliaroni, who progressively adapted Delisi's *script* to the performative language chosen for the direction, prepared the play in residence in Urbino, constantly comparing notes with all the members of the Urbino Unit, and the production debuted as part of the Urbino Theatre Festival in the courtyard of the University Library of San Girolamo on 4 July 2025 with a double performance; it was then repeated in Sarsina on 6 July 2025, inaugurating the *Plautus Festival*. The *Casinaria* production sealed the two-year research path of the Urbino Unit, which thus moved synergistically between philology, archaeology, digitisation, publications, conferences, mask-making of high craftsmanship, dramaturgy, and stage design, not neglecting the dissemination of the research results to a wide audience, an activity that has been and will be the core of the work in the final months of the project, between July 2025 and February 2026.⁴⁴

TABLE 1. *Chronogram of Activities*

Period	Main Action Conceptualised	Detailed Activities
Phase 1: Philological Analysis and Dramaturgical Foundations		
End 2023 - Mid 2024	Study of Texts and Identification of Characters	• Study of gestures, facial expression and proxemics in Plautine texts (<i>Casina</i>, <i>Pseudolus</i>, <i>Asinaria</i>). • Identification of recurring character types. • Association in hypothesis of the characters/types with specific masks from the necropolis of Lipari (via <i>Onomasticon</i> of Pollux). • Production of accurate service translations of the three <i>palliatae</i>.
Phase 2: Interoperability, Digitisation and Handicraft Reconstruction		

⁴² See note 5.

⁴³ See PUGLISI (2025).

⁴⁴ Important, from this point of view, was the participation of the heads of the Urbino and Milan Catholic Units in the national conference *Il teatro per educare alla vita* (*The Theatre to Educate for Life*), Albano laziale 6 October 2025, where the results of the research were shared with the National Coordination of Theatre Bound High Schools.

Period	Main Action Conceptualised	Detailed Activities
Second Half 2024	Dramaturgical Conception and Scenic Prototyping	• Elaboration of the original dramaturgy for the scenic conflation of the three plays. - Acquisition and digital restoration of the Lipari masks (in collaboration with Unità Reggio Calabria). • Transmission of the digital models to Stefano Perocco's <i>atelier</i> in Meduna. • Construction of Theatre Masks (in linen cloth, tow and natural colours) to be used on stage (by Tullia Dalle Carbonare/Stefano Perocco di Meduna).
Phase 3: Textual Creation and Scenic Layout		
End 2024 - July 2025	Dramaturgy, Direction and Acting Workshop	• Continuation of research and conference activities. • Creation of the Casinaria text (conflation of Plautine texts) by playwright Aureliano Delisi. • Casting of the company of actors/actresses. • Intensive workshop on the use of full-face masks with Andrea Puglisi. • Preparation and adaptation of the script in residence (constant confrontation with the Unit).
Phase 4: Debut and Final Dissemination		
July 2025	Debut and Final Dissemination Events	• Debut of the play <i>Casinaria</i> in Urbino (Urbino Theatre Festival, 4 July 2025). • Replica and opening of the <i>Plautus Festival</i> in Sarsina (6 July 2025).
July 2025 - February 2026	Reporting and Dissemination of Results	• Dissemination activities of the results to the general public (focus of the work in the last months of the project).

Scientific publications

Publications closely linked to the research topic are indicated⁴⁵:

- BANDINI G. (2026), *Maschere di vecchi da commedia fra Lipari e Plauto*, in *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, in *MRT*, pp. 317-333.
- BANDINI G. - PENTERICCI C. (ed.) (2023), *Ludi Plautini Sarsinates IV. Characters on stage. The senex*, Rome.
- BANDINI G. - PENTERICCI C. (ed.) (2024), *Ludi Plautini Sarsinates V. Characters on stage. The servus*, Rome.
- BANDINI G. - PENTERICCI C. (eds.) (2025), *Ludi Plautini Sarsinates VI. Personaggi in scena. Maschere e mascheramenti*, Rome.
- DALLE CARBONARE T. (2025), *Costruire le maschere di Plauto dai modelli di Lipari*, in G. BANDINI - C. PENTERICCI (2025), pp. 119-124.
- DANESE R.M. (2025), *Per rabbia o per follia, ma sempre per amore. L'amator furens in Plautus: Asinaria and Cistellaria*, in «Dioniso» (n.s. 15), pp. 177-194.
- DANESE R.M. - PAGLIARONI M. - DELISI A. (2026), *Casinaria: il gioco in maschera di un Plauto 'ritrovato'*, in *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, in *MRT*, pp. 335-344.
- PENTERICCI C. (ed.) (2024), Titus Maccius Plautus, *Truculentus*, Sarsinae et Urbini.
- PENTERICCI C. (2026), *Servi in maschera dall'Onomasticon di Polluce alla scena plautina*, in *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Interdisciplinary investigations*, in *MRT*, pp. 305-315.
- RACCANELLI R. (2025), *Dal gesto alla maschera: un'ipotesi tipologica del personaggio di Leonida nell'Asinaria*, in BANDINI G. - PENTERICCI C. (2025), pp. 45-61.
- STOCKERT W. (a cura di) (2025), Titus Maccius Plautus, *Miles gloriosus*, Sarsinae et Urbini.

⁴⁵ The abbreviation *MRT* is used in reference to this volume, which includes the scientific contributions of all the researchers and collaborators of the three PRIN Research Units.

2. UNIVERSITÀ MEDITERRANEA OF REGGIO CALABRIA

Francesca FATTA
CUP C53D23007030006

2.1. THE MASK BETWEEN RITUALITY AND THEATRE. DIGITAL HUMANITIES FOR A WIDER, FAIRER AND MORE INCLUSIVE CULTURAL FRUITION

2.1.1. DIGITISATION FOR HERITAGE EDUCATION

In the light of the scientific debate on digital media, the Reggio Calabria Unit⁴⁶ wanted to engage with how and to what extent these have transformed heritage education practices. In this particular research on ritual and theatrical masks that invests the *digital humanities*, cultural heritage is understood as a 'hybrid text' that unites and tells stories according to different languages and perspectives, some of which have been unexplored, mixing tangible and intangible aspects that shorten the spatial and temporal links of ancient theatre.

The research conducted as part of the PRIN aims to fully grasp this innovative ferment that focuses attention on the process of (re)elaboration of the heritage in a fruition perspective and proposes as a case study a theoretical and workshop path on the great cultural deposit represented by the ritual masks present in Lipari and kept at the Bernabò Brea Archaeological Museum.

The work was carried out according to a triangulation between the UNIRC digitisation and prototyping laboratory and the two sites in Milan Cattolica and Urbino.

The Reggio Calabria office took on the task of 'translating' museum artefacts into digital media, for a dialogue that spared no unexpected surprises, creating a transition, not only digital, but also analogue, between museum and theatre, linking terracotta artefacts to the literary texts of the great classics of tragedy and comedy proposed by the referent partners.

2.1.2. DIGITISATION FOR A BROAD, FAIR AND INCLUSIVE USE

In an initial approach to the theme of the mask, the Reggio office, under the guidance of the archaeologist Maria Clara Martinelli, worked to identify the types impersonated by the masks conserved at the Aeolian museum, using the classification made by Luigi Bernabò Brea in the volume *Menander and Greek Theatre in the Lipari terracottas*⁴⁷ and references to the *Onomasticon* of Pollux (1st century AD).

Once more than 40 subjects had been selected, they were digitised and a digital cataloguing model was built to be incorporated into museum displays of masks and other objects related to the ancient theatre scene.

Twenty-six three-dimensional reconstructions of the ancient masks were produced, which, also thanks to the systematisation of a digital collection and 3D printing, can foster the dissemination and knowledge of the artefacts displayed in museums, according to the principles of inclusive and open museality.

Digital cataloguing is an incentive to share new knowledge, through supports for visual impairment, interactive dialogues, personalised stories, engaging multimedia content.

In order to better develop this aspect of digitisation and communication of artefacts, an international activity was organised in parallel through a *Blended Intensive Programme (BIP)* entitled *From museum to theatre: digital humanities tools towards inclusive and cultural fruition*, with the involvement of Polish, Portuguese and Greek partners for a total of 30 participants (Lipari 20-24 May 2024).

⁴⁶ Scientific Responsible Unit of Reggio Calabria, Prof. Francesca Fatta (PO); Members: Rosario Gianni Brandolino (PA), Domenico Mediati (PA); Assignee: Francesco Stilo.

⁴⁷ BERNABÒ BREA (1981).

The BIP had a remote component with the participation of the PRIN partners, Professors Roberto Danese and Elisabetta Matelli, and an operational part at the Aeolian Museum where activities were carried out to survey some masks with photogrammetric systems, reconstruct the missing parts through modelling and drawing from life, and produce some mask samples in analogue format.

In this way, a training programme for Architecture and Design students on the great theme of *digital humanities* was realised, aimed at innovative and inclusive uses to plan museum layouts, temporary and permanent exhibitions, as an incentive for the cultural and tourist enhancement of the territory for a wider and new dissemination of ancient theatre also in favour of disadvantaged categories of users, in accordance with the principle of maximum dissemination and accessibility of research products.

2.2. THE MASK: FROM MUSEUM TO THEATRE

This second aspect of the research was carried out according to a principle of concerted methodological experimentation with the Operating Units of Urbino and Milan and their mask-makers for a specific theatrical function.

It started from the working hypothesis that Liparote masks can be considered a miniaturisation of classical theatre masks, and therefore it was considered useful to look at the mask as a fundamental *medium* for tragedy and comedy in the classical world. Hence the idea of bringing the mask from the museum to the theatre, following Elisabetta Matelli's idea of realising the tragedy *Prometheus Bound* by Aeschylus with 12 reconstructed masks based on 8 models, and Roberto Danese's idea of staging *Casinaria* (a contemporary conflation of Plautus' comedies) with 8 mask specimens.

In total, this involved taking 16 masks from the Bernabò Brea museum and bringing them to human scale to be worn by the actors.

This challenge proved to be very interesting and was carried out in close contact with Elisabetta Matelli and Roberto Danese who first identified the types to be modelled and then, with the mask-masters, experimented with a digital superimposition between the actor's face and that of the mask.

In the case of the Milan venue, digital superimposition tests between mask and face were conducted with Elisabetta Matelli, using the scanning of the actors' faces performed by Naos Lab. This superimposition game considered the magnification coefficient for each of the masks analysed. With the important consultancy of Andrea Cavarra, a master mask-maker, already experimented within the framework of the *BIP* in Lipari, the life-size 3D printed model was used for the base of the mask to be subsequently made in leather. In three cases, this experimentation led to the need to revise the magnification coefficients and, after further printing, to the production of the most correct scale model. In this case, for the masks of the tragedy *Prometheus Bound*, the steps were as follows

1. 3D scanning of the archaeological mask,
2. scanning of the actor's face,
3. enlargement of the mask on the actor's face,
4. 3D printing of the mask in PLA.

At this point, the analogue model passed into the hands of the mask maker who redefined the surface for the creation of the leather actor's mask with the addition of the cap, beard and hair.

The procedure for the Plautine comedy masks agreed upon with Roberto Danese and the maskmakers Stefano Perocco and Tullia Dalle Carbonare was different. In this case too, eight masks kept in the museum on Lipari were identified to be adapted to the characters in the comedy, and they were scanned in 3D. In contrast to the work carried out with Cavarra, the Urbino mask-makers preferred to maintain a dialogue with the Reggio site through the digital models that were scanned in 3D using the open collection created through the Sketchfab platform.

The different approach, in this case, while maintaining a close dialogue between the UN-

IRC headquarters and the artisans, actually simplified the steps, also in consideration of the different execution methods adopted by Perocco and Dalle Carbonare.

2.3. DISSEMINATION ACTIVITIES FOR THE MUSEUM AND THEATRE

The documentation of the masks, their subsequent digitisation and their reconstruction, both virtual and analogue, form the basis of a study that looks at the valorisation of this heritage, both for better museum use and for their handicraft reproduction for the theatre.

The masks produced are the fruit of an intense collaboration, made up of mutual exchanges, attempts and experiments that have strengthened the commitment and knowledge of the subject.

The staging of the tragedy *Prometheus Bound* at the PIME Theatre in Milan and at the theatre of Lipari in March-May 2025 and the comedy *Casinaria* in July 2025, curated respectively by Elisabetta Matelli and Roberto Danese, gave shape to a method that, following a digital reconstruction of the ritual masks, brought out the material culture of Greek and Roman tragedy and comedy, bringing the masks from the showcases of the archaeological museum to the scenes of classical theatre.

2.4. DETAILED DESCRIPTION OF THE ACTIVITIES OF THE REGGIO CALABRIA UNIT

2.4.1. FIRST YEAR (NOVEMBER 2023 - DECEMBER 2024): THE DEFINITION AND VALIDATION OF THE DIGITAL PROTOCOL

The research activity began between November 2023 and January 2024 with the two-year planning phase, which included meetings with partners, the formalisation of agreements with the Bernabò Brea Museum in Lipari, and the in-depth study of literature on the material culture of classical theatre. This preliminary phase prepared the ground for the practical action that started in February 2024 with the first mission to Lipari (25-28 February). The objective of the mission was the photogrammetric acquisition of 36 artefacts (masks, coroplasts and pottery), datable between the 4th and 3rd centuries B.C., which were essential for methodological development.

In *March 2024*, the acquired data were immediately processed at the UNIRC Research and Development laboratory. Here, the first finds were digitally aligned, leading to the opening of a digital collection on Sketchfab (a continuously growing archive available at <https://skfb.ly/oVO97>). The theme of digital enhancement was then extended through participation in the organisation of the international EXploRA study day in Rome.

The next challenge, addressed in April 2024, was the definition of the wearability protocol. The work focused on studying the relationship between scaled-down masks and human dimensions, culminating in the development of an experimental procedure for digitally superimposing the 3D model of the mask on a human model. This methodology was preliminarily validated with the presentation of a paper at the international 3DMODELING&BIM conference, where the full-scale wearability of the Satyr's mask (inv. 2304) was verified.

To test and disseminate the developed methodology, the *Blended Intensive Programme (BIP) From Mask to Theatre: Digital Humanities Tools* was organised in *May 2024* in Lipari, with the participation of European university institutions. UNIRC coordinated the 'Digital Mask' working group, allowing students to learn the photogrammetric process and experiment with the digital wearability of masks.

The workshop activity, based on the *BIP* results, continued intensively in *June 2024*, focusing on the alignment and processing of further 3D models, the refinement of the operational workflow and the realisation of prototypes with a 3D printer. To complement this, participation in the UID Summer School 2024 allowed for experimentation with the digital reconstruction of archaeological gaps.

The results obtained made it possible, in *July 2024*, to critically review the work and define the definitive criteria for the production protocol of wearable theatre masks. The

preparation of the materials and the augmentation of the digital collection continued in *August 2024*.

Analogue validation of the protocol began in *September 2024* with the human-scale 3D printing of eight masks, intended to serve as casts for the final leather production for the performance *Prometheus Bound*. In this context, the Unit attended the International Conference of the Italian Union for Drawing to share progress.

The interdisciplinary collaboration was formalised in *October 2024*, when, following participation in the REAACH 24 symposium, the UNIRC laboratory hosted Prof. Elisabetta Matelli (Milan branch) for a *philological discussion* essential to the definition of the process.

This systematisation was presented in *November 2024* at two important dissemination events: first at the CURIAMO Project conference in Urbino and then at the interdisciplinary PRIN conference in Milan, where the UNIRC exhibited the *systematised scientific protocol* for the philological production of theatre masks to its partners.

The year ended in *December 2024* with the resumption of research and 3D printing activities, which led to the *periodic sending of 3D models to Milan* (two every 15 days). The group also participated in the international CrossMED conference, setting up 'The Mask' exhibition, which showed the physical and virtual 3D models produced.

2.4.2. SECOND YEAR (JANUARY 2025 - OCTOBER 2025): COMPLETION, FINAL VALIDATION AND IMPACT

The second year was entirely focused on the *completion of the production and the validation of the method through theatrical performance*.

In *January 2025*, 3D printing activities were completed, with the final sending of the models to Milan for the production of the leather masks of *Prometheus Bound*. At the same time, the digital models requested by Urbino for *Casinaria* were processed.

To ensure the methodological transfer, two PhD seminars (*Communicating digital heritage*) were held in *February 2025*, aimed at conveying the methodologies developed and the connections between the PRIN project and the PNRR activities (Removing physical and cognitive barriers).

Verification of the results and academic dissemination were prioritised in *March 2025*, with the drafting of two scientific contributions (one on *digitisation* and the other on the *cataloguing of 34 artefacts*) in collaboration with Domenico Mediati. These contributions were published in the volume *Il Museo Archeologico Regionale Eoliano 'Luigi Bernabò Brea'*. Between *March and April 2025*, the Unit was engaged in the organisation of the final event, taking care of the design and production of information material for the show and conference in May.

The climax of the project was reached in *May 2025* with the holding of the *PRIN - PNRR Conference, Workshop and Show: From Museum to Theatre* in Lipari. The event saw the presentation of the intervention *Digital Technologies for Sensing and Rapid Prototyping* and the staging of *Prometheus Bound*, which represented the definitive validation of the protocol. The contribution *A Protocol for Digitisation and Prototyping* (published in this *MRT* volume) was also written during this period.

The scientific dissemination phase continued in *June 2025* with the drafting of two further contributions, including *Dal materiale all'immateriale: maschere teatrali greche riportate alla scena* (exhibited at the GRAFI initiative).

July and August 2025 were devoted to the final *critical revision* and drafting of the papers for the UID conference, accompanied by laboratory experimentation activities to outline possible future developments.

The formal closure of the dissemination took place in *September 2025* with the participation in the *46th UID International Conference* in Rome and the presentation of the paper *L'ekphrasis della maschera teatrale antica*. The last phase, in *October 2025*, constituted a moment of reflection and synthesis, dedicated to the critical review of the overall results produced.

2.5. DISSEMINATION

In summary, the dissemination phase of the research results was articulated in two ways, through conferences and seminars (5.1) and through the publication of scientific contributions (5.2).

2.5.1. EVENTS CLOSELY LINKED TO THE RESEARCH THEME

- 1) International conference 3D modelling & BIM. Para la transformacion digital. 8 May 2024, Buenos Aires. Talk entitled: *Talking masks: from digital modelling to facial motion capture for inclusive use*. F. Fatta, S. Mollica, F. Stilo.
- 2) REAACH 2024 Symposium. 8-9 September 2024, Turin. Talk entitled: *From theatre to museum. An online collection for the digital sharing of Lipari masks*. F. Fatta, F. Stilo.
- 3) Conference Progetto Curiamo. Monday 4 November 2024, Urbino. Talk entitled: *La fruizione inclusiva del patrimonio storico culturale: Progetti per il Museo Archeologico Eoliano Luigi Bernabò Brea*. F. Fatta, D. Mediati, F. Stilo.
- 4) PRIN Conference: *Indagini interdisciplinari sulle maschere della necropoli nella Contrada Diana, di Lipari tra ritualità, teatro e digitalizzazione*, 22-23 November 2024, Milano Università Cattolica. Talk entitled: *Dalla maschera rituale alla maschera teatrale. Un protocollo per la digitalizzazione e la prototipazione dei manufatti archeologici di Lipari*. F. Fatta, F. Stilo.
- 5) CrossMED Conference. 11-12-13 December 2024, Reggio Calabria. Talk entitled: *The Luigi Bernabò Brea Museum in Lipari: management and valorisation of archaeological sites, for contemporary theatricality*. F. Fatta, S. Mollica, F. Stilo.
- 6) Conference PRIN - PNRR. From Museum to Theatre. A project for widespread and inclusive culture. Restoration of the theatricality of ritual mask miniatures in the necropolis of Lipari. Luigi Bernabò Brea Museum | Lipari | 2-3 May 2025. Talk entitled: *Tecnologie digitali per il rilevamento e la prototipazione rapida. Le maschere di Lipari: dal reperto museale alla maschera teatrale indossabile in scena*. F. Stilo.
- 7) Conference, workshop and performance PRIN - PNRR. From Museum to Theatre. A project for widespread and inclusive culture. Restoration of the theatricality of ritual mask miniatures in the necropolis of Lipari. Luigi Bernabò Brea Museum | Lipari | 2-3 May 2025.
- 8) Participation in the GRAFI exhibition and initiative, through the presentation of the contribution entitled: *Dal materiale all'immateriale: maschere teatrali greche riportate alla scena*. F. Stilo.
- 9) UID International Conference 2025 - ÈKPHRASIS. 46th International Conference of Teachers of the Disciplines of Representation. Congress of the Italian Union for Drawing. Sapienza University of Rome - Roma TRE | Rome | 11-12-13 September 2025. Talk entitled: *L'ekphrasis della maschera teatrale antica. L'Onomasticon di Giulio Polluce tradotto nelle terrecotte liparesi*. F. Fatta, F. Stilo, L. Pizzonia.

2.5.2. SCIENTIFIC PUBLICATIONS

Publications closely related to the research topic are indicated:

- 1) FATTA F. - MOLLIKA S. - STILO F. (2025), *Talking masks: from digital modelling to facial motion capture for inclusive fruition*, in EMPLER T. - CALDARONE A. - NUNEZ J. - PORTOGHESI TUZI S. (ed.), *3D Modeling & Bim Argentina - Para La Transformación Digital*, pp. 153-164, Milan.
- 2) FATTA F. (2025), *From theatre to museum. An online collection for the digital sharing of Lipari masks*, in GIORDANO A. - RUSSO M. - SPALLONE R. (eds.), *Representation Across Boundaries. New Links with AI, AI-GEN, and XR Tools for Cultural Heritage and Innovative Design*, Cham (eds.).
- 3) STILO F. (2025). *From theatre to museum. An online collection for the digital sharing of Lipari masks*, in GIORDANO A. - RUSSO M. - SPALLONE R. (eds.), *Representation Across Boundaries. New Links with AI, AI-GEN, and XR Tools for Cultural Heritage and Innovative Design*, Cham (eds.).
- 4) FATTA F. - MOLLIKA S. - STILO F. (2025), *The Luigi Bernabò Brea Museum in Lipari: management and valorisation of archaeological sites, for contemporary theatricality*, in CrossMED 2024 (in press).
- 5) STILO F. (2025), *Dal materiale all'immateriale: maschere teatrali greche riportate alla scena*, in

- SIAS A. ET ALII (a cura di), *Giornata di studi Graf_I. La rappresentazione per la narrazione della cultura immateriale*, Alghero, pp. 216-217.
- 6) MEDIATI D. - STILO F. (2025), *Appendix. Digitised finds cards / Appendix. Digitized finds cards*, in FATTA F. - MEDIATI D. (eds.), *Il Museo archeologico regionale eoliano “Luigi Bernabò Brea” / The Museo archeologico regionale eoliano “Luigi Bernabò Brea” La fruizione del patrimonio culturale / The fruition of cultural heritage*, Rome, pp. 205-242.
- 7) FATTA F. - RAFFA P. - MOLLIKA S. - PIZZONIA L. (2025), *Digital work. La maschera teatrale: dal museo al teatro / Digital work. The theatrical mask: from museum to theatre*, in FATTA F. - MEDIATI D. (a cura di), *Il Museo archeologico regionale eoliano “Luigi Bernabò Brea” / The Museo archeologico regionale eoliano “Luigi Bernabò Brea” La fruizione del patrimonio culturale / The fruition of cultural heritage*, Roma, pp. 103-134.
- 8) FATTA F. - STILO F. - PIZZONIA L. (2025), *L'èkphrasis della maschera teatrale antica. L'Onomasticon di Giulio Polluce tradotto nelle terrecotte liparesi*, in CARLEVARIS L. ET ALII, *Èkphrasis. Descriptions in the space of representation/ èkphrasis. Descriptions in the space of representation*, Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers. Milan, pp. 1041-1060.
- 9) FATTA F. - STILO F. (2026), *Un protocollo per la digitalizzazione e la prototipazione dei manufatti archeologici di Lipari*, in MRT, pp. 385-396.
- 10) STILO F. (2026), *Nuove prospettive metodologiche per la ricostruzione delle maschere dal rilevamento digitale alla scena*, in MRT, pp. 433-441.

TABLE 2. Summary Table of Activities (UNIRC)

Period	Year	Methodological and Laboratory Activities	Dissemination and Collaboration Activities
Nov. 2023 - Jan. 2024	1°	Planning, preliminary studies and agreements with Museo Lipari.	Remote meetings with partners.
Feb. 2024	1°	1st Mission to Lipari (36 finds surveyed with photogrammetry).	Acquisition of state-of-the-art knowledge.
Mar. 2024	1°	Digital alignment, opening of Sketchfab Digital Collection .	Organisation of EXploRA study day (Rome).
Apr. 2024	1°	Study of mask/human size relationships; development of experimental digital superimposition procedure .	Participation in 3DMODELING&BIM conference.
May. 2024	1°	Preparation and holding of BIP in Lipari (tutoring and survey of finds).	Involvement of European institutions (Poland, Portugal, Greece).
Jun. - Aug. 2024	1°	Modelling, 3D printing, workflow verification, set criteria for wearable mask protocol .	UID Summer School participation.
Sept. 2024	1°	3D printing at human scale (casts for <i>Prometheus Bound</i>).	UID International Conference participation.
Oct. 2024	1°	Continuation of 3D modelling/printing; interdisciplinary discussion with Prof. Matelli (Milan).	Participation REAACH 24 Symposium.
Nov. 2024	1°	Exposition and systematisation of scientific protocol for theatre masks.	Participation CURIAMO and PRIN Milan Conferences.
Dec. 2024	1°	Sending 3D models to Milan (bi-weekly); The Mask exhibition with physical and virtual models.	CrossMED conference participation.
Jan. 2025	2°	Completed sending 3D models to Milan ; Production of digital models for the <i>Casina-ria</i> (Urbino).	-

Period	Year	Methodological and Laboratory Activities	Dissemination and Collaboration Activities
Feb. 2025	2°	Production of digital models for the <i>Casina-ria</i> (Urbino)	Conducting two Doctoral Seminars (<i>Communicating digital heritage</i>).
Mar. 2025	2°	Checking results; drafting contributions for volume <i>Il Museo Archeologico Regionale Eoliano</i> (Publication with Domenico Mediati).	-
Apr. 2025	2°	Design and production of information material for May event.	-
May. 2025	2°	Conference, Workshop and PRIN-PNRR Show in Lipari (<i>Prometeo Incatenato</i>). Drafting of contribution <i>A protocol for digitisation</i> .	Presentation of the protocol and validation of the method.
Jun. 2025	2°	Drafting of contributions <i>From the material to the immaterial</i> and <i>From the ritual mask to the wearable mask</i> .	Participation in the GRAFI initiative.
Jul. - Aug. 2025	2°	Critical review of results; laboratory experimentation for future developments.	Preparation of speech for UID Conference.
Sept. 2025	2°	Presentation of the contribution <i>L'ekphrasis della maschera teatrale antica</i> .	Participation in the 46th UID International Conference (Rome).
Oct. 2025	2°	Reflection phase and final synthesis.	-

3. UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

Final Report of the Milan Unit
 Elisabetta Matelli
 CUP J53D23013650008

3.1. THE ARCHITECTURE OF THE CHALLENGE: CONCEPTUAL AND DESIGN GENESIS (OCTOBER - DECEMBER 2023)

The Milan Unit⁴⁸ has set the agenda of its investigations on the front of classical philology, the history of Greek and Latin theatre and its fortune, the history of religions and the history of art, in connection with archaeological studies of the mask miniatures in the Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea in Lipari. The methodologically necessary premise addressed the historical-religious issue of *funeral rituals in the Diana Necropolis* (A/1), in light of the close relationship between Dionysus and the ritual mask. In fact, one of the central issues concerns funeral rituals that utilised calotte masks, revealing an intrinsic link between theatrical practice and, *first and foremost* (but not only), the veneration of Dionysus. The book devotes a significant section to this theme, edited by Prof. Natale Spineto of the Università degli Studi of Turin⁴⁹.

⁴⁸ The Unit is composed of Elisabetta Matelli (Full Professor of *Greek and Latin Philology* and Unit Head), Natale Spineto (Full Professor of *History of Religions* at the University of Turin and Aretta Sterrantino, (Research Associate in the field of *Greek and Latin Philology*). The following collaborated on project contracts: Diana Perego (contract professor of *Spettacolo festa e territorio* at the Università degli Studi Milano Bicocca); Andrea Cavarra (mask-maker); Ermelinda Çakalli (actress) Christian Poggioni (actor and director); Lorenzo Volpi Lutteri (actor) and the actresses Benedetta Drago, Francesca Ferrari, Annachiara Formica, Francesca Redaelli, Margerita Rigamondi, Arianna Sangiuliano, from the non-profit association *Kerkis. Teatro Antico In Scena*; costume designer Stefania Parisini O'Brien, set designer Dino Serra, musician Adriano Sangineto.

⁴⁹ See SPINETO (2026), in this volume, pp. 135-143.

3.1.1. THE DRAMATURGICAL STUDY AS EXPERIMENTAL CATALYST

The initial *activities* took place in the first three months (October-December 2023, Activity A/1), during which time an initial analysis of the Lipari miniatures and the *dramaturgical study* of Aeschylus' tragedy, *Prometheus Bound*, were carried out in parallel. Both *investigations* were aimed at the characterisation of the seven main characters and the chorus, with a view to the subsequent *staging* of a performance with reconstructed calotte masks.

The thematic and dramaturgical choice of *Prometheus Bound* constituted *the driving force that imposed* specific requirements in the selection of the archaeological finds, directing the *subsequent* digital, artistic and craft workflow along these lines. The study of the masks and the history of ancient theatre and its fortunes was conducted in parallel with the production phase of the masks and the performance, and provided the necessary *hermeneutic framework*, focusing on the iconography of the Prometheus myth and the documented history of the *performances* of this tragedy (activity planned until October 2025). The results of these investigations are presented in Section II of the volume.

TABLE 1. *Chronological Matrix of Activities (Milan Unit and Collaborations)*

Categories of Work	ID/WP (Work Package) No.	Description of Activity	Lead Unit	Period (MM/YY)
I. Conceptualisation and Preliminary Study	A / 1	Historical-religious study/ Dramaturgical Study and Characterisation (<i>Prometheus Bound</i>).	Milan	Oct '23 - Dec '23
II. Pipeline Masks (Digital and Prototyping)	B / 2	Selection of 8 masks at the Museo Eoliano di Lipari	Milan	Jan '24 - May '24
	C / 3 (a, b)	Digital survey and 3D reconstruction of selected masks.	Reggio Calabria / Milan	Jun '24 - Oct '24
	D / 5	3D scanning of actors' facial morphology (Adaptation).	Milan / NAOS SRL	Aug '24 - Sep '24
	F / 6	3D printing of enlarged resin masks.	Reggio Calabria / Milan	Oct '24 - Dec '24
III. Networking and Interdisciplinary Dissemination	E / 4	Organisation and Execution of Conferences (Milan and Lipari).	Milan	Sept '24 - Nov '24/ Jan - May '25
IV. Artistic Realisation and Performance	G / 7	Handcrafted reconstruction of final performance masks .	Milan	Oct '24 - Mar '25
	H / 8 (part)	Practical workshop and rehearsal of acting with shell masks.	Milan	Feb - Mar '25
	I / 9	Theatre production (set design, costumes and staging).	Milan	Nov '24 - Mar '25
V. Dissemination and Final Performance	L / 10	Organisation and Performance (Milan and Lipari).	Milan	Mar '25 - May '25
VI. Scientific Research in Progress	M / 11	Scientific research on shell masks, rituals and theatre.	Milan	Oct '23 - Oct '25
VII. Editorial Output and Post-Project	N / 12	Editorial and scientific organisation of the Open Access volume .	Milan	Nov '24 - Oct '25

Categories of Work	ID/WP (Work Package) No.	Description of Activity	Lead Unit	Period (MM/YY)
	O / 13	Open Access publication and post-project dissemination .	All Units	Jan '25 onwards (Target: Dec '25 - May '26)

3.2. THE DIGITAL WORKFLOW: SELECTION, SURVEY AND 3D RECONSTRUCTION (JANUARY - OCTOBER 2024)

Subsequently, the initiative progressed rapidly into its operational phase, which required special care in managing the timelines of an innovative and interdisciplinary investigation, which, being such, brought up *some unforeseen issues*.

3.2.1. STRATEGIC SELECTION AND CHRONOLOGICAL ADAPTATION

The selection of exhibits lasted five months (January-May 2024). *The focus* was immediately narrowed down to eight masks from the approximately 500 exhibits in the *Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea*. This targeted selection, following a general analysis, circumscribed the scope of the objects examined to this limited number, allowing an in-depth study and a useful path for the validation of an innovative methodology, determined by the time limit of 24 months and the specific stage requirements imposed by the tragedy.

At a certain point an *unforeseen organisational compression* occurred: the close relations with the *Museo Archeologico Regionale Eoliano Luigi Bernabò Brea* of Lipari required the production and debut of the play to be brought forward by about five months with respect to the original plan, in order to be able to include in the calendar a special performance at the Teatro del Castello of Lipari, within the important context of a PNRR conference⁵⁰. This performance took place not in September 2025 (as originally planned), but on 3 May 2025. It was therefore necessary to *speed up* the handcrafted and experimental reconstruction of the shell masks, the organisation of a workshop to *analyse their* functioning on stage with the actor Adriano Iurisevich (held on 13-15 February 2025) and the rehearsals of the performance, the creation of the costumes and props, and the theatrical rehearsals. The first *stage performances* of the play *Prometheus Bound* were therefore held between the end of March and the beginning of May, for around 1,000 spectators in all.

Ex post, it can be said that this anticipation did not represent a negative diversions, but a *valuable opportunity* to maximise the efficiency of our *preparatory work* and the impact of the project by *linking it* to the aims of the *Aeolian Regional Archaeological Museum Luigi Bernabò Brea's* PNRR Conference in Lipari⁵¹.

3.2.2. DATA ACQUISITION AND 3D RECONSTRUCTION PROTOCOL THROUGH COLLABORATION WITH THE UNIVERSITÀ MEDITERRANEA DI REGGIO CALABRIA

After the selection of the miniatures for the *Prometheus Bound*⁵², the selected artefacts were sent to the PRIN Unit of the Mediterranean University of Reggio Calabria (directed by Prof. Francesca Fatta) for *digital survey* and 3D reconstruction, a *process* that lasted five months (June-October 2024). This process involved the digital survey of the eight artefacts and the 3D digital reconstruction of the life-size wearable masks.

⁵⁰ Project for the removal of physical, cognitive and sensory barriers in the Archaeological Park of the Aeolian Islands Luigi Bernabò Brea Museum, funded under PNRR - MISSION 1, COMPONENT 3 - CULTURE 4.0 (M1C3) MEASURE 1, INVESTMENT 1.2.

⁵¹ See note above. More details on the PNRR project of the *Regional Aeolian Archaeological Museum Luigi Bernabò Brea* and the concluding conference can be found in Vilardo-Martinelli's Foreword to this volume, pp. 13-17.

⁵² See, in this volume, MATELLI (2026a), pp. 149-191.

A crucial phase for the successful performance, and methodologically innovative, was the introduction of *3D facial scanning*. Scheduled between August and September 2024, it took place precisely on 19 September 2024 in the premises of the Catholic University, using a structured light hand scanner (Artec Spider). This *acquisition of biometric data* proved indispensable to conform the 3D enlargements of the masks to the exact measurements of the actors. This *procedural integration* enabled the creation of a *pioneering protocol* that will be detailed in Section III of this volume, highlighting the interdisciplinary bridge between archaeology, digitisation and *performance* studies.

3.3. THE TECHNICAL ALCHEMY: TRANSFORMING FINANCIAL AND METHODOLOGICAL CONSTRAINTS INTO RESEARCH PROGRESS (AUGUST - DECEMBER 2024)

As mentioned above, the implementation of an interdisciplinary agenda under the pressure of an accelerated timetable brought to light technical criticalities that were responsibly and reflectively managed, turning obstacles into opportunities to refine the scientific protocol in close collaboration with the Reggio Calabria Unit, as documented in Section III of this volume.

3.3.1. THE MANAGEMENT OF BIOMETRIC AND FINANCIAL CONSTRAINTS

The 3D biometric scanning operation of the actors (Activity D/5), although methodologically essential, but not foreseen in the *budget*, constituted a *financial difficulty*. In fact, the cost of the high-precision laser scanning operations, required by the Artec Spider scanner, exceeded the PRIN resources immediately available for this specific activity (assuming 8 scans for all the main roles).

In order to preserve the main objective (*performance* with dimensional conformity) and ensure *frugal management* of budgetary constraints, the Milan Unit took a targeted corrective action: the *reduction of the number of face scans from eight to four*. The scans were limited to the faces of the three speaking actors and the chorus leader, i.e. the *pivotal subjects* for the staging of the tragedy. With this reduction, an attempt was made to implement administrative rigour, but it raises a significant methodological question for future investigations: the need to explore whether lower-cost methods can provide sufficient accuracy for the acquisition of large-scale data on the actors' faces⁵³.

3.3.2. THE DIGITAL TRANSPOSITION CHALLENGE AND MANUFACTURING PROTOCOLS

A second *technical impediment* arose during the prototyping phase, specifically in the 3D printing of the enlarged masks (Activity F/6, October-December 2024). Complex problems were encountered in the transposition from the 3D digital *file* to the PLA-printed piece, as archaeological factors such as the thickness of the original terracotta mask had to be taken into account.

In line with the experimental nature of the project, the obstacle was converted into a positive result. The critical evaluation of the technical difficulties encountered led to an advancement in the results of the investigation regarding digital fabrication protocols. This procedure has allowed the advancement of the state of the art in digital fabrication protocols specific to the replication of archaeological heritage. The Reggio Calabria Unit will document in detail the refined protocols, the adjustments in materials science and the insights gained from the digital-physical workflow in a dedicated chapter of this *Open-Access* volume.

⁵³ This procedure was described by Andrea Marraffa in MARTINELLI - MARRAFFA - NISTICÒ (2025), pp. 165-168.

3.4. FROM PROTOTYPING TO THE STAGE: THE CRAFT AND PERFORMATIVE VALIDATION (OCTOBER 2024 - MAY 2025)

The success of the initiative ultimately depended on the ability to translate digital data and 3D prototypes into functional and wearable stage objects, thus reopening the dialogue between archaeology and theatrical expression.

3.4.1. THE ART OF RECONSTRUCTION AND EXPERIMENTAL TENSION

The *handcrafted reconstruction* phase of the final masks was carried out by mask-maker Andrea Cavarra over a period of approximately six months of *experimental work* (October 2024 - March 2025). This activity represented a significant experimental challenge to achieve the desired historical and performative fidelity.

The process revealed a *crucial methodological dichotomy*: on the one hand, the scientific need for millimetric precision in reconstruction, based on the digital model; on the other, the craftsman's desire for freedom of execution. In order to overcome this discordance and elevate craftsmanship to a reproducible object of scientific study, the Units of Reggio Calabria and Milan are collaborating on the drafting of a detailed methodological report, included in the volume, which documents the exact craftsmanship *process*, thus refining the methodology regarding the relationship between digital product and craft mask (as specified in Section III of the volume).

3.4.2. STAGE VALIDATION AND INSTITUTIONAL IMPACT

The *theatrical production* phase constituted the culmination of the project. Public performances provided the final validation of the protocol, demonstrating the efficiency of the overall workflow.

These are the dates of the performances:

- 19 March 2025, 15:00 - Theatre of the Milan-Opera Prison. Performance offered to an audience of medium-security inmates.
- 25 and 26 March 2025, 8:30 pm - PIME Theatre, Milan. Performance offered to a large city audience, including teachers, secondary school and university students and fellow researchers.
- 3 May 2025, 9:00 p.m. - Theatre of the Castle of Lipari Archaeological Park of the Aeolian Islands (transfer financed by the PNRR Project). Performance offered to the citizens and tourists of the Aeolian Islands.

The *first performance in front of the inmates of the Opera Prison* constituted an important opportunity both to validate the artistic functioning of the performance performed with shell masks in front of an audience not expert in classical theatre (and therefore potentially very critical) and to disseminate the profound messages of the humanistic cultural heritage of Greek antiquity to segments of society that are normally excluded from it, opening a dialogue⁵⁴.

The two Milanese performances were aimed at a more specialised audience, accustomed to classical theatre performances, thanks to the collaboration with the non-profit association *Kerkís. Teatro Antico In Scena* affiliated with the project⁵⁵. Audience *feedback* was an extremely useful component for our investigation of the masked *performance*, which required addressing any relevant observations to the spectators.

The *performance* in Lipari had historical significance as well as widespread and inclusive culture. In fact, it was the first ever performance, in that theatre, of a tragedy with masks reconstructed from miniatures from Lipari (exactly 46 years after the first ever performance of a play with masks reconstructed from miniatures unearthed in the necropolis of Lipari, in

⁵⁴ See GIRELLA (2025) in the "Corriere del Ticino" of 29.05.2025 at <https://www.cdt.ch/societa/spettacoli/il-tesoro-della-necropoli-di-lipari-le-maschere-che-riprendono-vita-395650>.

⁵⁵ www.kerkis.net.

the same theatre, on 25 May 1979). The proposal to perform the tragedy within the PNRR conference dedicated to inclusion made it possible to enhance, on a scientific and communicative level, the idea that ancient theatrical texts were composed for the occasions of Dionysian festivities, which in themselves were ‘inclusive’ festivities, and in such a way as to allow the synaesthetic connection between auditory and visual sensations, both of which are always linked to the *logos*⁵⁶, so that they could also be enjoyed by the blind. Five hundred people crowded the theatre and the reviews were very positive, having caught the experimentation of the show⁵⁷. On this occasion too, the dialogue with the audience, which also entered into the merits of certain critical aspects of the performance, represents a *significant piece* of our project construction.

The analysis of these *performances* and their dramaturgical implications constitutes the focus of Section II of the volume, which includes reflections on new perspectives on theatrical *performance* with shell masks.

3.5. ONGOING SCIENTIFIC RESEARCH

This section defines *the continuity of the scientific and theoretical commitment*, which extends throughout the project, supporting and directing the practical phases.

M/11. Ongoing Scientific Research

- **Timing:** Year 1-2, twenty-four months (17 October 2023 - 16 October 2025).
- **Description:** The **scientific study** was not limited to the preparatory phases, but continued uninterruptedly throughout the duration of the initiative. The main subject areas of this **ongoing investigation** were:
 - The shell masks of Lipari: **analysis** of typology, function and archaeological context.
 - Tradition of the study in relation to rituality and theatre in Magna Graecia.
 - Iconography of the myth of Prometheus and the history of its scenic representations.
- **Objective:** This **transversal action** was **instrumental** in philologically validating the dramaturgical choices and reconstruction methodologies applied in **Phases II and IV**.

3.6. EDITORIAL AND POST-PROJECT OUTPUT

This section presents the scientific formalisation of the results, their maximum dissemination through *Open Access* and the forecast of dissemination activities beyond the formal conclusion of the PRIN project.

⁵⁶ MATELLI (2025b), pp. 56-57 and 59-60.

⁵⁷ For the full press review, see the following links: *Melamedia* (<https://www.melamedia.it/?s=Prometeo+incatenato>) and *Kerkis. Teatro Antico In Scena* (https://www.kerkis.net/_files/ugd/f57bc8_8c9b8bb23daa4fa48f216f15d947135e.pdf). See the following articles and reviews: D. ERCOLANO, *Museo archeologico di Lipari: innovazioni per l'accessibilità e uno spettacolo teatrale unico*, in *Gaeta.it* (11 aprile 2025), <https://www.gaeta.it/museo-archeologico-di-lipari-innovazioni-per-laccessibilita-e-uno-spettacolo-teatrale-unico>; S. SAL ATORE, *Al Museo archeologico di Lipari la storia da toccare con mano. In scena Il Prometeo di Eschilo con le maschere del teatro greco*, in *Eolienews.it* (11 aprile 2025), <https://eolienews.blogspot.com/2025/04/al-museo-archeologico-di-lipari-la.html>; E. SCANDURRA, *Lipari. Dal museo al teatro sperimentale: le maschere teatrali greche tornano in scena per la tragedia classica "Prometeo incatenato" di Eschilo*, in *notiziesicilia.it* (11 aprile 2025), <https://notiziesicilia.it/lipari-dal-museo-al-teatro-sperimentale-le-maschere-teatrali-greche-tornano-in-scena-per-la-tragedia-classica-prometeo-incatenato-di-eschilo/>; M. SPADARO, *Le novità del Museo "Bernabò Brea": braille, LIS e Il Prometeo incatenato*, in *strettoweb.com* (11 aprile 2025), <https://www.strettoweb.com/2025/04/lipari-museo-bernabobrea-braille-lis-prometeo-incatenato/1896254/>; A. CERRA, *Lipari, al museo l'archeologia diventa hi-tech e inclusiva (grazie anche al teatro classico)*, in *corriere.it* (29 aprile 2025), <https://www.corriere.it/bello-italia/notizie/lipari-museo-l-archeologia-diventa-hi-tech-inclusiva-grazie-anche-teatro-classico-65119c6a-2435-11f0-98b9-f38619cba1bd.shtml>; G. ONOFARO, *Lipari: le antiche maschere teatrali tornano in scena con "Il Prometeo incatenato"*, in *98zero.com* (3 aprile 2025), <https://98zero.com/1566393-lipari-le-antiche-maschere-teatrali-tornano-in-scena-con-il-prometeo-incatenato/>; M. SPADARO, *Successo a Lipari per il "Prometeo Incatenato" di Eschilo. Teatro sperimentale con maschere del museo archeologico*, in *La Sicilia*, (6 maggio 2025), <https://www.lasicilia.it/comunicati-stampa/successo-a-lipari-per-il-prometeo-incatenato-di-eschilo-teatro-sperimentale-con-maschere-del-museo-archeologico-2488224/>; A. GIRELLA, see above, note 25.

N/12. Editorial Organisation and Open Access

- **Period:** Year 1-2, eleven months (15 November 2024 - 16 October 2025).
- **Description:** The initiative involved the editorial and scientific organisation of this monographic study volume aimed at consolidating the main research assumptions, interdisciplinary methods and results of the PRIN Project. The primary objective is to publish it in *open access* mode, in line with the propagation guidelines for funded research. The Milan Unit was responsible for organising founding and editing of the publication containing the scientific results of the three Units.

O/13. Open Access Publication and Post-Project Dissemination

- **Period:** From January 2025 onwards (beyond the official end of the PRIN Project, October 2025).
- **Description:** This action extends the life of the scientific results beyond the duration of the funding. It provides for the dissemination of the survey results through:
 - Participation in scientific seminars and conferences.
 - **Publications** in *peer-reviewed* scientific journals.
 - **Continued dissemination** through the shows and multimedia materials produced.
- **Editorial Target:** The planned date for the open access publication of the volume (*Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, Vita e Pensiero, Milan) is set for *May 2026*.

3.7. METHODOLOGICAL CHALLENGES, DEVIATIONS FROM THE PLAN AND CORRECTIVE ACTIONS

The initiative successfully implemented the basic interdisciplinary framework, effectively linking the study of the text to the objectives of physical reconstruction and public display of the masks.

The implementation phase of the project required three essential changes from the initial approach:

1. *The introduction of a missing step*, which was recognised as necessary (the 3D reading of the actors' faces as well, not just the mask finds).
2. *A different workflow configuration* to anticipate the final result of the reconstructed masks on stage by *five months*.
3. *The objective of recataloguing* the Lipari finds (the methodological perspective was broadened, but made the work more complex).

This final objective (the cataloguing) revealed *methodological criticalities* that made *it* necessary to *broaden the perspective of the investigation*. As highlighted by the research published in an article dedicated to the masks attributed by Bernabò Brea to the *pappos protos* character of the Menandrian comedy⁵⁸, it was realised that it is essential to analyse the Lipari finds not only in themselves, but within *a framework of similar miniatures extended to the entire Mediterranean*. This perspective aims to put the small masks of Lipari in direct connection with similar finds from the Mediterranean area. In our opinion, this should be the *innovative perspective* for a cataloguing of the miniatures of the Liparian shell masks that aims to effectively overcome the *status quaestionis*.

The survey conducted has therefore offered an effective first glimpse of new methodological strategies for the study of Liparian shell mask artefacts and has simultaneously opened up new directions for the future of the study.

TABLE 2. *Full Summary of Challenges Encountered and Corrective Actions*

This table summarises the plan variations and methodological challenges that emerged during project implementation, together with the corrective actions taken.

⁵⁸ BERNABÒ BREA (1981), pp. 146-147; MATELLI (2025a).

Related Activity (No.)	Challenge Encountered/ Variation	Impact/Motivation	Corrective Action Improvement
General Plan (Dev. 2, Phases II, IV, V)	Five-month advance of the final result of the staged reconstructed masks (different work-flow organisation).	Logistics/Critical timing (PNRR) / Need to maximise the impact on the archaeological site.	Anticipation of premiere (Summer -> Spring 2025) to include Lipari date (3 May 2025).
General Plan (Dev. 1, Att. 5)	Introduction of a missing stage (3D reading of actors' faces) + High cost of 3D facial scanning operations (Artec Spider).	Need for dimensional conformity / Financial constraint.	Inclusion of the phase + Reduction of the number of face scans from eight to four (the three speaking actors and the choir leader).
General Plan (Dev. 3)	Intent of recataloguing the Lipari finds (widening perspective) revealed methodological criticalities.	More complex work / widening of the research perspective required.	Proposal to analyse the finds within a framework of similar miniatures extended to the whole Mediterranean (ambitious and innovative perspective).
6 (3D printing)	Technical problems in 3D printing (digital/physical translation, terracotta thickness).	Risk of delays in prototyping.	Critical evaluation of problems leading to progress in research results on digital fabrication protocols.
7 (Artisanal Reconstruction)	Experimental nature of Artisanal Reconstruction (scientific precision <i>vs</i> artistic licence).	Risk of deviation from scientific fidelity.	Drafting of a detailed methodological report on the handicraft process.

3.8. SCIENTIFIC PUBLICATIONS

Publications closely related to the research topic are indicated. The following chapters appear in this volume *Open Access* abbreviated according to the following criterion:

MRT = MATELLI E. (a cura di) (2026), *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, Milano.

- MATELLI E. (2026a), *Maschere della necropoli Diana di Lipari per un'interpretazione del Prometeo Incatenato di Eschilo*, in *MRT*, pp. 149-191.
- MATELLI E. (2026b). *Note di interpretazione drammaturgica e dialogo con Christian Poggioni, regista e interprete della tragedia Prometeo Incatenato, sperimentalmente in scena con maschere a calotta ricostruite dalle miniature di Lipari nella primavera 2025*, in *MRT*, pp. 193-245.
- MATELLI E. (2026c), *Dai rilievi 3D alle maschere per la scena del Prometeo Incatenato di Eschilo. Il percorso di Andrea Cavarra*, in *MRT*, pp. 397-432.
- MATELLI E. (2026d), *L'Anno Zero della Commedia Nuova in scena: Rocco Mortelliti e il Coraggio Scenico delle Maschere di Lipari (1979). Intervista a Rocco Mortelliti, attore*, in *MRT*, pp. 459-468.
- MATELLI E. (2026e), *L'Intelligenza globale dell'Attore. La maschera a calotta tra tónos (Teofrasto), poiesis (Aristotele) e funzionalità drammaturgica. Dialogo con Adriano Iurissevich*, in *MRT*, pp. 469-478.
- PEREGO D. (2026), *L'iconografia di Prometeo incatenato nell'arte moderna*, in *MRT*, pp. 247-269.
- SPINETO N. (2026), *Dioniso, la maschera, il teatro. Considerazioni a margine delle ricerche attuali sulle maschere in terracotta di Lipari*, in *MRT*, pp. 135-143.
- STERRANTINO A. (2026a), *Il Prometeo Incatenato di Eschilo sulla scena: alcuni allestimenti contemporanei*, in *MRT*, pp. 271-301.

- STERRANTINO A. (2026b), *Intervista a Stefano Perocco di Meduna e Tullia Dalle Carbonare*. «Un margine di reinvenzione». *Tecniche di realizzazione della maschera per il teatro fra tradizione e innovazione*, in *MRT*, pp. 445-450.
- STERRANTINO A. (2026c): *Intervista ad Andrea Puglisi*. «Scomporre il corpo quasi come se l'attore fosse una marionetta». *Il lavoro dell'attore con le maschere di Santelli negli allestimenti di Sammartano*, in *MRT*, pp. 451-457.
- STERRANTINO A. (2026d), *Maschera a calotta e tragedia greca: nuove prospettive per la performance teatrale. Riflessioni storico-teatrali tra filologia, archeologia e prassi scenica contemporanea*, in *MRT*, pp. 347-369.

In addition, two other articles on the topic of research published elsewhere in 2025.

- MATELLI E. (2025a), *Maschere teatrali dalla necropoli ellenistica della contrada Diana di Lipari? Criticità metodologiche e ipotesi di lavoro*, in «Aevum», (99), pp. 23-73.
- MATELLI E. (2025b), *Il teatro greco, il sistema di recitazione in maschera e le miniature nella necropoli di Lipari*, in FATTA F. - MEDIATI D. (a cura di), *Il Museo archeologico regionale eoliano "Luigi Bernabò Brea" La fruizione del patrimonio culturale*, pp. 55-83, Roma, VOLUME IN OPEN ACCESS.

SEZIONE I

Archeologia e Materialità della Maschera (le Origini)

Questa sezione ridefinisce lo *status quaestionis* sulla maschera antica ampliando l'orizzonte dalla scena attica ai contesti di Magna Grecia, Sicilia e Macedonia. I contributi superano la tradizionale lettura documentaria dei reperti: TODISCO rivela come la ceramica figurata costituisca un 'genere visivo' autonomo, capace di elaborare codici grotteschi originali e paralleli alla rappresentazione teatrale. NAOUM documenta la pervasività dell'immaginario scenico a Pella, dove le terrecotte agivano tra collezionismo privato, souvenir e offerta funeraria. L'archeologa greca offre per la prima volta un catalogo completo, aggiornato al 2025, di terracotte, figurine e maschere di Pella. Chiude il quadro la densa riflessione teorica di SPINETO sul *prosopon* dionisiaco: la maschera emerge qui non solo come oggetto, ma come strumento epifanico di mediazione tra identità e alterità. Un percorso indispensabile per fornire le coordinate esegetiche necessarie a decodificare, nel prosieguo del volume, la specificità del *corpus* di Lipari.

This section redefines the status quaestionis on the ancient mask by broadening the horizon from the Attic scene to the contexts of Magna Graecia, Sicily and Macedonia. The contributions go beyond the traditional documentary reading of the finds: TODISCO reveals how figured ceramics constitute an autonomous 'visual genre', capable of elaborating original grotesque codes parallel to theatrical representation. NAOUM documents the pervasiveness of scenic imagery in Pella, where terracottas acted as items of private collecting, souvenirs and funerary offerings. The Greek archaeologist presents for the first time a full catalogue, updated to 2025, of terracotta objects, figurines and masks from Pella. SPINETO's dense theoretical reflection on the Dionysian prosopon closes the picture: the mask emerges here not only as an object, but as an epiphanic instrument of mediation between identity and otherness. An indispensable path to provide the exegetical coordinates necessary to decode, in the continuation of the volume, the specificity of Lipari's corpus.

I. LUIGI TODISCO

Status quaestionis (2023) sulla ceramica figurata con maschere e personaggi mascherati prodotta in Magna Grecia e in Sicilia

Abstract

La ricerca più recente ha confermato che nelle scene dei vasi definiti fliacici da H. Heydemann alla fine dell'Ottocento vanno ricercati collegamenti con la commedia attica più che con gli spettacoli farseschi svoltisi in Italia meridionale. I richiami puntuali a drammi specifici che si possano rintracciare nella complessiva produzione di queste immagini risultano, tuttavia, limitati e resta da meglio indagare sui riferimenti per i quali non siano stati intercettati riscontri nell'*archaia* o nella *mise*. È opportuno ricordare la grande libertà con cui i pittori vascolari italoti e sicelioti affrontarono il tema ispirato allo spettacolo, da intendere come un vero e proprio genere visivo parallelo alle rappresentazioni reali e tuttavia da queste diversificato per modalità di acquisizione delle fonti, destinazione, finalità simboliche e funzioni, forme espressive, esigenze commerciali.

Parole chiave. ceramiche della Magna Grecia, vasi *phlyax*, maschere comiche, teatro attico.

Abstract

The most recent research has confirmed that in the scenes of the vases defined as phlyaxes by H. Heydemann at the end of the nineteenth century, connections should be sought with Attic comedy rather than with the farcical performance of southern Italy. The specific references to dramas that can be traced in the overall production of these images are, however, limited and it remains to be better investigated the references for which no confirmations have been found in the archaia or in the mise. It is appropriate to remember the great freedom with which the vase-painters approached the theme inspired by the performance, to be understood as a visual genre parallel to real representations and yet diversified from them in terms of the methods of acquiring the sources, destination, symbolic purposes and functions, expressive forms, commercial needs.

Keywords: Magna Graecia pottery, phlyax vases, comic masks, Attic theater.

DOI: 10.26350/9788834361306_000065

È noto che nessun esemplare si è conservato delle maschere realizzate nel mondo greco con materiali deperibili e che, pertanto, degli originali che coprivano il volto degli attori impegnati nelle *performance* drammatiche possiamo farci un'idea soltanto attingendo agli accenni letterari e soprattutto all'iconografia (fig. 1)¹. Sappiamo bene, inoltre, che nel mondo greco la maschera non fu un attributo esclusivo di Dioniso, divinità dell'alterità e nume tutelare del teatro, e che il suo rapporto con la sfera rituale di divinità diverse, in un tempo antecedente gli inizi dell'attività teatrale, fu sottolineato già da Arthur Pickard-Cambridge², i cui studi restano riferimento imprescindibile per ogni studio sul teatro greco.

La complessa problematica delle origini della maschera e della sua relazione iniziale con il teatro ha continuato ad essere affrontata dai ricercatori e molto di recente Sophia Baltzoi ha utilmente raccolto la documentazione aggiornata che attesta l'uso della maschera in antichi riti di passaggio legati al culto di Artemide Ortia, Despina, Demetra, oltre che di Dioniso, a conferma della convinzione secondo la quale Tespi, nella seconda metà del VI secolo a.C., non avrebbe inventato la maschera, ma l'avrebbe soltanto adottata per primo nel contesto drammatico della tragedia³.

¹ MARSHALL (2019), pp. 528-529. Sulla fabbricazione delle maschere STONE (1981), pp. 19-22; HUGHES (2012), pp. 166-168, 172-175; senza dimenticare BIEBER (1930), coll. 2070-2120.

² PICKARD-CAMBRIDGE (1996).

³ BALZTOI (2023), pp. 1-25.

Le maschere rituali meglio datate nel quadro culturale e religioso della Grecia propria sono quelle grottesche del culto di Artemide Ortia, realizzate in terracotta a Sparta dagli anni intorno al 615 a.C. sul modello degli originali in lino e in legno indossati nel corso delle cerimonie (figg. 2-3)⁴. Dopo gli esemplari isolati di epoca minoico-micenea, quelli spartani, rinvenuti agli inizi del Novecento in due fosse adiacenti al tempio arcaico della divinità, sono da considerare la testimonianza materiale cronologicamente più alta delle riproduzioni che furono fatte nel mondo greco per fini rituali delle maschere in materiali deteriorabili ed hanno suggerito ad alcuni studiosi l'ipotesi di un collegamento con quanto alluso da Aristotele in relazione alle radici doriche del teatro⁵.

Nel VI secolo a. C. la maschera isolata di Dioniso, che veniva esposta in contesti rituali legati al dio (figg. 4-5), fu frequentemente riprodotta sui vasi attici destinati al consumo del vino e fecero la loro comparsa nell'iconografia vascolare ateniese i primi cori composti da personaggi mascherati (fig. 6)⁶. Per immagini collegabili ai principali generi drammatici bisognerà tuttavia aspettare la prima metà del V secolo a.C., quando i ceramografi attici iniziarono a riprodurre maschere e personaggi mascherati in composizioni collegabili sia con le azioni culturali che si svolgevano nel teatro fisico sia più specificamente con le *performance* comiche, satiresche e tragiche (figg. 7-8-9)⁷.

Dal tardo V secolo a.C. la storia delle maschere e dei personaggi mascherati del teatro dipinti nelle scene vascolari corre parallelamente a quella delle statuette teatrali e delle maschere realizzate plasticamente in forma tridimensionale nel mondo greco. In questo periodo, infatti, l'interesse degli artigiani attici nei confronti della sfera teatrale si allargò anche ai prodotti della coroplastica, rappresentata forse prima da statuette – significativo il gruppo di New York, datato al 410-400 a.C. (fig. 10) – e subito dopo da mascherine soprattutto di carattere comico, i cui primi esemplari si tende a datare al 375-350 a.C. (fig. 11)⁸. Di tali produzioni, diffuse ampiamente nel mondo greco come la ceramica figurata (fig. 12), grazie soprattutto alle esportazioni⁹, fino all'avanzata età ellenistica, è documentata la destinazione votiva, soprattutto in rapporto con riti di passaggio, e quella funeraria, ma non è escluso che gruppi di figurine e mascherine venissero vendute a teatro come *souvenir* delle rappresentazioni¹⁰.

I materiali figurati d'interesse teatrale giunti fino a noi ad Atene e in Attica non sono numerosi e tuttavia dimostrano con molta chiarezza che servirono da modello per le composizioni che gli artigiani della Magna Grecia e della Sicilia realizzarono spesso fin dagli ultimi decenni del V secolo a.C., costituite inizialmente, per ciò che sappiamo, da scene vascolari (fig. 13)¹¹.

Queste prime immagini ispirate dal teatro costituiscono il riflesso iconografico dell'attecchimento della religione dionisiaca e dell'interesse culturale sviluppatosi tra i Greci d'Occidente nei confronti della *performance* drammatica attica (fig. 14)¹².

Che Siracusa possa essere stato il centro propulsore del fenomeno è testimoniato dai titoli e dai frammenti delle opere di Epicarmo¹³, fiorito nella colonia tra VI e V secolo a.C., che ricordava la valutazione degli agoni drammatici forse nella stessa Siracusa da parte di

⁴ Su cui si veda, insieme a BALTZOI (2023), pp. 1-25, anche SUDDABY (2014), pp. 1-7.

⁵ Da ultimi DI CLEMENTE (2008), pp. 183-186; LLOYD ROSENBERG (2015), pp. 247-261.

⁶ Già PICKARD-CAMBRIDGE (1996), pp. 35-58, figg. 19, 21, 22; DUNAND - FRONTISI-DUCROUX - LISSARRAGUE (1986), pp. 109-117; FRONTISI-DUCROUX (1986), pp. 137-149; GREEN (1994), pp. 28-34.

⁷ GREEN (1994), pp. 79-82.

⁸ ROSCINO (2019a), pp. 357-358; ROSCINO (2019b), p. 531.

⁹ Si veda in generale TODISCO (2002), pp. 45-64; e per i vasi attici decorati da scene pittoriche collegabili con la tragedia importati in Italia meridionale e in Sicilia si veda CATUCCI (2003), pp. 1-97, 361-385, con bibliografia precedente.

¹⁰ Ipotesi ripresa di recente in ROSCINO (2019a), pp. 357-358.

¹¹ TODISCO (2002), pp. 45-64. Per le importazioni di ceramica di possibile ispirazione tragica in Italia si veda anche CATUCCI (2003), pp. 1-97.

¹² TODISCO (2002), pp. 9-38; e da ultimo, sinteticamente, ZIMMERMANN (2024), pp. 11-17.

¹³ TODISCO (2002), pp. 42-43.

cinque giudici (CGF, 131, 229), e dalla notizia dell'anonima *Vita di Eschilo* (9; 18) sull'attività del tragediografo nella *polis* durante il governo di Ierone¹⁴. Senza contare le attestazioni più tarde delle *Leggi* di Platone (659 b-c), secondo il quale il successo delle opere drammatiche in Italia meridionale sarebbe stato decretato dal popolo, e dei titoli e frammenti drammatici del siracusano Rintone, attivo certamente a Taranto agli inizi del III secolo a.C.¹⁵, periodo in cui le colonie siceliote e italiote erano dotate di una imponente architettura teatrale in pietra¹⁶.

Tuttavia, resta il fatto che, tralasciando le informazioni sull'attività di Eschilo nella prima metà del V secolo a.C. e su quella di Rintone al tempo di Tolomeo I, non si hanno notizie di allestimenti teatrali né in Sicilia né in Magna Grecia che riguardino i drammi attici di cui è stato individuato il riflesso nelle immagini vascolari realizzate nel corso del IV secolo a.C.¹⁷. Pertanto, le fonti di ispirazione dei ceramografi sono da considerarsi incerte.

In questo quadro si colloca la produzione dei vasi italioti e sicelioti decorati con immagini collegabili con lo spettacolo teatrale e con Dioniso in quanto suo patrono, inizialmente dipinte da artigiani di Metaponto, nota per un grande edificio assembleare innalzato in età arcaica (fig. 15)¹⁸, e di Taranto tra i decenni finali del V e quelli iniziali del IV secolo a.C., per poi essere ampiamente riprese nelle altre officine ceramiche disseminate in Italia meridionale e in Sicilia (figg. 16-17)¹⁹.

All'interno del suddetto filone produttivo della ceramica a figure rosse, perdurato oltre la fine del IV secolo a.C., si distinguono le scene in cui compaiono maschere isolate, riconducibili a differenti contesti rituali prevalentemente dionisiaci (fig. 18), e quelle in cui agiscono personaggi mascherati in *performance* di prevalente carattere comico. Non diversamente accade per la coroplastica, i cui primi esemplari sembrerebbero costituiti da statuette di attori comici prodotte a Siracusa e a Taranto (figg. 19-20)²⁰.

Nella coroplastica, le maschere e i personaggi mascherati sono soprattutto quelli attribuibili al teatro comico e satiresco (figg. 21-22). Per le maschere della tragedia è, pertanto, rilevante la testimonianza delle maschere di Lipari e Centuripe (figg. 23-24)²¹. Anche nella ceramica risulta rara la rappresentazione di maschere e di attori tragici, essendo stati i ceramografi interessati più ai contenuti che alla messa in scena di tragedie. Eccezionali, infatti, risultano, le due scene di rappresentazione tragica dipinte dal ceramografo siceliota di Capodarso, vicino Caltanissetta, negli ultimi decenni del IV secolo a.C. (fig. 25)²².

L'aderenza formale di questi materiali alle maschere indossate sulla scena reale si deduce, per quanto riguarda soprattutto gli esemplari comici e satireschi, dai modelli rintracciabili nell'iconografia vascolare e nella coroplastica attica e non dai testi, compreso l'*Onomastico* di Polluce²³, che poco ci dicono sulle fattezze delle maschere del teatro classico. In altre parole, come già affermato più sopra, l'iconografia costituisce la testimonianza primaria sulla connotazione facciale delle maschere degli attori del teatro attico, per la cui ricostruzione le scene vascolari e la coroplastica dell'Italia meridionale rappresentano oggi la fonte più articolata e ricca di informazioni. A tal riguardo non va sottaciuto, tuttavia, che dopo i preziosi repertori di T.B.L. Webster, J.R. Green e A. Seeberg²⁴, gli studi specifici sui

¹⁴ TODISCO (2002), pp. 41-42; e più estesamente BOSHER (2021).

¹⁵ TODISCO (2002), pp. 114-115.

¹⁶ TODISCO (2002), pp. 139-192; e per la Sicilia l'aggiornamento recente in MARCONI (2012), pp. 175-207, con bibliografia precedente.

¹⁷ Si veda già TODISCO (2002), pp. 20-28.

¹⁸ MERTENS - DE SIENA (1982), pp. 1-60, che ipotizzano spettacoli nell'edificio fin da età arcaica a pp. 33-34.

¹⁹ TODISCO (2004), con bibliografia precedente; TODISCO (2020), con bibliografia precedente.

²⁰ Da ultima, ROSCINO (2019), p. 357.

²¹ ROSCINO (2012), p. 286, con bibliografia precedente.

²² Su cui, di recente, ROSCINO (2012), p. 278, con bibliografia precedente.

²³ Si vedano, da ultimo, le considerazioni in PIQUEUX (2022), p. 201.

²⁴ WEBSTER (1967); WEBSTER (1969); WEBSTER - GREEN (1978); WEBSTER - GREEN - SEEBERG (1995).

materiali attici hanno riguardato quasi esclusivamente la ceramica e che la coroplastica attende ancora approfondimenti adeguati²⁵.

Le scene vascolari dell'Italia meridionale ispirate al teatro svolsero indistintamente una funzione rituale di carattere funerario e che questa non fosse esclusiva della ceramica lo dimostrano molto bene le statuette e le maschere in terracotta della necropoli liparese²⁶. I manufatti simboleggiavano l'adesione al mondo dionisiaco nel passaggio di stato dalla vita terrena a un sereno aldilà²⁷.

Le immagini collegabili alle reinterpretazioni tragiche dei paradigmi mitici ed epici costituirono un efficace mezzo tanto di esaltazione dei defunti quanto di consolazione dei loro familiari²⁸. Lo scarso interesse mostrato dai ceramografi nei confronti del dramma satiresco può essere motivato pensando a una delle principali prerogative di questo genere drammatico, ovvero la derisione della dimensione eroica, in contraddizione con la funzione simbolica di celebrazione dei defunti affidata alle scene vascolari²⁹. Le scene buffonesche potrebbero, invece, aver alluso alla commedia in quanto rappresentazione di un mondo alla rovescia, che Dioniso, «le dieu-masque»³⁰, avrebbe riportato alla normalità nella transizione dei suoi adepti nella dimensione ultraterrena³¹.

Un argomento che merita nuova attenzione è quello della relazione tra le scene dei vasi italoti e sicelioti con personaggi mascherati e le *performance* locali di farse popolari. Il rapporto fu stabilito alla fine dell'Ottocento da H. Heydemann, il quale si richiamava alla produzione fliacica in dialetto dorico di Rintone, e fu condiviso più tardi da A.D. Trendall che, tuttavia, corresse la datazione bassa dei vasi suggerita dallo studioso tedesco³².

Indagini recenti hanno dimostrato che, allo stato attuale della ricerca, le suddette scene vascolari sono in grado di rivelare soltanto collegamenti con la commedia attica (fig. 26), come già suggerito da studiosi ottocenteschi³³, e non con i cosiddetti fliaci, anche perché l'attività di Rintone, noto per essere stato il primo fliacografo, si pone chiaramente in anni successivi alla fioritura delle immagini vascolari³⁴. Sebbene di numero nettamente superiore rispetto a quelli della ceramografia attica, i richiami puntuali a drammi specifici che si possano rintracciare nella ceramografia italota e siceliota appaiono, tuttavia, rari nell'intera fioritura di questo filone iconografico e resta, pertanto, da meglio indagare sugli eventuali riferimenti drammatici dei ceramografi che dipinsero le scene con personaggi mascherati per le quali non siano stati intercettati finora riscontri nell'*archaia* o nella *mesè*³⁵. Maschere e personaggi mascherati compaiono, molto spesso, in scene di soggetto distante dalla sfera teatrale³⁶. La maschera, spesso riprodotta anche in scene vascolari in cui agiscono personaggi mascherati, è frequente, infatti, sia nella forma comica che in quella tragica, in rappresentazioni di contesti santuariali, simposiali e funerari, simboleggiando i diversi aspetti della religione dionisiaca (figg. 27-28)³⁷. Ricorrente è, inoltre, la raffigurazione di Dioniso e di altri personaggi che reggono o contemplano la maschera (fig. 29), come nella ceramica attica³⁸. Per quanto concerne, invece, le figure mascherate, vanno ricordati i vecchi e gli schiavi isolati che si ac-

²⁵ Si cita soltanto LUCCHESI (2005), pp. 437-462.

²⁶ Sulla destinazione funeraria dei vasi con immagini di ispirazione teatrale TODISCO (2003; 2020). Sulle terracotte liparesi si citano solo BERNABÒ BREA (1981) e SCHWARZMAIER (2011).

²⁷ Si cita soltanto ISLER-KERENYI (2001), p. 234.

²⁸ GIULIANI (1995), p. 156; TODISCO (2002), pp. 22-23.

²⁹ TODISCO (2002), pp. 26-28.

³⁰ FRONTISI-DUCROUX (1991); VERNANT (2001), pp. 179-213.

³¹ TODISCO (2020), p. 58.

³² HEYDEMANN (1886), pp. 260-313; TRENDALL (1959).

³³ Si cita soltanto STEPHANI (1844), pp. 245-267.

³⁴ FAVI (2017).

³⁵ Si veda a tal proposito, di recente, TODISCO (2020); PIQUEUX (2022).

³⁶ GREEN (1995), pp. 93-121.

³⁷ Si veda TODISCO (2002), pp. 70-73.

³⁸ GREEN (1982), pp. 237-248; TAPLIN (2007), pp. 10-13.

compagnano a Dioniso, con valore rituale (fig. 30), o ad etere (fig. 31), evocando le gioie del sesso e del simposio, oppure che danzano o camminano reggendo vari attributi, evocando consuetudini drammaturgiche (figg. 32-33)³⁹.

Se delle maschere tragiche e satiresche resta soltanto la tipologia avanzata da T.B.L. Webster⁴⁰, quella delle altre, comiche, dell'*archaia* e della *mese*, anch'essa stabilita dallo stesso Webster e da Green sulla base dell'iconografia, si giova oggi di un'attenta messa a punto di A. Piqueux⁴¹. Il risultato è apprezzabile, anche se risente della stessa assertiva rigidità classificatoria dei due studiosi britannici, rispetto alla quale aveva messo in guardia L. Bernabò Brea partendo dalla coroplastica liparese, e sembra minimizzare l'apporto rielaborativo delle fonti di ispirazione che potrebbe non essere mancato da parte di ceramografi e coroplasti.

Volendo riassumere un tema tanto complesso e frequentato dagli studiosi, può dirsi che in questi ultimi anni la ricerca sta compiendo nuovi, fecondi sforzi attraverso indagini più minute rispetto al passato soprattutto sulla tradizione letteraria, alla ricerca di connessioni ulteriori con le immagini vascolari, e tra queste, con le composizioni di maggiore cripticità⁴². Per ciò che concerne gli studi di iconografia, va segnalata l'esplorazione da parte di R. Green della meno nota produzione testimoniata a Corinto, Beozia e Cipro, soprattutto da statuette comiche della seconda metà del IV secolo a.C., le quali attesterebbero interrelazioni con la produzione della Magna Grecia e della Sicilia⁴³. Questo stesso studioso britannico ha effettuato, inoltre, nuove analisi delle maschere comiche rappresentate nell'iconografia vascolare lungo il IV secolo a.C., le quali mostrerebbero, in maniera meno incerta, differenze formali collegabili con l'evoluzione dall'*archaia* alla *nea*, attraversando la *mese*⁴⁴.

Concludendo, gli studi più aggiornati e condivisibili, sviluppatasi negli ultimi decenni, suggeriscono di considerare superato e da evitare ogni approccio meccanicistico al problema del rapporto tra iconografia e teatro, sulla scia di opere pionieristiche come le *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, pubblicate da L. Séchan a Parigi, nel 1926, improntate da un metodo combinatorio e compensativo⁴⁵. Anche in relazione alla ceramica non bisogna trascurare la grande libertà con cui, in linea generale, i pittori vascolari dell'Italia meridionale affrontarono i soggetti trattati nelle loro composizioni e le oscillazioni della datazione delle attribuzioni avanzate in relazione alle diverse officine ceramiche. All'interno della produzione vascolare italiota e siceliota i vasi con scene ispirate alla sfera teatrale, intimamente collegati con la coroplastica di analogo soggetto, rappresentarono, infatti, un vero e proprio genere visivo parallelo al dramma in quanto *performance* reale e da questo comunque diversificato per luoghi e tempi di produzione, modalità di acquisizione e trasmissione delle fonti di ispirazione, destinazione, finalità simboliche e funzioni, forme espressive, esigenze commerciali⁴⁶.

³⁹ Di recente GREEN (2012), pp. 312-316; e con nuovi elementi PIQUEUX (2022), pp. 274-283.

⁴⁰ WEBSTER (1965), pp. 10-22.

⁴¹ PIQUEUX (2022), pp. 201-211, con bibliografia precedente.

⁴² Di sicuro interesse, per i vasi a soggetto comico, PIQUEUX (2022); GÜNTHER (2022).

⁴³ GREEN (2014), pp. 333-369.

⁴⁴ GREEN (2012), pp. 289-328; PIQUEUX (2022), pp. 74-112, in particolare pp. 106-112.

⁴⁵ SECHAN (1926).

⁴⁶ Da ultimo, TODISCO (2020), pp. 58-59.

Tavole fotografiche

Fig. 1 – SIRACUSA, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, inv. 84822: maschera arcaica in terracotta di produzione siceliota da Megara Iblea. Immagine tratta dal *link* <https://www.gagarin-magazine.it/2025/02/visto-da-noi/limmagine-e-il-suo-doppio-ritratto-e-autoritratto-tra-specchio-e-maschera/>.

Fig. 2 – SPARTA, Museum: maschera arcaica di produzione laconica in terracotta dal santuario di Artemide Ortia. Immagine tratta dal *link* https://www.leportedellanno.unito.it/eng_grecia_trasformazioni_grande_23.htm.

Fig. 3 – SPARTA, Museum: maschere arcaiche in terracotta di produzione laconica dal santuario di Artemide Ortia. Immagine tratta dal *link* <https://mx.pinterest.com/pin/310959549244852733/>.



Fig. 4 – TARQUINIA, Museo Archeologico Nazionale, inv. RC 1804: particolare di vaso a figure nere di produzione attica con la maschera di Dioniso (Foto da FRONTISI-DUCROUX 1986).

Fig. 5 – ROMA, Museo Archeologico Nazionale Villa Giulia, inv. 983: vaso a figure rosse di produzione attica con cerimonia in onore di Dioniso (Foto da DURAND - FRONTISI-DUCROUX - LISSARRAGUE 1986).



Fig. 6 – BERLIN, Staatliche Museen Antikensammlungen, inv. F 1697: vaso a figure nere di produzione attica con auleta e coreuti. Immagine tratta dal *link* <https://www.flickr.com/photos/69716881@N02/50803117788>.



Fig. 7 – ATHENS, Museum of Ancient Agora, inv. p 11810: frammento di vaso a figure rosse di produzione attica con personaggio che regge una maschera. Immagine tratta dal [link](https://www.researchgate.net/figure/Boy-with-mask-Attic-red-figure-fragment-of-an-oenochoe-470-460-bce-American-School-of_fig1_224946627) https://www.researchgate.net/figure/Boy-with-mask-Attic-red-figure-fragment-of-an-oenochoe-470-460-bce-American-School-of_fig1_224946627.

Fig. 8 – FERRARA, Museo Archeologico Nazionale, inv. T. 173 C (V.P.): vaso a figure rosse di produzione attica con personaggio che regge una maschera e Menade danzante (foto da PICKARD CAMBRIDGE 1996).

Fig. 9 – BASEL, Antikenmuseum, inv. BS 415: vaso a figure rosse di produzione attica con coreuti tragici. Immagine tratta dal [link](https://culturaclassica.ch/aicc_dsi/index.php/conferenze-e-incontri/397-la-pittura-vascolare-tra-mito-e-letteratura-e-dozio-14-3-2025) https://culturaclassica.ch/aicc_dsi/index.php/conferenze-e-incontri/397-la-pittura-vascolare-tra-mito-e-letteratura-e-dozio-14-3-2025.



Fig. 10 – NEW YORK, Metropolitan Museum of Art, inv. 13.225.13–.14, .16–.28: gruppo di statuette comiche in terracotta di produzione attica, detto di New York. Immagine tratta dal [link](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/844483) <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/844483>.

Fig. 11 – BUDAPEST, Budapest Szepmüvészeti Museum, inv. T301: maschera comica in terracotta di produzione attica. Immagine tratta dal [link](https://www.mfab.hu/artworks/4987/) <https://www.mfab.hu/artworks/4987/>.

Fig. 12 – NAPOLI, Museo Archeologico Nazionale, inv. 81673: vaso a figure rosse di produzione attica, detto di Pronomos. Immagine tratta dal [link](https://archeologiavocidalpassato.com/tag/mostra-dioniso-mito/) <https://archeologiavocidalpassato.com/tag/mostra-dioniso-mito/>.



Fig. 13 – METAPONTO, Museo Archeologico Nazionale, inv. 29076: vaso a figure rosse di produzione meta-pontina con personaggio mascherato (foto da TODISCO 2020).

Fig. 14 – NEW YORK, Metropolitan Museum of Art, inv. 24. 97. 104: vaso a figure rosse di produzione apula con scena ispirata alla commedia attica (foto da TODISCO 2020).

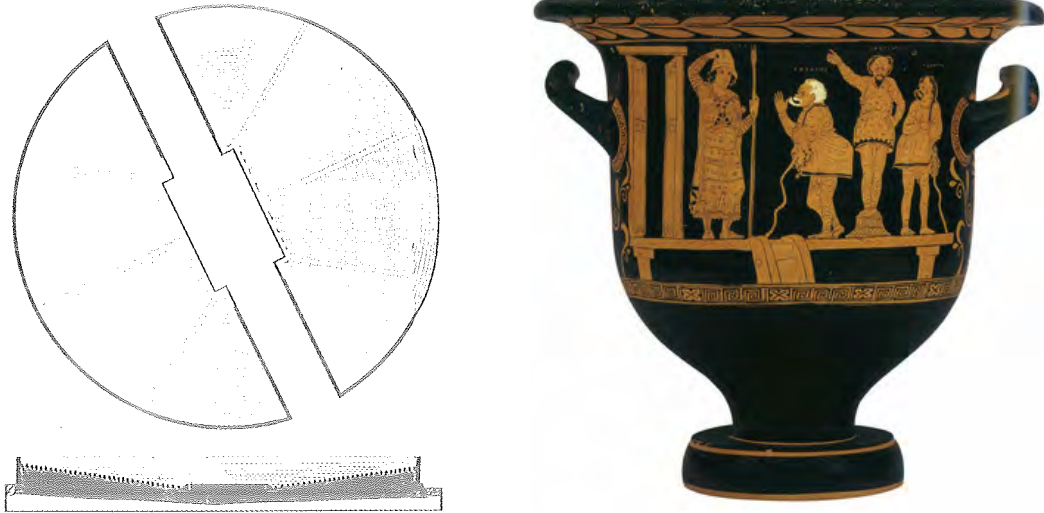


Fig. 15 – Pianta dell' *ekklesiasterion* di Metaponto (foto da MERTENS - DE SIENA 1982).

Fig. 16 – NAPOLI, Museo Archeologico Nazionale, inv. 24778: vaso a figure rosse di produzione apula con scena ispirata alla commedia attica (foto da TODISCO 2020).

Fig. 17 – BOSTON, Museum of Fine Arts, inv. 69.951: vaso a figure rosse di produzione apula con scena ispirata alla commedia attica (foto da TODISCO 2020).



Fig. 18 – NAPOLI, Museo Archeologico Nazionale, inv. 2411 (82922): vaso a figure rosse di produzione apula con scena rituale e maschera (foto da TODISCO 2020).

Fig. 19 – SIRACUSA, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi: statuette in terracotta di produzione siceliotta da Siracusa, Ortigia. Immagine tratta dal [link](http://www.censimento.fotografia.italia.it/archivi/archivio-fotografico-museo-archeologico-regionale-paolo-orsi-ellenistico-romana/) <http://www.censimento.fotografia.italia.it/archivi/archivio-fotografico-museo-archeologico-regionale-paolo-orsi-ellenistico-romana/>.

Fig. 20 – TARANTO, Museo Archeologico Nazionale, inv. 1689: statuette in terracotta di produzione apula da Taranto (foto da MONDA - ROSSINI - SPAGNUOLO 2024).



Fig. 21 – LIPARI, Museo Archeologico Eoliano Luigi Bernabò Brea (Mus. Eol.), inv. 11167-1: maschera comica in terracotta di produzione siceliota (foto Museo Lipari).

Fig. 22 – LIPARI, Museo Archeologico Eoliano Luigi Bernabò Brea (Mus. Eol.), inv. 11167-k: maschera comica in terracotta di produzione siceliota (foto Museo Lipari).



Fig. 23 – LIPARI, Museo Archeologico Eoliano Luigi Bernabò Brea (Mus. Eol.), inv. 2301-f: Maschera tragica in terracotta di produzione siceliota (foto Museo Lipari).

Fig. 24 – LIPARI, Museo Archeologico Eoliano Luigi Bernabò Brea (Mus. Eol.), inv. 3201-g: maschera tragica in terracotta di produzione siceliota (foto Museo Lipari).



Fig. 25 – SIRACUSA, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, inv. 66557: frammento di vaso a figure rosse di produzione siceliota con scena di rappresentazione tragica (foto da MONDA - ROSSINI - SPAGNUOLO 2024).



Fig. 26 – WÜRZB RG , Martin von Wagner Museum, inv. H 5697: vaso a figure rosse di produzione apula con scena ispirata alle *Tesmoforiazuse* di Aristofane (foto da TODISCO 2020).

Fig. 27 – LONDON, British Museum, inv. F 275: vaso a figure rosse di produzione apula con Dioniso e il suo corteggio (foto da TODISCO 2020).

Fig. 28 – NAPOLI, Museo Archeologico Nazionale, inv. RC 144 (85873): vaso a figure rosse di produzione pe-stana con scena di simposio (foto da TODISCO 2020).

Fig. 29 – WÜRZB RG , Martin von Wagner Museum, inv. H 4600: frammento di vaso suddipinto policromo di produzione apula con attore che regge una maschera tragica (foto da TAPLIN 2007).



Fig. 30 – *Commercio antiquario*: vaso a figure rosse di produzione pestana con personaggio mascherato comicamente e Dioniso (foto da TODISCO 2021).

Fig. 31 – POLICORO, Museo Archeologico Nazionale: frammento di vaso a figure rosse di produzione apula con personaggio mascherato comicamente ed etera (foto da TODISCO 2020).



Fig. 32 – PARIS, Cabinet des Médailles, inv. 1046: vaso a figure rosse di produzione apula con personaggio mascherato comicamente (foto da TODISCO 2020).

Fig. 33 – NEW YORK, Metropolitan Museum of Art, inv. 51. 11. 2: vaso suddipinto policromo di produzione apula con personaggio mascherato comicamente (foto da TODISCO 2020).

BIBLIOGRAFIA

- BALTZOI S. (2023), *The Birth of Tragic Mask through Ritual Practices*, in «CHS Research Bulletin», 11, pp. 1-25.
- BERNABÒ BREA L. (1981), *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.
- BIEBER M. (1930), *Maske*, in *Realencyclopädie der Altertumswissenschaft*, XIV, 2, col. 2070-2120.
- BOSHER K.G. (2021), *Greek Theatre in Ancient Sicily*, HALL E. - MARCONI C. (eds.), Cambridge.
- CATUCCI M. (2004), *Tempi e modi di diffusione di temi teatrali in Italia attraverso la ceramica di importazione*, in TODISCO L. (ed.), *La ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma-Bristol, pp. 1-97.
- DI CLEMENTE P. (2008), *Sparta ridente. Le maschere di Orthia e le origini della farsa dorica*, in MENOZZI O. - DI MARZIO M.L. - FOSSATARO D. (eds.), *SOMA 2005, Proceedings of the IX Symposium on Mediterranean Archaeology* (Chieti, 24-26 February 2005), Oxford, pp. 183-186.
- DURAND J.-L. - FRONTISI-DUCROUX F. - LISSARRAGUE F. (1986), *Tra i due mondi del vino*, in PONTRANDOLFO A. (a cura di), *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica*, Mantova, pp. 109-117.
- FAVI F. (2017), *Fliaci, Testimonianze e frammenti*, Heidelberg.
- FRONTISI-DUCROUX F. (1986), *Specchiarsi nella maschera*, in PONTRANDOLFO A. (a cura di), *La città delle immagini. Religione e società nella Grecia antica*, Mantova, pp. 137-149.
- FRONTISI-DUCROUX F. (1991), *Le dieu-masque. Une figure de Dionysos d'Athènes*, Paris-Rome.
- GIULIANI L. (1995), *Tragik, Trauer und Trost. Bildervasen für eine apulische Totenfeier*, Gesamtherstellung Staatliche Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Hannover.
- GREEN J.R. (1982), *Dedications of Masks*, in «Revue Archéologique», 2, pp. 237-248.
- GREEN J.R. (1994), *Theatre in Ancient Greek Society*, London-New York.
- GREEN J.R. (1995), *Theatrical Motifs in Non-Theatrical Contexts on Vases of the Fifth and Fourth Centuries*, in GRIFFITH A. (ed.), *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of Eric Handley*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», Suppl. 66, London, pp. 93-121.
- GREEN J.R. (2012), *Comic Vases in South Italy: continuity and Innovation in the development of a figurative Language*, in BOSHER K. (ed.), *Theater Outside Athens, Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge, pp. 289-342.
- GREEN J.R. (2014), *Regional Theatre in the Fourth Century. The Evidence of Comic Figurines of Boeotia, Corinth and Cyprus*, in CSAPO E. - GOETTE H.R. - GREEN J.R. - WILSON P. (eds.), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin-Boston, pp. 333-369.
- GÜNTHER E. (2022), *Komische Bilder*, Wiesbaden.
- HEYDEMANN H. (1886), *Die Phylakendarstellungen der bemalten Vasen*, in «Jahrbuch des Kaiserlich. Deutschen Archäologischen Instituts», 1, Berlin, pp. 260-313.
- HUGHES A. (2012), *Performing Greek Comedy*, Cambridge.
- ISLER-KERENYI C. (2001), *Dionysos nella Grecia Arcaica. Il contributo delle immagini*, Pisa-Roma.
- LLOYD ROSENBERG J. (2015), *The Masks of Orthia: Form, Functions and the Origins of Theatre*, in «The Annual of the British School at Athens», 110, pp. 247-261.
- LUCCHESI C. (2005), *Statuette teatrali e riti di passaggio*, in «ASAtene», LXXXIII, S. III, 5, 2, pp. 437-462.
- MARCONI C. (2012), *Between performance and identity, The social context of stone theaters in late Classical and Hellenistic Sicily*, in BOSHER K. (ed.), *Theater Outside Athens, Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge, pp. 175-207.
- MARSHALL C.W. (2019), *Masks*, in SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Encyclopedia of Greek Comedy*, I, Hoboken, pp. 528-530.
- MERTENS D. - DE SIENA A. (1982), *Metaponto: il teatro-ekklesiasterion, Parte I*, in «Bollettino d'Arte», 67, pp. 1-60.

- PICKARD-CAMBRIDGE A. (1996), *Le feste drammatiche di Atene* (1968), trad. A. Blasina, Firenze-Scandicci.
- PIQUEUX A. (2022), *The Comic Body in Ancient Greek Theatre and Art, 440-320 BCE*, Oxford.
- ROSCINO C. (2012), *Tragedia*, in TODISCO L. (a cura di), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, II, Roma, pp. 277-286.
- ROSCINO C. (2019a), *Figurines*, in SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Encyclopedia of Greek Comedy*, I, Hoboken, pp. 357-358.
- ROSCINO C. (2019b), *Masks, terracotta*, in SOMMERSTEIN A.H. (ed.), *Encyclopedia of Greek Comedy*, I, Hoboken, pp. 531-532.
- SCHWARZMAIER A. (2011), *Die Masken aus der Nekropole von Lipari*, Wiesbaden.
- SÉCHAN L. (1926), *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris.
- SOMMERSTEIN A.H. (ed.) (2019), *Encyclopedia of Greek Comedy*, I, Hoboken.
- STEPHANI L. (1844), *Vaso a soggetto comico da Lentini*, in «Annali dell'Institut di Corrispondenza archeologica», 16, pp. 245-267.
- STONE L.M. (1981), *Costume in Aristophanic Poetry*, New York.
- SUDDABY T. (2014), *Masks and Maidens: Women and the Sanctuary of Artemis Orthia*, in «Constellations», 6, 1, pp. 1-7.
- TAPLIN O. (2007), *Pots & Plays, Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Singapore.
- TODISCO L. (2002), *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia, Testi Immagini Architettura*, Milano.
- TODISCO L. (2020), *Figure mascherate e maschere comiche nella ceramica italiota e siceliota*, Roma-Bristol.
- TRENDALL A.D. (1959), *Phlyax Vases*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», Suppl. 8, London.
- VERNANT J.P. (2001), *Figure, idoli, maschere, il raccolto mitico, da simbolismo religioso a immagine artistica*, Milano.
- WEBSTER T.B.L. (1967), *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», Suppl. 20, London.
- WEBSTER T.B.L. (1969), *Monuments Illustrating New Comedy*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», Suppl. 24, London.
- WEBSTER T.B.L. - GREEN J.R. (1978), *Monuments illustrating Old and Middle Comedy, Third edition revised and enlarged*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», Suppl. 39, London.
- WEBSTER T.B.L. - GREEN J.R. - SEEBERG A. (1995), *Monuments Illustrating New Comedy*, BICS, Bulletin of the Institute of Classical Studies, Suppl. 50, London.
- ZIMMERMANN B. (2024), *Il teatro greco in Italia e a Roma*, in MONDA S. - ROSSINI O. - SPAGNUOLO L. (a cura di), *Teatro, Autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, Roma-Bristol, pp. 11-17.

2. LUIGI TODISCO

Figure mascherate e figure grottesche nella produzione vascolare dell'officina del Pittore Felton

Abstract

L'aggiornamento delle pitture vascolari attribuibili all'officina del Pittore Felton conferma la sua collocazione nel contesto della produzione artigianale tarantina del secondo venticinquennio del IV secolo a.C., con una posizione singolare nell'ambito dell'intera ceramografia italiota. È infatti grande la varietà con la quale in questa bottega furono trattati i lineamenti somatici dei personaggi cui si attribuì un carattere grottesco senza ricorrere ai tipi delle maschere del teatro comico attico.

Parole chiave. ceramiche della Magna Grecia, Pittore Felton, figure grottesche, maschere comiche.

Abstract

The update of the paintings of the vases made in the workshop of the Felton Painter confirms its place in the context of Tarentine craft production of the second twenty-five years of the 4th century B.C., with a singular position in the context of the entire ceramic production of Magna Graecia. In fact, this workshop handled with great variety the physical features of some grotesque characters, without resorting to the types of masks used in Attic comic theatre.

Keywords. Magna Graecia pottery, Felton Painter, grotesque figures, comic masks.

DOI: 10.26350/9788834361306_000085

«A study of the vases attributed to the Felton Painter shows him to be an artist of considerable originality, fond of giving a new twist to a well-known legend, and endowed with a pleasing sense of humour together with a considerable gift for expression [...]. He also has a real flair for the grotesque [...]»¹.

Con queste parole Trendall (1964) condensava gli aspetti salienti della produzione a lui nota del Felton Painter. A distanza di sessant'anni, i vasi che si sono potuti attribuire all'artigiano e ai suoi collaboratori sono aumentati sensibilmente, confermandone la collocazione nel contesto della produzione vascolare tarantina del secondo venticinquennio del IV secolo a.C. e la posizione singolare nell'ambito dell'intera ceramografia italiota². In questa nota mi soffermerò su tre *choes* apuli rinvenuti nel 1982 in una tomba a camera di Taranto, conservati nel Museo del capoluogo pugliese e assegnati da Trendall - Cambitoglou (1991) al Pittore o a un suo stretto collaboratore, e su un *chous* emigrato nell'Ottocento in Francia e detto provenire dalla Lucania, non attribuito e poco considerato nella bibliografia recente (nrr. 1-4).

1. *Chous* Taranto, MAN, 29020. Da Taranto, Viale Virgilio, tomba a camera 1 (01-02-1982), con incinerazioni plurime. Due uomini ai lati di un altare in contesto dionisiaco. [DE J LIIS (1983), pp. 505-506; MARUGGI (1991), p. 66, nr. 6. 2; TRENDALL - CAMBITOGLU (1991), p. 41, nr. V2; MARUGGI (1994), pp. 97-98, nr. 172, fig. 66, tav. IV, 1; ROSCINO (2012), p. 291; Todisco (2020), p. 23; PIQUEUX (2022), pp. 92-93; TODISCO - PESCE (2024), pp. 56-57, nr. 83E, fig. 69, si vedano qui le figg. 1a-c].

2. *Chous* Taranto, MAN, 29046. Da Taranto, Viale Virgilio, tomba a camera 1 (01-02-1982) con incinerazioni plurime. Due uomini ai lati di un alberello. [DE J LIIS (1983), p. 506;

¹ TRENDALL (1964), p. 50.

² Da ultimi, TODISCO - PESCE (2024), con bibliografia precedente.

MARUGGI (1991), p. 68, nr. 6. 6; TRENDALL - CAMBITOGLLOU (1991), p. 41, nr. V3; MARUGGI (1994), pp. 97-98, nr. 172, fig. 66, tav. IV, 1; ROSCINO (2012), p. 291; TODISCO (2020), p. 23; PIQUEUX (2022), pp. 92-93; TODISCO - PESCE (2024), p. 57, nr. 84E, fig. 70, si vedano qui le figg. 2a-c].

3. *Chous* Sèvres, Musée Céramique, 80. Dalla Lucania (?). Un uomo che poggia una mano su un tripode e sembra lasciare cadere un oggetto di forma allungata dall'altra. [TRENDALL (1967), p. 63, nr. 116 (maschera G); WEBSTER - GREEN (1978), p. 169 (maschera G); TODISCO (2020), p. 35, fig. 48; TODISCO - PESCE (2024), p. 110, si vedano qui le figg. 3a-b].

4. *Chous* Taranto, MAN, 29034. Da Taranto, Viale Virgilio, tomba a camera 1 (01-02-1982) con incinerazioni plurime. Donna seduta con cassetta e uomo che procede verso di lei. [DE JULIIS (1983), p. 506; MARUGGI (1991), pp. 68-69, nr. 6. 7; TRENDALL - CAMBITOGLLOU (1991), p. 41, nr. V10; MARUGGI (1994), pp. 97-98, nr. 172, fig. 66, tav. IV, 1; TODISCO - PESCE (2024), pp. 53-54, nr. 72D, fig. 61 a-b, si vedano qui le figg. 4a-c].

Maruggi (1991), cui si deve la prima edizione del corredo della tomba di Viale Virgilio e la sua datazione al terzo venticinquennio del IV secolo a.C.³, definisce fliaciche le scene dei *choes* 1, 2 ed evoca il confronto di parte dei vasi della tomba con la produzione del Pittore Felton⁴. Trendall - Cambitoglou (1991) associano i vasi nrr. 1, 2, 4 alla produzione del Pittore Felton, datandoli a un periodo anteriore alla metà del IV secolo a.C., e denominano 'fliaci' i personaggi maschili sia dei vasi nrr. 1, 2, 4, sia del vaso nr. 3, non attribuito da Trendall (1967) e da lui datato agli anni 350-325 a.C.⁵ Piqueux (2022) condivide l'attribuzione Trendall - Cambitoglou (1991) e ritiene le figure dei vasi nrr. 1, 2 attori della commedia attica⁶. Todisco - Pesce (2024) condividono l'attribuzione Trendall - Cambitoglou (1991) e definiscono scene comiche quelle dei vasi 1, 2 per la presenza del costume indossato da entrambi i personaggi rappresentati e della maschera della figura a sinistra della scena; avanzano, inoltre, l'ipotesi di assegnare il vaso nr. 3 all'officina del Pittore Felton⁷.

I personaggi a sinistra della scena dipinta sui vasi 1 e 2 sono dotati di una maschera comica che potrebbe essere quella di uno schiavo e indossano il costume tipico della *performance* (figg. 1b, 2b)⁸. Più pronunciata è l'enfasi data alla pancia, alle natiche e al fallo pendulo della figura del vaso nr. 3 (fig. 3a), mentre mitigata risulta quella delle figure a destra dei vasi 1, 2, 4 (figg. 1a, 2a, 4b). Tutti i personaggi maschili di questi *choes* andrebbero collegati, pertanto, con la *performance* comica⁹. Dall'analisi delle teste delle figure a destra delle scene nrr. 1, 2, 4 (figg. 1c, 2c), e di quella della sola figura della scena nr. 3 (fig. 3b), sorgono, tuttavia, alcune obiezioni.

Tutte le teste sono prive di capelli e il cranio è reso con una calotta liscia. Che il ceramografo non intendesse indicare la calvizie dei personaggi ma copricapi risulta dalla resa degli elementi dal contorno terminale arrotondato che, in maniera più evidente sui vasi 1 e 2, si dispongono in corrispondenza dei padiglioni auricolari occultandoli come fanno i paraorecchie. Vere e proprie paragnatidi possono, invece, richiamare le più grandi appendici a punta del copricapo della figura del vaso nr. 3, le quali ne celano le guance e il collo. Il copricapo lascia scoperta la fronte rugosa delle figure dei vasi nrr. 1 e 2, mentre nasconde il volto della figura del vaso nr. 3 soltanto fin sopra la bocca, suggerendo la possibilità che il pittore intendesse rendere le forme semplificate di un elmo o di una mezza maschera.

In quest'ultimo caso, la testimonianza del vasetto nr. 3 apporterebbe un nuovo elemento

³MARUGGI (1991), pp. 64-84.

⁴MARUGGI (1991), pp. 66, 68, 81-82, nrr. 6. 2, 6. 6.

⁵TRENDALL - CAMBITOGLLOU (1991), p. 41, V2, 3, 10; TRENDALL (1967), p. 63, nr. 116.

⁶PIQUEUX (2022), pp. 92-93.

⁷TODISCO - PESCE (2024), pp. 56-57, 110, nrr. 83E, 84E, figg. 69-70.

⁸Sulla tipologia delle maschere maschili della commedia WEBSTER - GREEN (1978), pp. 13-21.

⁹Sul tema si veda da ultima PIQUEUX (2022), che condivide la tesi secondo la quale i personaggi in costume comico che agiscono nelle scene vascolari italiote e siceliote sarebbero da collegare regolarmente con attori delle commedie attiche. Sul superamento della tesi di HEYDEMANN (1886), pp. 260-313 si veda ora FAVI (2017).

di discussione al dibattuto problema dell'esordio delle mezze maschere, le quali sarebbero state assenti negli spettacoli prima dell'età ellenistica, quando compaiono sulle teste di statuette fittili in diverse aree geografico-culturali, comprese quelle di Taranto, Paestum, Capua (figg. 5-6)¹⁰. Elmi di varia foggia, largamente presenti nella produzione vascolare italiota e siceliota, furono, invece, riprodotti su altri vasi dell'officina del Pittore Felton¹¹.

La copertura integrale del volto della figura del *chous* nr. 3 e le precarie condizioni della testa della figura del *chous* nr. 4 impediscono una lettura sufficiente per determinare l'età dei due individui (figg. 3b, 4c). Che gli altri dei vasi nrr. 1 e 2 siano uomini di età avanzata, se non proprio vecchi, è percepibile dal trattamento dei lineamenti marcati dei volti, che presentano occhi spalancati, nasi adunchi e bocca allargata nell'atto di parlare animatamente agli uomini mascherati dinanzi a loro, verso i quali protendono il braccio destro con aria ingiuntiva.

Se ingiustificata appare l'individuazione di una maschera comica di tipo G per la figura del vaso nr. 3, facendo riferimento ai confronti presenti nella classificazione disposta da Webster¹², ugualmente discutibile è da ritenere l'individuazione di maschere comiche dai caratteri mostruosi per le figure dei vasi nrr. 1 e 2, avanzata dalla Piqueux (2022), la quale interpreta gli elementi dal profilo inferiore arrotondato ai lati del volto dei personaggi come orecchie animalesche, e tuttavia conclude: «It is, however, difficult to conclude definitively about non-human nature of the mask, since poets and painters were extremely inventive when it came to imagining ugly faces»¹³.

Analizzando numerosi altri vasi licenziati dall'officina del Pittore Felton, ci si accorgerà della grande varietà con la quale furono trattati i lineamenti somatici dei personaggi cui si volesse attribuire un carattere grottesco senza ricorrere ai tipi delle maschere del teatro comico attico, peraltro ben note sia al caposcuola sia ai suoi collaboratori¹⁴.

Di alcune di queste ultime va segnalata la notevole libertà di trattamento, soprattutto nella marcata espressività rapportata alle azioni compiute dai personaggi nella scena e al loro stato emotivo, in contrasto con la fissità strutturale delle maschere reali¹⁵. Quelle degli schiavi dei vasi nrr. 1 e 2 sono un chiaro esempio apportato dalla bottega del Pittore Felton relativamente al problema della mimica facciale, ovvero della vitalizzazione della maschera nell'iconografia vascolare dell'Italia meridionale ispirata alla commedia, poco trattato nella bibliografia recente dedicata ai rapporti tra *performance* reale e immagine, la quale si è invece orientata soprattutto verso l'analisi della gestualità e degli altri movimenti ed espressioni del corpo¹⁶.

Dal punto di vista iconografico le altre teste dei personaggi riprodotti nelle scene dei vasi nrr. 1 e 2, nonché probabilmente anche quella della figura maschile del vaso nr. 4, non trovano effettivi confronti con le maschere della commedia attica finora testimoniate dalle immagini, come ammesso dalla stessa Piqueux, ed invece mostrano indubbie analogie con quelle delle figure sicuramente grottesche e non teatrali del sacerdote sul *chous* Taranto MAN, 73484 (fig. 7), di Creonte e della Sfinge sul *chous* Taranto, MAN, 73556 (figg. 8-9), di Diomede sul *chous* Londra BM, F 366 (fig. 10), dell'eroe cacciatore col cane sul *chous* Monaco, AS, NI 9914 (fig. 11)¹⁷.

Oltre alla somiglianza del copricapo della figura del *chous* nr. 3 con le mezze maschere summenzionate, non può essere sottaciuta neanche l'affinità dei volti delle figure dei vasi nrr. 1 e 2 con le maschere del tipo Taranto, MAN, 20068, anch'esse di avanzata età ellenistica, delle

¹⁰ Sulle mezze maschere: GHIRON-BISTAGNE (1970), pp. 253-282; ZANCANI MONTUORO (1973), pp. 16-18, tav. II, 1-2 (Paestum); GRAEPLER (1997), pp. 232-233, note 257-258, figg. 178-179 (Taranto); FRANKEN (2002), pp. 55-69 (Capua) e, di recente, SANTUCCI (2013), pp. 65-66, 68-69, 77, 80, 82, 84-85, figg. 1, 6a, 8-10.

¹¹ TODISCO - PESCE (2024), in part. figg. 82, 84, 86, 104, tavv. XIII-XIV.

¹² TRENDALL (1967), p. 63, nr. 116; WEBSTER - GREEN (1978), p. 169; WEBSTER - GREEN (1978), p. 17, per la maschera di tipo G (Old Man).

¹³ PIQUEUX (2022), pp. 92-93.

¹⁴ TODISCO - PESCE (2024), pp. 101-103, 109-120, figg. 8, 10, 12, 14-15a, 17b, c, 26, 36-37, 59, 61b, 64, 67-90, 92, 109, tavv. III, V-VI, X-XIV, con bibliografia precedente.

¹⁵ Per l'espressività dei volti nella produzione del Pittore Felton si veda già TRENDALL (1964), p. 50. Per le maschere comiche, da ultimi, TODISCO - PESCE (2024), figg. 67-72c, 90, 92, 109.

¹⁶ Si veda a riguardo, da ultima, PIQUEUX (2022).

¹⁷ TODISCO - PESCE (2024), p. 64, fig. 89, pp. 28-29, nr. 15A, fig. 14, tav. VI, fig. 12, p. 28, nr. 13A, fig. 13A, tav. V, fig. 75a-b, p. 59, nr. 89F, fig. 75a-b, con bibliografia precedente.

quali le facce deformate grottescamente nella maniera esemplificata dall'officina tarantina potrebbero aver rappresentato precedenti (fig. 12)¹⁸.

L'associazione di figure grottesche con personaggi in costume comico nelle scene dei vasi nrr. 1, 2, 4 non sorprende, se facciamo riferimento ad una produzione vascolare quale fu quella del Pittore Felton e dei suoi collaboratori. Tale associazione s'inserisce, infatti, in una certa varietà di combinazioni tra figure caratterizzate da pancioni, membri penzolanti e volti deformati, non assimilabili a maschere comiche, e altre di aspetto realistico colte in contesti diversi¹⁹. Caratteristiche simili presentano, oltre a figure isolate come il già ricordato sacerdote (fig. 13)²⁰, i due personaggi che assistono alla gara musicale tra Apollo e Marsia sul *chous* Melbourne, NGV, 90/5, e gli altri che partecipano a un rituale dionisiaco sul *chous* Toledo, ArM, 67. 136, alle danze di fanciulle sui *choes* Taranto, MAN, 29052 e Taranto, MAN, 29004 (fig. 14), a incontri erotici sulle *pelikai* Ruvo di Puglia, MAN, 36061 (1549) e Taranto, MAN, 73609 (fig. 15)²¹.

La presenza del tripode nella scena del vaso nr. 3 si può spiegare interpretando la figura che poggia la mano sul bruciore come un personaggio, dotato di costume comico e mezza maschera, accanto al premio tradizionale delle competizioni drammatiche, oppure come un personaggio mascherato da guerriero, con un copricapo a forma di elmo o, ancora, come un guerriero elmato che compie un rito, reso con un umorismo non troppo diverso da quello dell'immagine del *chous* Taranto MAN, 73484²².

Più evidente appare la volontà di imprimere, attraverso l'alterazione grottesca delle forme corporee, la diversità dei personaggi dei vasi nrr. 1, 2, 4 rispetto alla normalità. Che ciò nasconda un simbolismo riferibile alla differenziazione tra gruppi di individui esistente nella realtà del contesto sociale del tempo sembrano suggerirlo altre pitture elaborate nella stessa bottega, per le quali risulta molto difficile stabilire connessioni con spettacoli comici o con intrattenimenti buffoneschi, locali e non. Nella bottega del Pittore Felton la trasgressione dalla norma e l'alterità si potevano esprimere attraverso la rappresentazione della defecazione e della minzione in contesti sacri, dell'ammantamento integrale di giovani deformi, della esposizione della nudità cadente di vecchie danzatrici di colore, delle anatomie trasfigurate in forme repellenti di fanciulli²³.

Concludendo, forse non è superfluo ricordare che ben otto sono i *choes* con figure grottesche rinvenuti nella tomba di Viale Virgilio a Taranto, una camera ipogea di struttura architettonica anomala rispetto alle altre della necropoli della colonia, e che, per le incinerazioni plurime e il sesso diverso dei defunti, il sepolcro è stato considerato di probabile appartenenza a un gruppo allogeno di individui connessi tra loro per via familiare o socio-culturale²⁴.

¹⁸ Da ultima, VIVACQUA (2024), p. 300, nr. 48 (con figg.), con bibliografia precedente.

¹⁹ Sul valore simbolico di queste scene TODISCO - PESCE 2024, pp. 95-124, con bibliografia precedente.

²⁰ Si veda nota 17.

²¹ TODISCO - PESCE (2024), pp. 26-27, nr. 11A, fig. 10, pp. 29-30, nr. 16B, fig. 15, p. 36, nr. 30B, fig. 26, pp. 63-64, nr. 101F, fig. 87, p. 64, nr. 102F, fig. 88, p. 40, nr. 20C, fig. 36, p. 41, nr. 21C, figg. copertina e 37, con bibliografia precedente.

²² Sull'uso del tripode nel mondo greco si cita soltanto AMANDRY (1997), pp. 850-851, con bibliografia precedente.

²³ TODISCO - PESCE (2024), pp. 93-124, con bibliografia precedente.

²⁴ Maruggi (1991), pp. 55, 83.

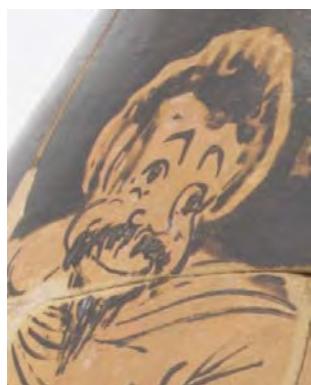
Tavole fotografiche

Fig. 1a – *Chous* Taranto, MAN, 29020, con due uomini ai lati di un altare (foto Museo).

Fig. 1b – *Chous* Taranto, MAN, 29020. Particolare della figura a sinistra (elaborazione da foto Museo).

Fig. 1c – *Chous* Taranto, MAN, 29020. Particolare della figura a destra (elaborazione da foto Museo).

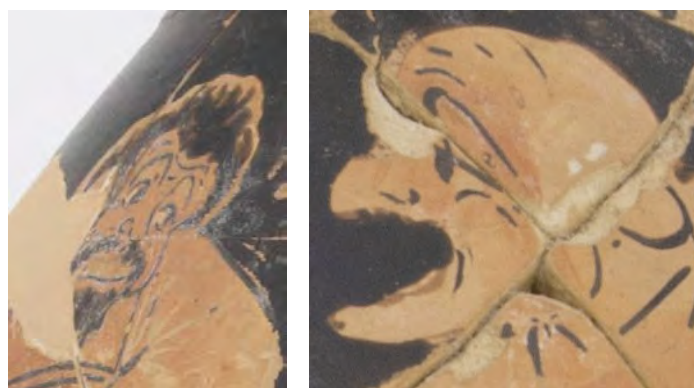


Fig. 2a – *Chous* Taranto, MAN, 29046. Con due uomini ai lati di un alberello (foto Museo).

Fig. 2b – *Chous* Taranto, MAN, 29046. Particolare della figura a sinistra (elaborazione da foto Museo).

Fig. 2c – *Chous* Taranto, MAN, 29046. Particolare della figura a destra (elaborazione da foto Museo).



Fig. 3a – *Chous Sèvres*, Musée Céramique, 80. Con uomo accanto a un tripode (da TODISCO - PESCE, 2024).

Fig. 3b – *Chous Sèvres*, Musée Céramique, 80. Particolare dell'uomo (elaborazione da TODISCO - PESCE, 2024).



Fig. 4a-4b – *Chous* Taranto, MAN, 29034. Con donna e uomo (foto Museo).

Fig. 4c – *Chous* Taranto, MAN, 29034. Particolare della figura maschile (elaborazione da foto Museo).



Fig. 5 – Testa di statuetta fittile con mezza maschera da Taranto, Leiden, Museum Van Oudheden, Phot. Mus. I 1992/6.56 (da FRANKEN, 2002).

Fig. 6 – Statuetta fittile di uomo con mezza maschera Salonicco, MAN, 2818 (da FRANKEN, 2002).

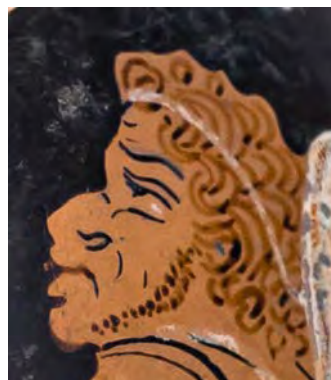
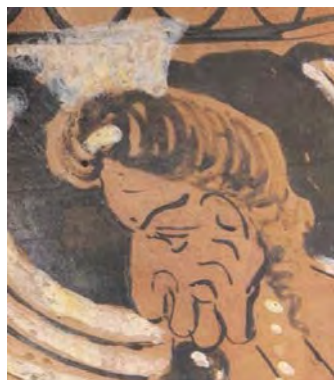


Fig. 7 – *Chous* Taranto, MAN, 73484. Particolare del sacerdote (elaborazione da foto Museo).

Fig. 8 – *Chous* Taranto, MAN, 73556. Particolare della figura di Creonte (elaborazione da foto Museo).

Fig. 9 – *Chous* Taranto, MAN, 73556. Particolare della figura della Sfinge (elaborazione da foto Museo).

Fig. 10 – *Chous* Londra, BM, F 366. Particolare della figura di Diomede (elaborazione da foto Museo).

Fig. 11 – *Chous* Monaco, AS, NI 9914. Particolare della figura di cacciatore (elaborazione da TODISCO - PESCE, 2024).

Fig. 12 – Maschera fittile Taranto, MAN, 20068 (da VIVACQUA, 2024).



Fig. 13 – *Chous* Taranto MAN, 73484. Con sacerdote (foto Museo).



Fig. 14 – *Chous* Taranto, MAN, 29052. Particolare della figura maschile (elaborazione da foto Museo).

Fig. 15 – *Pelike* Taranto, MAN, 73609. Particolare della figuretta a sinistra (elaborazione da foto Museo).

BIBLIOGRAFIA

- AMANDRY P. (1997), *Tripode*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, Secondo Supplemento, V, Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 850-851.
- DE J LIIS E.M. (1983), *L'attività archeologica in Puglia nel 1982*, in *Magna Grecia e mondo miceneo*, in *Atti Convegno Taranto, 1982*, Taranto, Istituto per la Storia e l'Archeologia della Magna Grecia, pp. 503-531.
- FAVI F. (2017), *Fliaci, Testimonianze e frammenti*, Heidelberg.
- FRANKEN N. (2002), *Männer mit Halbmasken, Ein Verschollener Bronzefund aus Teramo und ein seltenes Sujet hellenistischer Terrakotten*, in «Antike Kunst. Zeitschrift für Klassische Archäologie», 45, pp. 55-69.
- GHIRON-BISTAGNE P. (1970), *Les demi-masques*, in «Revue Archéologique», 2, pp. 253-282.
- GRAEPLER D. (1997), *Tonfiguren im Grab, Fundcontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent*, München.
- HEYDEMANN H. (1886), *Die Phylakendarstellungen der bemalten Vasen*, in «Jahrbuch des Kaiserlich. Deutschen Archäologischen Instituts», 1, pp. 260-313.
- MARUGGI G.A. (1991), *Taranto. La necropoli tardo-classica ed ellenistica*, 5. Contrada Pizzone, 6. Viale Virgilio, in D'AMICIS A. - DELL'AGLIO A. - LIPPOLIS E. - MARUGGI G.A., *Vecchi scavi nuovi restauri: Museo Archeologico Nazionale, Taranto, dal 14 marzo 1991*, Taranto, pp. 53-86.
- MAR I G.A. (1994), *La tipologia delle tombe*, in LIPPOLIS E. (a cura di), *Taranto. La necropoli: aspetti e problemi della documentazione archeologica tra VII e I sec. a.C.*, Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto, III, 1, Taranto, pp. 68-106.
- PIQUEUX A. (2022), *The Comic Body in Ancient Greek Theatre and Art, 440-320 BCE*, Oxford.
- ROSCINO C. (2012), *Commedia e farsa*, in TODISCO L. (a cura di), *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, II, Roma, pp. 287-295.
- SANTUCCI A. (2013), *L'Atellana nella cultura figurativa. Presenze/assenze e consonanze di temi*, in RAFFAELLI R. - TONTINI A. (a cura di), *L'Atellana preletteraria. Atti della Seconda Giornata di Studi sull'Atellana (Capruzzano di Orta di Atella, Ce, 12 novembre 2011)*, Urbino (Letteratura e Antropologia), pp. 61-93.
- TODISCO L. (2020), *Figure mascherate e maschere comiche nella ceramica italiota e siceliota*, Roma-Bristol (Studia Archaeologica, 242).
- TODISCO L. - PESCE F.R. (2024), *Il Pittore Felton e la sua officina. Ceramografia singolare a Taranto nell'età di Archita*, Roma-Bristol (Studia Archaeologica, 260).
- TRENDALL A.D. (1964), *The Felton Painter and a newly acquired Apulian comic vase by his hand*, in PHILIPP F. - STEWART J. (eds.), *In honour of Deryl Lindsay. Essays and Studies*, London-Wellington-New York, pp. 45-52, 197-198.
- TRENDALL A.D. (1967), *Phlyax Vases*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», 14, Suppl. 19, pp. 1-7.
- TRENDALL A.D. - CAMBITOGLU A. (1991), *Second Supplement to The Red Figured Vases of Apulia, Part I*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», Suppl. 60, London.
- VIVACQUA A. (2024), *Scheda 48. Maschera di attore di farsa fliacica*, in MONDA S. - ROSSINI O. - SPAGNUOLO L. (a cura di), *Teatro, autori, attori e pubblico nell'antica Roma*, Roma-Bristol (Bibliotheca Archaeologica, 82), p. 300.
- WEBSTER T.B.L. - GREEN J.R. (1978), *Monuments illustrating Old and Middle Comedy, Third edition revised and enlarged*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», Suppl. 39, London.
- ZANCANI MONTUORO P. (1973), *Qualche documento dell'arte e dell'artigianato*, in *La monetazione di bronzo di Poseidonia-Paestum. Atti del III Convegno del Centro Internazionale di Studi Numismatici (Napoli, 12-23 aprile 1971)*, in «Annali», supplemento al vol. 18-19, Roma, Istituto Italiano di Numismatica, pp. 11-21.

Terracotta Theatrical Figurines and Masks from Ancient Pella Tracing the Theatrical Presence in the Macedonian Capital

Abstract

In this paper I will present the terracotta theatrical figurines and masks from ancient Pella which constitute an important material source of the theatrical presence in the aforementioned region. The terracotta figurines depict actors as well as various standardized characters and stances of the actors of tragedy, the satirical drama of Old, Middle and New Comedy and highlight the familiarity of the Pella audience with theatrical performances. Some figurines refer to well-known types found in other regions, but there are also figurines of comic actors whose masks do not correspond to those familiar types. However, it is uncertain whether those are related to unknown theatrical works or to modifications of local craftsmen or other types of 'paratheatrical' performances. Theatrical figurines were first created in Athens (late 5th-early 4th century BC), the birthplace of theater. Due to its popularity, they were mass-produced in Attica and further diffused in foreign markets. However, many of those are copies or regional variations of Attic types by the various local craftsmen. In Pella, they are associated to traveling and local troupes, which functioned as a source of inspiration for their creation, as well as to the Dionysian cult. The theatrical figurines of Pella are found in homes, more rarely in sanctuaries and tombs, while they might possibly have functioned as souvenirs, so dear to their owners, that they were also used as burial offerings, accompanying the deceased. Although the literary sources in relation to the theater in the region of Macedonia are limited, there is evidence that in the Macedonian court, during the reign of Archelaus, poets and artists had a prominent position, such as the epic poet Choerilus and the tragic poets Euripides, Agathon, Crateuas and Arribaeus. Euripides, in particular, spent the last years of his life at the court of Archelaus, where he wrote the trilogy *Archelaus*, *Temenos*, *Temenidae* while he also drew inspiration for one of his masterpieces, *Bacchae*.

Keywords: Masks; figurines; terracotta; Pella; Macedonia; performances; Dionysian cult; types of masks and figurines; Onomasticon.

DOI: 10.26350/9788834361306_000099

Terracotta figurines depicting actors, as well as terracotta masks, constitute an invaluable source for the stage presence and attire of actors of the ancient theatre. They appear in the late 5th century B.C.-early 4th century B.C. in Athens and from there they are diffused as tradable objects, reaching distant destinations. Many of them were exported, others were copied by local artisans from other regions or even varied to some extent. It is most likely that they were based on bronze prototypes which depicted theatrical characters. The cheaper terracotta copies were mass-produced in order to satisfy the purchasing public interested in theatrical subjects¹, while at the same time they functioned as souvenirs of real-life theatrical performances². Their creation is related to the construction of the stone *koilon* of the Theatre of Dionysus, while their dissemination indicates the popularity of Attic drama within and outside the borders of mainland Greece, reaching as far as Asia Minor, Italy and elsewhere.

The identification of the masks on theatrical figurines with specific dramatic roles is particularly difficult, since no masks have survived from antiquity due to their perishable material. The most important source for the stage presentation of the performers is the analytical list of the types of Tragedy, Satyr play and Comedy of the lexicographer and orator of the 2nd century A.D., Julius Pollux from Naucratis in Egypt, in his work *Onomasticon*, which includes 76 masks with many details in relation to the costume, hairstyle and expres-

¹ UHLENBROCK (1990), p. 121.

² GREEN - HANDLEY (2000), p. 64.

sions, indicative of each type³. Of these, 28 belong to Tragedy, 4 to Satyr play and 44 to Comedy. It is a dictionary, with part of its 4th book referring to theatrical terms. It should nevertheless be used with caution, since it is a compilation of other sources, perhaps older ones, while errors and rarely attested terms have also been identified. Webster examined the archaeological evidence taking into account Pollux's catalogue attempting to associate – with several reservations – various findings with the masks included in the catalogue. However, it should be taken into account that in the catalogue there are no links to specific works, with the descriptions sometimes being vague. Particular references are made to the important role of color, which has not always been preserved on the surface of the figurines, while there are also some types of figurines which cannot be associated with the masks of the catalogue.

In Pella, the earliest figurines of actors and masks appeared as early as the beginning of the 4th century B.C., reproducing the masks of Tragedy, Satyr Drama, as well as of Old, Middle and New Comedy. The total number of published theatrical figurines and masks from Pella is 83. This number does not include the figurines of educators (*paidagogoi*) and the heads of caricatured figures, which will be mentioned separately. Chasapi was the first to collect, in 1991, as part of her master thesis, the previously unpublished theatrical figurines from Macedonia and presented them in a relevant article in the journal *Makedonika*⁴. This is an analytical study of the material which also forms the basis of this specific article, enriched by the recently published material from Pella. In this text we will refer in more detail to some published theatrical figurines, which are better preserved, providing further evidence for their typological and interpretative approach, while at the same time demonstrate the wide variety of types. However, for the final conclusions, the whole of the published material from Pella has been taken into account.

In Pella, two types of theatrical figurines can be distinguished. Those depicting only the masks and those depicting the actors in their entirety. Those are mainly figurines with height of ca. 10-11 cm., while the clay masks reach approximately 4-5 cm. Some of the masks can also have holes in the back of the head, through which a rope would have facilitated their suspension. Their small size further facilitated their transport, making them accessible to a wider purchasing audience, while their minuscule representation perhaps gave them a symbolic character, substituting the human form.

1. TRAGEDY AND SATYR PLAY

Eighteen (18) figurines and masks from Pella can be associated to Tragedy and Satyr play. The earliest examples of this kind in Pella, E2370 (fig. 1) and E2323, depict Papposilenus holding Dionysus as a child in his left hand and a bunch of grapes in his right, indicative of a Dionysian presence⁵. His costume is the characteristic, hairy, full-body garment, known as *chortaios chiton* (χορταῖος χιτών), or *chiton mallotos* (μαλλωτός).

The costume of the performers of the Satyr play was the same as that of Tragedy, with only the costume of the chorus of the Satyrs being different. The dancers wore a skin-colored, tight-fitting bodysuit with short pants made of goatskin over it. A leather phallus was attached to the front of the pants and a long horse tail to the back. Depending on the role, the Satyrs complemented the costume with the necessary additional attributes. The leader of the Satyrs, Papposilenus, wore a *chiton* that looked like sheepskin or had his entire body covered in animal skin, often with a complementary *himation*⁶.

³ ZOUMPAKI (1987), pp. 38-39; WILES (1991), pp. 68-99, 150-187; CSAPO - SLATER (2024), pp. 561-562; WEBSTER (1995), pp. 6-7.

⁴ CHASAPI (1991-1992).

⁵ Id. (1991-1992), pp. 276-278.

⁶ PICKARD-CAMBRIDGE - GOULD - LEWIS (2011), pp. 282-298.



Fig. 1 – Figurine of *Papposilenus* holding Dionysus (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

A well-known sculpture of the 2nd century B.C. depicts young Dionysus on the shoulder of a Papposilenus, who holds a female theatrical mask in his right hand. It was found in 1832 at the Theater of Dionysus in Athens. The sculpture is considered a copy of an original work of the 5th century B.C. It is usually associated with the Satyr play *Dionysiscus* by Sophocles, for which the tragic poet won the dramatic games of 438 B.C. and was probably a votive offering for that particular victory during those games⁷. The plot of the play was related to the upbringing and education of young Dionysus. This probably formed the model or inspiration for this figurine type, probably also for the examples from Pella, where Papposilenus is depicted with Dionysus at a young age. Further variations might have also existed.

A series of figurines of educators (*paidagogoi*) from Pella are also associated with this specific work. In a single rock-cut tomb, 34 terracotta figurines of educators were discovered, which

⁷KALLIGAS (1994-1995), p. 38.

were classified into six groups according to Lilimpaki-Akamati⁸. They depict the educator bearded, bald or wearing a conical hat with a *himation* wrapped around his body. Standing, or sometimes seated, he is accompanied by one or two children, holding them by their hand or shoulder, while he may also hold an object, such as a lyre (fig. 2).



Fig. 2 – Figurine of an educator/*paidagogos* (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

Finally, he can also be depicted without children. Researchers have underscored the close resemblance of these kinds of educators to the heads of the Papposilenoi and the philosophers in the Socrates type⁹. Papposilenus is also the archetypal figure of the educator teaching Dionysus, according to the Satyr play of Sophocles. Lilimpaki refers to the evolution of the educator type from the Silenus type, recognizing in the figurines of the aforementioned tomb the transition from one type to the other¹⁰. However, the type of the educator is also found

⁸ LILIMPAKI-AKAMATI (1983), pp. 224-240.

⁹ BURR-THOMPSON (1957), pp. 115-119.

¹⁰ LILIMPAKI-AKAMATI (1983), pp. 241-242.

in other tombs¹¹ and other sites in ancient Pella, such as the Sanctuary of the Mother of the Gods and Aphrodite¹². The large number of educator figurines in Pella is indicative of the influence of theater as well as of the philosophical schools on the local society, from the 4th century B.C. onwards¹³.

Nr. 81.7761 (fig. 3) has been attributed to an expressive mask of Silenus¹⁴, with a long beard rendered by deep carvings and a half-open smiling mouth, with thick lips, through which the teeth are visible. The surviving eye is plastically rendered with an intense gaze and the nose is wide. The back side is flat. According to Poulakakis¹⁵, it may represent one of the 3 bearded types of masks of the Satyr play mentioned by Pollux. He speaks (4.142) of four types of masks in Satyr play: the first type is the venerable, the Satyr *polios* (πολιός), the second type is the Satyr *geneion* (γενειῶν) the third type is the Satyr *ageneios* (ἀγένειος) and the fourth type is the Silenus *pappos* (πάππος). There are many iconographic coroplastic types of Sileni which are often associated with actors, but it is uncertain if they always represent actors. They may also be a reminder of the cult of Dionysus or a reference to the Dionysian mysteries.



Fig. 3 – Mask of *Silenus* (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture, photo Poulakakis N.).

In figurine nr. 76/264 (fig. 4) a standing actor is depicted as Hercules, resting with his right hand on the club, leading to its identification with a character played by an actor¹⁶. He wears a high-belted *chiton* and a *himation*, covering the left side. The hair of the mask is thick, forming a volume around the face and the beard is rich, while the eyebrows are strong and the mouth is open. The head is disproportionate in relation to the body, due to the fact that the masks were actually larger in size in order to be easily adapted to the head, resulting in it standing out slightly.

¹¹ LILIMPAKI-AKAMATI - AKAMATIS (2014), p. 80.

¹² LILIMPAKI-AKAMATI (2000), p. 88.

¹³ EAD. (1983), pp. 244-245; LILIMPAKI-AKAMATI - AKAMATIS (2014), p. 231.

¹⁴ POULAKAKIS (2022), pp. 1003-1004.

¹⁵ ID. (2022), p. 232.

¹⁶ LILIMPAKI-AKAMATI (1994), p. 210.



Fig. 4 – Figurine of an actor depicted as Hercules (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture photo Naoum E.).

In Tragedy, the body of the actor remains the same, while through the clothing, the mask and the speech of the performer, it obtained the mythical dimensions of the character. Actors playing either male or female roles wore a long *chiton*, with sleeves covering the arms when playing female roles, while at the same time giving them a heroic appearance. On top of these they could wear a *himation*. The differentiation of theatrical costume from everyday clothing lies mainly in the variety of colors and decorative patterns¹⁷. The *kothornoi*, which were introduced in the 2nd century B.C., were usually the theatrical footwear with a very high sole¹⁸. Theatrical figurine nr. 76/264 follows the mask of the *xanthoteros* (ξανθότερος), as does nr. E712¹⁹ and nr. 1976/302²⁰. According to Pollux (4.135) the *xanthoteros* is like the *xanthos* (ξανθός) mask but with some minor differences, and belongs to the category of the elderly, including curls, blond hair, a low *onkos* (ὄγκος) and a pale color. *Onkos* is a term used to describe the way in which the hair is gathered over the forehead in the shape of an arch²¹.

¹⁷ WEBSTER (1967), pp. 5-10.

¹⁸ PICKARD-CAMBRIDGE - GOULD - LEWIS (2011), pp. 320-328.

¹⁹ CHASAPI (1991-1992), pp. 282-283.

²⁰ LILIMPAKI-AKAMATI (1994), p. 210.

²¹ BLUME (2007), p. 109.

Nr. E1518 (fig. 5) also depicts an actor, probably in the role of Hercules, since his hair above the *onkos* bears a covering that may be a lion's skin²². Otherwise, he wears the mask of the *leukos aner* / white man (λευκὸς ἄνθρωπος) of Pollux, with an open mouth, a rich beard and hair with a relative *onkos*. The white mask depicts an elderly figure with gray curly hair and a beard, as well as eyebrows, which seem to slope downwards, indicating the figure's audacity, while the *onkos* is low (Pollux 4.134). The tragic poets used Hercules in their dramatic plays together with his emblematic attributes, which indicated the hero's strength. He appears in four extant tragedies, two by Sophocles and two by Euripides, either as the protagonist or as a supporting character. He is a hero who, due to his virtues, is idealized in the eyes of the audience. Depending on the textual genre, Hercules can be presented in different ways, with his basic elements nevertheless preserved. In Aristophanes' comedy, for example, he is ridiculed for his spontaneity and frivolity. Furthermore, in Macedonia, he may also be more preferred since he was regarded as a mythical ancestor.



Fig. 5 – Figurine of an actor depicted probably as Hercules (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

The aforementioned examples of figurines, as well as nr. 82.1557 (fig. 6), have several common elements in the rendering of the masks. Figurine nr. 82.1557²³ depicts a tragic actor, with a rich beard and hair surrounding the face, rendered by engravings. A moustache is visible above the half-open mouth. The eyes are round and crowned by strong eyebrows, while there is a wrinkle on the forehead. However, there is no further evidence associating the figure to an actor playing Heracles.

²² CHASAPI (1991-1992), p. 282.

²³ POULAKAKIS (2022), pp. 1234-1235.



Fig. 6 – Figurine of a tragic actor (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture, photo Poulakakis N.).

In mask nr. E2445 (fig. 7) the figure has an open mouth and the eyebrows are raised on one side, converging towards the upper part of the nose. The hair surrounds the face and the hairstyle is schematically rendered by lateral engravings²⁴, arranged in the characteristic *onkos*. According to Chasapi, the actor wears the mask of the *pınaros* (πινάρός) mentioned by Pollux (4.136) in his catalogue. It is a young figure, bulky – without knowing the exact meaning of the term – dirty, gloomy, with downcast eyes and blond hair.



Fig. 7 – Mask of the *pınaros* (πινάρός) (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

²⁴ CHASAPI (1991-1992), p. 283.

There are two versions of the type, one of which is thinner²⁵. The same type of mask is also recognized in nr. E714²⁶ (fig. 8).



Fig. 8 – Mask of the *pinaros* (πινάρος) (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

2. OLD AND MIDDLE COMEDY

The number of theatrical figurines related to Old and Middle Comedy in Pella is 23. Nr. E2997 (fig. 9) depicts a well-known subject, which can also be found in similar figurines from Olynthus²⁷. On an ithyphallic donkey, a seated figure with a bloated belly, is wearing a short tunic, rendering his phallus visible. This attire refers to Old Comedy²⁸. It is a well-known iconographic type, whose missing parts can be reconstructed based on the surviving corresponding examples, in which the figure wears a *pilos* and the mask K. It is possible that it was imported from Olynthus. It depicts a familiar mythical episode, the return of Hephaestus to Olympus, which provoked laughter due to the changed form of the divine protagonist, who was essentially parodied by taking on the characteristics of a slave (mythological parody).



Fig. 9 – Part of a figurine of a comic actor on the back of an ithyphallic donkey (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

²⁵ PICKARD-CAMBRIDGE - GOULD - LEWIS (2011), p. 304.

²⁶ CHASAPI (1991-1992), p. 283.

²⁷ ROBINSON (1933), p. 85, nr. 330-332.

²⁸ CHASAPI (1991-1992), p. 285.

Figurine nr. E771 (fig. 10), although fragmentarily preserved²⁹ from the waist up, is similar to a figurine from the New York group, where the actor is depicted happy, seated on an altar and holding a bag of money³⁰. A corresponding variant figurine exists in the British Museum, with the actor seated on a cylindrical altar³¹. He has apparently stolen the money and is seeking refuge in a sacred spot. The theme of the figure seated on an altar was common and was used by the dramatic artists in different ways, in a competitive context. Approaching the altar, the figure – who may have been a free man or a slave – is placed under divine protection. The subject was popular, exerting a charm due to the resistance that the slave put forward to the authority. At the same time a relative sentiment of anxiety was created due to the uncertainty of the outcome, i.e., if he would ultimately be punished³². His eyebrows are raised, especially on one side, while simultaneously forming many wrinkles on the forehead, his lips are united in the center and open at the edges. He has a long and sharp beard and wears the C mask of the old man or the K mask. His clothing in the corresponding New York figurine, with the bloated belly and the visible phallus, refers to a play of Old or Middle Comedy. It is possible that it was imported from Attica.



Fig. 10 – Part of a figurine of a comic actor seated on an altar (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

In Comedy, the costume is equally important as the mask, giving the possibility of transforming the actor into a different person, while contributing to the production of meaning without being simply a sartorial addition. The costume of Old and Middle Comedy consists of the *somation* (σωμάτιον), which was a full-length, skin-tight garment, in the color of the skin, with additional paddings on the abdomen and back. An artificial phallus was added to the *somation*, sometimes tied and sometimes free. On top of this, the actor wore the correspond-

²⁹ *Ibidem*, pp. 284-285.

³⁰ BIEBER (1961), p. 47, fig. 96.

³¹ HIGGINS (1954), p. 200, nr. 742.

³² GREEN-HANDLEY (2000), p. 87.

ing clothes of the character he was impersonating. During this period, a short tunic through which the artificial phallus was visible was the most prominent. There was great variety in the costumes of the chorus of Old Comedy, while zoomorphic choruses, with costumes reminiscent of animals or insects, were also very common³³.

The figurine of the actor nr. E171 (fig. 11) is fragmentarily preserved, with mainly its upper part surviving³⁴. He is depicted standing, with his left arm bent. He is bearded, with a rich and pointed beard, and with bulging eyes. He wears a short *chiton*, a *chlamys* tied around his neck, and a tall, pointed hat on his head. He is a comic actor wearing the mask K.



Fig. 11 – Figurine of a comic actor with a *pilos* (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

In mask nr. 93/612 (fig. 12) the face is long and narrow and the hair surrounds the head in a single mass, receding at the temples³⁵. The eyes are prominent, the nose flat, while a thick moustache over the mouth terminates in a triangular-shaped beard with a curved tip. It can be categorized as a slave mask of the K type, according to Webster's classification. The strong downward inclination of the mask is noteworthy, giving the impression that the downward gaze of the figure functioned as an indication of reticence, and could likely be attributed to a slave.

³³ PICKARD-CAMBRIDGE - GOULD - LEWIS (2011), pp. 388-389.

³⁴ CHASAPI (1991-1992), pp. 286-287.

³⁵ POULAKAKIS (2002), pp. 30-31.



Fig. 12 – Mask of a slave of Middle Comedy (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture, photo Poulakakis N.).

Nr. E838 (fig. 13) is a further figurine of an actor wearing a hat (*pilos*), with its lower part missing³⁶. He is depicted standing and grasping his beard with his right hand, while his left bent hand rests on his waist.

He wears a short, tight-fitting *chiton*, under which his bloated belly and *himation* protrude. This is a comic actor wearing the mask L. The actor on figurine nr. 89/43 from Pella seems to have had a similar stance³⁷.



Fig. 13 – Figurine of a comic actor with a *pilos* (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

³⁶ CHASAPI (1991-1992), p. 286.

³⁷ LILIMPAKI-AKAMATI (1989-1991), p. 88.

Figurine nr. 92/223 (fig. 14) was found in a tomb, and depicts an actor holding a ram on his shoulders³⁸. In some figurines of this subject, the ram's head is sometimes rendered on the left and sometimes on the right side. The god Hermes appears as a shepherd and protector of flocks, often holding a ram. From Pausanias' description (9.22), it is known that in Tanagra there was a Sanctuary of Hermes Ram-bearer (*Kriophorus*), where a beauty contest for adolescents was held. The most beautiful one was believed to expel diseases from the city by following the mythical example of Hermes himself, who got rid of a plague, by carrying a ram on his shoulders around the city. In memory of this event, Kalamis created a corresponding work. In figurines from Thespieae and Tanagra, where Hermes is depicted as a ram-bearer, relevant representations are mostly of archaic date, reaching up to the 5th century B.C. and reveal the pastoral type of Hermes. A possible interpretation for the figurine would be that it is a parody of the ram-bearer Hermes. It is though most likely related to works of Comedy, since in the play *The Peevish Fellow* (Δύσκολος), by Menander, a scene is described in which a cook talks about a sheep that refuses to move on the ground, while if he carries it on his shoulders, it will eat leaves, probably following the tradition of Middle Comedy³⁹.



Fig. 14 – Figurine of an actor holding a ram on his shoulders (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

³⁸ LILIMPAKI-AKAMATI - AKAMATIS (2014), p. 113.

³⁹ WEBSTER (1960), p. 68.

Figurine nr. 92/30 (fig. 15) depicts an actor, playing a hetaera of a Middle Comedy play⁴⁰. The identification of the figure as a hetaera is based on the configuration of the headdress, as mentioned by Pollux (4.154.2-3), while the bloated belly with padding is a characteristic element of Middle Comedy clothing. It is a comic actor wearing the XC mask, according to Webster's classification⁴¹. The figure's hair is gathered on the top of the head in a *lampadion* (λαμπάδιον). The figure wears a long *chiton* and a *himation* that could be pulled up high at the neck. In general, in female roles, the clothing was almost no different from the everyday clothes of women of the time, but the padding under the costume created a funny image. During the Middle Comedy, the type of the hetaera became extremely popular and acquired an active role in comical plots. The hetaera type stands out with its intense theatricality, elaborate hairstyle and varied clothing, while skillfully handling the *himation*. The hetaeras touch the edge of the *himation*, not aiming at hiding their body but instead, as expected, intending to reveal it. This revelation exudes seduction or aggression. The colors of the *chiton* and the *himation* possibly allowed the spectators to distinguish them among the women. Nr. 92/30 presents a well-known iconographic type with several examples, in various regions, such as Attica, Delphi, and Russia⁴². In the region of Macedonia, the same figurine was found in a child's tomb at the cemetery of Therme.



Fig. 15 – Figurine of an actor playing a *hetaera* of Middle Comedy (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture, photo Naoum E.).

⁴⁰ LILIMPAKI-AKAMATI - AKAMATI (2014), p. 77.

⁴¹ WEBSTER (1978), p. 25.

⁴² WEBSTER (1960), p. 37; ID. (1978), p. 88; GREEN - HANDLEY (2000), p. 65.

3. NEW COMEDY

The majority of the theatrical figurines of Pella are classified as New Comedy actors. Mask nr. E1124 (fig. 16) is preserved in a rather fragmentary state, but based on corresponding parallel examples, it can be associated with the mask of the *pornoboskos* (πορνοβοσκός) of Pollux⁴³. The figure of the procurer wears a wreath, with a headdress or wide band on top of it. The type of the πορνοβοσκός appears in Menander's *The Fawn* (Κόλαξ), where he greets wealthy clients. In Pollux's work (4.145) he is described as bald with a long beard, contracted eyebrows and a broad smile.

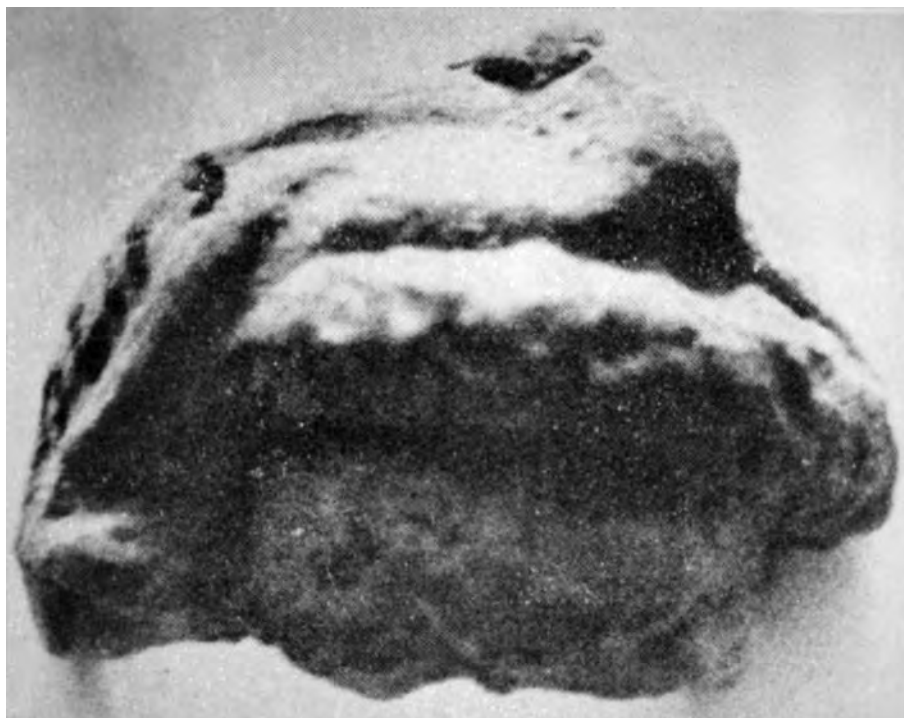


Fig. 16 – Mask of the *pornoboskos* of New Comedy (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

Figurine nr. E1093 (fig. 17) can be placed among the young men (νεανίσκοι) in which the beardless actor wears a *chiton* with a V-shaped opening and a *himation* over the shoulders⁴⁴. His hair is combed back and falls long on his shoulders. His eyebrows are of different heights and thick. He wears according to Chasapi the mask of the *second episeistos* (β' ἐπίσειστος), who is boastful, a soldier, but at the same time genteel, with his blond hair falling loosely.

⁴³ CHASAPI (1991-1992), p. 291.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 292.



Fig. 17 – Figurine of a young man with the mask of *second episeistos* of New Comedy (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

Most theatrical figurines of New Comedy in Pella depict slaves. In two figurines, the mask of the *pappos therapon*, *πάππος θεράπων* (nr. E700, fig. 18; nr. E2577) is recognized, with wrinkles on the forehead⁴⁵. The hair above the forehead protrudes forming a curved end, receding at the temples, in what is called a spiral (*speira speira*)⁴⁶.



Fig. 18 – Head of a figurine with the mask of the *pappos therapon* of New Comedy (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 294-295.

⁴⁶ BIEBER (1961), p. 102.

In figurine nr. 2006/211 (fig. 19), an actor of New Comedy is depicted sitting on an altar with his legs crossed⁴⁷. The right bent hand rests under his jaw, while the left hand is placed horizontally on the abdomen. He turns his head to the right. The eyebrows are strongly raised at different heights, with bulging eyeballs, an open mouth and a round beard. The hair is short, framing the face, while the most characteristic element in his hair is the *spiral*. The element characterizes the mask of the *hegemon therapon* (ἡγεμὼν θεράπων).



Fig. 19 – Figurine of an actor of New Comedy seated on an altar with the mask of the *hegemon therapon* (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture, photo Maurommatis S.).

The mask of figurine nr. 2006/211 is associated with the slave mask nr. 22 according to Webster's⁴⁸ classification and is the successor to the mask B of Middle Comedy⁴⁹. It is rendered in a more modest form, compared to the actors of Middle Comedy. The padding, the excessively short tunic and the phallus that characterize the costume of Middle Comedy are all absent. In contrast, in New Comedy, the clothes are more detailed and elaborate, with more variations, and the *chiton* of the slaves is longer, reaching to the knees⁵⁰. The mouth is rendered as a wide heart-shaped cavity, while the hairstyle is similar to a marble slave mask from the Athenian Kerameikos, dating to the 2nd century B.C.⁵¹. The back of the figurine is unshaped with a circular ventilation hole, as is usually observed in figurines from the coroplastic workshop of Pella. This element probably indicates that the Macedonian capital was the place of its manufacture.

The type of the seated slave at an altar (supplicant slave) comes from Middle Comedy. It is already attested in the third quarter of the 4th century B.C., until the early Hellenistic period. In the late Hellenistic period, it escapes its initial artistic content, functioning autonomously as an independent type for different practical reasons and in different material means⁵². It is a subject that was used in various ways by dramatic artists, who modified it in the context of artistic competition. It depicts a slave who fled to the altar of the house, in order to find refuge

⁴⁷ NAOUM (2017), p. 279.

⁴⁸ WEBSTER (1995), pp. 26-29.

⁴⁹ ID. (1978), p. 15.

⁵⁰ ID. (1995), p. 1.

⁵¹ ZOUMPAKI (1987), p. 52.

⁵² WEBSTER (1995), p. 229.

from the wrath of his master, seeking the protection of the god to whom the altar was dedicated. Scenes of supplication or refuge at an altar were key points in tragedy and expressed a clear invocation of religious feeling. In comedy, however, this element is reversed, constituting some kind of a contestation to religious sentiment. Aristophanes, however, in the *Acharnians* and the *Thesmophoriazousae*, parodies Euripides' version of the subject of *Telephus* on an altar, and it is possible that he was the one who introduced this subject into comedy⁵³. Menander dealt with the theme of the slave on an altar in *Perinthia* and probably in other cases as well, judging from the many versions in which it is represented⁵⁴. There are many figurines of this type with various variations in the placement of the hands and legs⁵⁵.

Other figurines with the mask of the *hegemon therapon* (ἡγεμὼν θεράπων) have been found in Pella, while there are also some with the mask of the *episeistos hegemon therapon* (ἐπίσειστος ἡγεμὼν θεράπων). Of these, figurine nr. E2432 (fig. 20) stands out, depicting the actor seated on a square altar with his legs crossed⁵⁶. He wears a *chiton* that reaches right above the knee, a *himation* and a wreath on his head. His hair reaches his shoulders and his eyebrows are raised. His open mouth is surrounded by a round beard. He wears the mask of the *episeistos hegemon therapon* (ἐπίσειστος ἡγεμὼν θεράπων), which is similar to that of the *hegemon therapon* (ἡγεμὼν θεράπων) but with loose hair. Characteristic is the mask of the slave *Maison* (fig. 21) which can be recognized in two examples (E2111, E2596)⁵⁷. The figure is depicted bald, with hair on the sides, an open mouth and a beard.

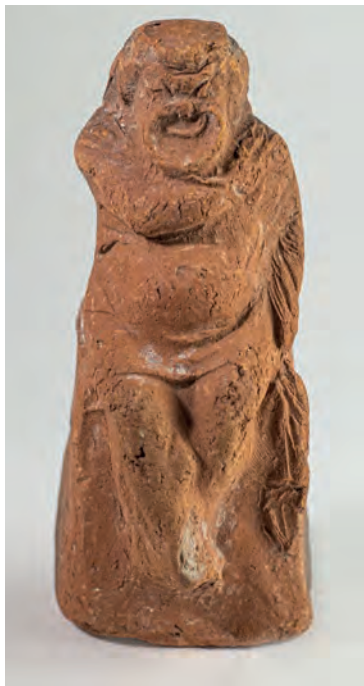


Fig. 20 – Figurine of an actor seated on an altar with the mask of the *episeistos hegemon therapon* of New Comedy (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

Fig. 21 – Figurines depicting the slave *Maison* (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

⁵³ GREEN-HANDLEY (2000), p. 87.

⁵⁴ *Ibidem*, pp. 88-89.

⁵⁵ WEBSTER (1995), pp. 229-235.

⁵⁶ CHASAPI (1991-1992), pp. 296-297.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 296.

Nr. E4573 (fig. 22) depicts an elderly standing figure wearing a *chiton* and a *himation* with which she wraps her body, holding the garments tightly with her hands, while also covering her head⁵⁸. Her hair forms a spiral above her forehead and her eyes are bulbous, with raised eyebrows. The actor wears the mask of the *pacheia graus* (παχέα γραῦς) according of Pollux (4.151), as is evidenced by the pronounced wrinkles (παχέας ρυτίδας), bearing a strong resemblance to a corresponding figure on the well-known mosaic from Pompeii, by Dioscurides, depicting a scene from Menander's comedy *Synaristosai*, as well as on a mosaic from the House of Menander in Mytilene. On those depictions, two young women seem to be advising the older one on emotional matters⁵⁹. On this occasion, a question arises on whether the character of a play can be associated with a specific type of mask, as we know from Pollux, and consequently whether this type could be used for one or more characters. These kinds of questions are difficult to be answered, since further questions arise, directly related to the way a performance was staged, as well as to the creative freedom that might – or not – have existed in the way a play was presented to the audience. There is not sufficient information in relation to these matters.



Fig. 22 – Figurine of an actor with the mask of the *pacheia graus* of New Comedy (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

Fig. 23 – Mask depicting the *pseudokore* (ψευδοκόρη) of New Comedy (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

Female figures of the New Comedy can be recognized in the mask nr. E3689 (fig. 23) in which the hairstyle is rendered as a melon-shaped headdress, with eight sections, indicated by depressions and engraved lines⁶⁰. The hair is gathered at the back of the head. It is possible that this mask depicts the *pseudokore* (ψευδοκόρη).

Nr. E2470 (fig. 24) again depicts a *pseudokore* (ψευδοκόρη) mask of the second series. The hair is parted in the middle above the forehead with slight waves and gathered in a headdress decorated with a jewel consisted of two spherical elements.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 302-303.

⁵⁹ BIEBER (1961), p. 96.

⁶⁰ CHASAPI (1991-1992), p. 303.



Fig. 24 – Mask depicting the *pseudokore* of New Comedy (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

On nr. E2744 (fig. 25), the mask of the *hetaeridion* (ἑταιρίδιον) can be recognized. The head-dress is melon-shaped, with a pronounced depression above the forehead, ending in a bun at the back of the head. Her face is oval-shaped, while her mouth is open. This is a development of the XD mask of Middle Comedy⁶¹.



Fig. 25 – Mask depicting the *hetaeridion* of New Comedy (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

Mask nr. 1977/113 (fig. 26) depicts a young woman with a *lampadion* (λαμπάδιον). The hair is rendered with wavy curls, parted in the middle and tied at the top of the head with a ribbon, while a disc-shaped earring can is worn on the ear⁶². Mask nr. 94/38 (fig. 27) depicts a hetaera

⁶¹ WEBSTER (1995), pp. 46-47.

⁶² CHASAPI (1991-1992), pp. 304-305.

in the type of Pollux's *lampadion*⁶³. Her hair is parted in the middle, terminating at the top of the head in a bun, wrapped with a headband that is tied forming a distinct bow with long ends above the forehead. Her eyes are plastically rendered. There are two hanging holes at the back of the head.



Fig. 26 – Mask depicting the *lampadion* type of New Comedy (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).



Fig. 27 – Mask of *hetaera* in the type of *lampadion* of New Comedy (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture, photo Poulakakis N.).

The comic character of the hetaera was popular in New Comedy and this is confirmed by the many types of masks mentioned by Pollux. Hetaeras emphasize their external appearance, aiming at the enchantment of the viewer, by creating various elaborate hairstyles, which makes them stand out from the other female masks. The elements that contribute to the identification of the figure as a hetaera on a stage are the hair on the mask, the expression and posture of the body and the handling of the garment.

⁶³ POULAKAKIS (2002), pp. 31-32.

4. CARICATURE FIGURINES

A separate category of figurines found in Pella that is related to theatrical events are the so-called caricature figurines, for which the term grotesque is also used. These are attributed to figures with altered features, which are rendered either with a strong element of exaggeration or distortion. They form part of an artistic trend that has been present since the Classical era, becoming more popular however during the Hellenistic and mainly in the Roman period, when there is a greater interest in a more realistic rendering of the human form and in subjects drawn from everyday life. The deformed features depicted may represent realistic elements of figures that actually suffer from some kind of disease or they may be exaggerated artistic renderings aiming at causing ridicule, irony and underestimation. There has been a heated debate among researchers about the relationship of diseases to these cartoonish depictions, as well as in relation to their interpretation. It is not easy to distinguish where each depiction belongs, since their rendering is varied⁶⁴.

In the case of ten (10) published figurines of this category from Pella, most of the figures are bald, with large protruding ears and a kyphotic nose, with a varying shape of mouths. They are generally different from each other and they do not have uniform features. In figurine nr. E3380 (fig. 28) Chasapi⁶⁵ identifies an Atellana actor wearing the mask of Maccus, a greedy hero. Poulakakis⁶⁶ considers that nr. 82.2350 (fig. 29) depicts a mime. Of particular interest is nr. E1023 (fig. 30), depicting a head of a figure with a ball in its mouth, probably identified as an illusionist⁶⁷.



Fig. 28 – Head of a caricature figurine (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

⁶⁴ PINGIATOGLU (1993), pp. 174-178; LAIOS (2009), pp. 139-143.

⁶⁵ CHASAPI (1991-1992), pp. 307-308.

⁶⁶ POULAKAKIS (2022), pp. 271-272.

⁶⁷ CHASAPI (1991-1992), p. 307.



Fig. 29 – Head of a caricature figurine (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture, photo Poulakakis N.).



Fig. 30 – Head of a juggler/illusionist (©Ephorate of Antiquities of Pella-Hellenic Ministry of Culture).

Caricature figurines usually depict slaves, dwarfs, beggars, wet-nurses and people of foreign races, deriving from the lower social classes and marginal groups. Figures of foreign races are not frequently attested in Pella. However, a figurine from a child's grave stands out, depicting a reclining wet-nurse, with African features, on which a theatrical influence can be discerned⁶⁸. Her features are accentuated, she has loose, hanging breasts, a bloated belly and it seems that the artisan's desire was to provoke laughter through the characteristics of a foreign race. The character of the barbarian-foreigner appearing in comedy is often the

⁶⁸ LILIMPAKI-AKAMATI - AKAMATIS (2014), pp. 80, 221-223.

occasion for the artist to address the human diversity and perhaps to reflect on the concept of who the barbarian-foreigner ultimately is.

Caricature figurines are associated with the field of theater and spectacle. However, it is difficult to associate with certainty this type of figurines with a particular theatrical genre, since they bear some generally standardized characteristics. Moreover, it is not possible to discern whether they are masks or whether they depict the faces of individuals with some real deformity. The theater is a space in which people with deformities and strange appearances could easily be integrated, since their livelihood would be difficult if they were actually characterized by some real physical abnormalities. Their work as jesters-entertainers in royal courts and residences of wealthy individuals would ensure them a place within society, where their physical peculiarity would be treated as an interesting element, as a different and strange feature. In a sense, they are reminiscent of the Freak Shows of the Victorian era, which gathered peculiar beings, whose presence caused anxiety, fear, disgust but at the same time respect and admiration. Besides, anything that escapes the proper flow of nature raises questions and must somehow be integrated into a social reality.

These figurines may depict mimes or actors of Atellana. Mime was a type of popular performance that probably began in the 5th century B.C. in Syracuse, reaching later Greece and Rome. The mime had the form of a monologue, a short dialogue and was combined with dance, constituting products of a composition with an element of improvisation, in which women also participated. Mimes were wandering entertainers who did not wear masks but were actors with a bizarre-unnatural appearance, without wearing shoes and with intense movements. There was a central character, the archimime (ἀρχιμίμος), and his companion, the *moros* (μῶρος). The mime was usually bald and could have worn a phallus and a headdress in the form of a *pilos*. The presented performance took place on a theatrical stage, at festivals, in private gatherings and royal courts, perhaps even on the street⁶⁹. The Atellana was a type of farce where the actors wore masks and its main subject revolved around a central character, Maccus, Pappus, Bucco, Dossenus, whose flaws led him to a series of failures, which in their turn provoked the laughter of the spectators, thus creating a festive and joyful mood⁷⁰. The aforementioned elements make a clear distinction between these two types extremely difficult in the cases of caricature figurines, where there is no further context apart from the individual figures.

They were also considered as figures with an apotropaic symbolism, since fear and uncertainty caused by everyday difficulties prompted the search for means of protection against evil spirits and the evil eye. It was believed that such deformed figurines, which could function as amulets, could grant this kind of protection. There is also the view that the figurines of this group had an educational character⁷¹. Clearly, the latter cannot be true for all examples, however, it cannot be ruled out for some cases, while we should also take into consideration the influence of medical texts during that period. All these possible interpretations seem to exclude a single use, thus confirming the multi-functional aspect of this kind of figurines.

5. PLACE OF DISCOVERY OF THEATRICAL FIGURINES

An important element for the interpretation and understanding of use of theatrical figurines in Pella is certainly their archaeological context. It should however be noted that we do not have precise excavation information for all the cases. In Pella, the majority of theatrical figurines were found within residences, south of the *agora*, in the area of Sector I and had probably a decorative function. They may have adorned either private spaces, as reminders of a pleasant theatrical performance or a favorite theatrical character, or even banquet spaces

⁶⁹ BIEBER (1961), pp. 248-250; DUPONT (2007), pp. 361-370; CSAPO - SLATER (2024), pp. 529-535.

⁷⁰ BIEBER (1961), pp. 247-248; DUPONT (2007), pp. 355-359.

⁷¹ LAIOS (2009), p. 144.

where in this case they would indicate a connection with the god Dionysus, prompting at the same time vivid discussions among the banqueteers.

Some examples come from workshop/shop spaces on the eastern side of the *agora*, therefore they are associated with spaces where they were manufactured and sold. Few came from the well of area 3, which is located on the eastern side of the *agora* and functioned as a workshop/shop.

A small number of figurines has been found in sanctuaries, and especially in the Sanctuary of the Mother of the Gods and Aphrodite, where they would have been votive offerings to the worshipped deities. In this case, they can also be linked to the cult of Dionysus or they can be considered as votive offerings of actors or ordinary people⁷². Furthermore, sanctuaries were also places of celebration after a theatrical performance, and the masks, at least the comic ones, can be associated with relevant gatherings and celebrations⁷³.

The existence of theatrical figurines and masks in tombs of Pella is limited, if one considers that Pella was an important center of coroplastic production in Macedonia. The figurines come mainly from the fillings of grave streets and more rarely from within the tombs themselves. Their presence as offerings in tombs is often associated with the chthonic cult of Dionysus, who promises a happy afterlife⁷⁴. They may also have originally been the beloved objects of the deceased, and thus suitable to accompany them on their journey to the Underworld. They could also indicate the deceased's relationship with the theatrical space. Especially in children's tombs, theatrical figurines are associated with the theatrical education of children of higher social classes at school age who participate in the theatrical life of their city. Very often, moreover, figurines of small children are depicted holding masks⁷⁵.

Figurine nr. 2006/211 from the Western cemetery of Pella, however, is not a grave gift, since it was found outside the tomb, together with other cattle figurines. Therefore, it can be considered as an offering to the deceased, probably from the nearest tomb T. 188. If its presence there is due to the clearing of the site, it may have originally belonged to a Hellenistic tomb, perhaps reused at a later time. On the island of Lipari, many figurines from the necropolis also came from offering and rejection pits⁷⁶. It is possible that the theatrical figurines formed part of funerary rituals that took place in the cemetery area, which may have been related to the chthonic character of the god Dionysus. For the theatrical masks found on the island of Lipari, apart from their votive character, it is claimed that they served as real models for the construction of masks used by the actors⁷⁷.

Another element that should be emphasized is that in the Pella region, so far, sets of theatrical figurines are not attested; on the contrary, the figurines appear individually. The figures are identified by their attributes, the masks they wear, and what concerns the artisan seems to have been the specific theatrical character or type and not the association with a specific performance. However, they could also be sold in sets, as evidenced by the well-known theatrical figurines found in the Metropolitan Museum of Art in New York⁷⁸. These are 14 figurines which are considered to come from a tomb in Attica. They are divided into two groups due to the different color of the clay. The difference in color may be intentional in order to demonstrate two different plays. Also in Lipari, Bernabò Brea observes that in tombs, the theatrical figurines are logically placed in groups, and not randomly, aiming at representing the characters of a specific play⁷⁹.

⁷² PINGIATOGLU (1993), p. 192; BERNABÒ BREA (1981), p. 21.

⁷³ POULAKAKIS (2022), p. 234.

⁷⁴ CHASAPI (1991-1992), p. 270; PINGIATOGLU (1993), p. 192.

⁷⁵ GRAEPLER (1997), pp. 231-232.

⁷⁶ BERNABÒ BREA (2001), p. 274.

⁷⁷ ID. (1992-1993), p. 26.

⁷⁸ BIEBER (1961), pp. 45-48; WEBSTER (1960), pp. 266-268; CSAPO - SLATER (2024), pp. 97-98.

⁷⁹ BERNABÒ BREA (1992), p. 24.

6. THEATRE IN PELLA

There are several literary sources mentioning tragic poets who lived and worked in Pella during the 4th century B.C. and the Hellenistic period. The most important figure was the playwright Euripides, who visited Pella, after the royal invitation of King Archelaus, and remained at the Macedonian court from 408 B.C. until his death, attending royal banquets with the royal *hetairoi* (ἑταῖροι)⁸⁰. Archelaus made a conscious effort to introduce elements of Athenian culture into the Macedonian royal court, so that Pella could become an important intellectual and artistic center, aiming at highlighting its glory. During his stay in Macedonia, Euripides wrote the trilogy *Archelaus*, *Temenos* and *Temenidai*. In the first one, he praised the homonymous Macedonian king, while the region of Macedonia was a major source of inspiration for one of his most important works, *Bacchae*, which was however not presented during his lifetime. Two centuries after the poet's death, Euripides' work still exerts a particular charm in Pella, since myths and excerpts from his works constitute the main subject in an important category of vases, known in literature as 'homer bowls'. These are relief wine-drinking vessels that were manufactured in the region and used at symposia. At the same time as Euripides was present in Macedonia, we know that the Athenian playwright Agathon was also active in the area, as is mentioned by Plato, as well as other important artists, such as Crateuas, Arrhibaios, the first Macedonian tragic poet, and the epic poet Choerilus from Samos⁸¹.

Following in the footsteps of their predecessor, Philip II and Alexander III, seeking to increase their prestige and secure their political dominance, invited famous artists and actors in the royal Macedonian court. In the second third of the 4th century B.C., famous actors of Athens – the comic actor Satyr and the tragedians Neoptolemus from Skyros and Aristodemus from Metapontum – arrived at the Macedonian court and were funded handsomely by King Philip II for their performances. Their choice was apparently based on their popularity, while at the same time they participated in the political scene, as they were ambassadors in the negotiations between Athens and Macedonia, according to the orator Demosthenes. After the destruction of Olynthus, Aristodemus served as the ambassador of Athens, as he was so beloved by Philip⁸². Alexander also assigned diplomatic missions to actors, as in the case of the tragedian Thettalos, who went to Caria to ask for the hand of the eldest daughter of satrap Pixodarus for the Macedonian king. It is noteworthy that actors were willing to respond to the royal call.

Alexander utilized theatrical performances in the contest of the celebration for important victories, so that his conquests would appear as triumphs of all Greeks and not just Macedonians⁸³. Theatrical performances were integrated with other spectacles of a non-religious nature, e.g., weddings and military victories. As a result, actors became sought after, with increased salaries leading eventually to the creation of professional guilds, the so-called Artists (*Technitai*) of Dionysus, with the most famous being the *Koinon* of the Artists (*Technitai*) of Isthmus and Nemea, in which Macedonian artists also participated⁸⁴.

There are also names of actors associated more specifically with Pella. A tragic actor from Pella, son of Lefkaros, appeared at the festival of the Soteria at Delphi between 265-258 B.C.⁸⁵. Two further actors who were active in Pella are known, acting as ambassadors of the *Koinon* of the Artists (*Technitai*) of Isthmus in 116 B.C.⁸⁶. No further information about them is known, and it is uncertain whether they were actors, since the guild could include a wide range of artists.

⁸⁰ Satyr. *Vit. Eur.* 39.18-23.

⁸¹ GIANNOU (2011), pp. 530-531; GIANNOU (2016), pp. 39-40.

⁸² Dem. *Phil.* 2.6. Cfr. PICKARD-CAMBRIDGE - GOULD - LEWIS (2011), pp. 451-452; GIANNOU (2011), p. 532.

⁸³ CSAPO - SLATER (2024), p. 317.

⁸⁴ PICKARD-CAMBRIDGE - GOULD - LEWIS (2011), pp. 451-455; BLUME (2007), pp. 99-100.

⁸⁵ STEFANIS (1988), p. 465, nr. 2655.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 26, nr. 60, p. 482, nr. 2806.

Apart from the testimonies in relation to the presence of playwrights and actors in Pella and Macedonia in general, the existence of the theater is the main proof for the spread of the theatrical genre in the region. In Pella, according to Plutarch, there was a theater in which Alexander the Great wished to construct a proscenium made out of bronze, as an element of luxury. However, his vision did not come into completion due to the acoustics of the building. Unfortunately, no evidence has been found during the excavations which would confirm its existence. However, it could have been built by wood and thus it did not survive. A possible location, according to some researchers, is the slope right below the palace complex, overlooking the city⁸⁷.

To sum up, it can be said that through the combination of literary sources and archaeological evidence, such as theatrical figurines, the importance of the theater in ancient Pella during the 4th century B.C. and the Hellenistic period can be evidently approached. This genre enters the Macedonian capital quite early on and its popularity seems to increase, especially after the invitations which the Macedonian kings addressed to various artists, starting with Archelaus but taking on larger dimensions under Philip II and Alexander III, apparently due to the substantial remuneration accompanying their presence at the Macedonian court.

The number of published theatrical figurines is quite large and it is expected to increase after the publication of the coroplastic finds from the excavations of the area of the *agora* of Pella, offering an enlightening picture of the various types. As expected, the figurines of New Comedy dominate (fig. 31), in which the character of the slave, who seems to have been extremely beloved, is numerically superior.

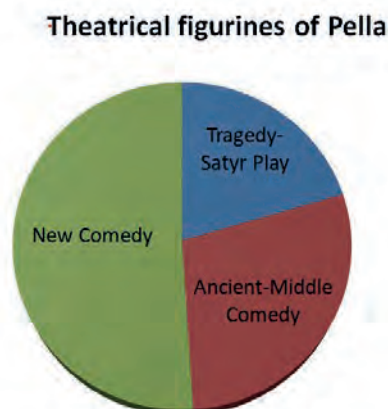


Fig. 31 – Graph with the theatrical figurines of Pella.

The slave is the person whose sufferings can easily cause laughter. There has been a shift from political comedy to a comedy that focuses on everyday situations and the audience is entertained by the ridicule of the economically and socially inferior. This has resulted in the strengthening of the role of the slave, gaining importance and being included in almost every play of New Comedy, although it already existed in the works of Aristophanes. The masks of the *episeistos hegemon therapon* (ἐπίσειστος ἡγεμὼν θεράπων), as well as of the *hegemon therapon* (ἡγεμὼν θεράπων) are those which prevail numerically in Pella (fig. 32).

⁸⁷ PAPA-KONSTANTINOU-DIAMANTOUREOU (1971), pp. 57-58; ADAM-VELENI (2010), p. 37.

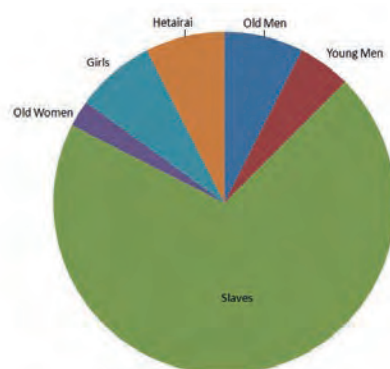


Fig. 32 – Categories of character of New Comedy represented by masks.

However, from New Comedy, there are also examples from other age groups, as distinguished by Pollux, and possible identifications of masks have been proposed. There are fewer theatrical figurines related to male roles, with masks such as those of the *hegemon presbytes* (ἡγεμὼν πρεσβύτης), the *pornoboskos* (πορνοβοσκός) the *sphenopogon* (σφηνοπώγων) and the *episeistos* (ἐπίσειστος). Several masks belong to *hetaerae* and female figures, since the number of female characters in New Comedy increases, starring in plays with subjects of erotic nature. Eight figurines from Pella in particular can be identified as masks of female roles. These include *hetaerae*, who were at the center of interest at the symposia and it is reasonable that they also appear in the plays of New Comedy, where there was an intense interaction of characters. Moreover, ordinary people were the protagonists in New Comedy, experiencing dangers and losses, with its subjects revolving around greed, love, jealousy, and misanthropy⁸⁸.

Fewer in Pella, are figurines related to Satyr drama and Tragedy. The masks of the *leukos aner* / white man (λευκὸς ἄνθρωπος), the *xanthoteros* / blonder man (ξανθότερος) and the *pinaros* / filthy (πινάρως) are identified. The figurine type of the tragic Hercules is of particular interest due to its rarity. Figurines of Old-Middle Comedy are relatively few. Masks of bearded men, slaves and *hetaerae* can be distinguished.

Pella, as a major center of coroplastic arts in Macedonia, seems to have included in its agenda the manufacture of theatrical figurines, either by copying or altering existing figurines or by drawing inspiration from the theatrical stage. This is also confirmed by the discovery of an unpublished clay matrix of a tragic mask exhibited at the Pella Museum. However, there are also some figurines which may have been imported from elsewhere, such as nr. E771, where the quality of its clay indicates that it was imported from Attica, and nr. E2997, which probably came from Olynthus.

The dating of the figurines was based on the scholars who made the corresponding publications. Moreover, in many cases, the way in which it was carried out is not explained, while very few figurines from the tombs come from their interior and from precisely dated sets. However, there are also some examples, whose dating was based on excavation evidence and more precisely on the dating of the destruction layer of the *agora* of Pella, at the beginning of the 1st century B.C. Therefore, those figurines are placed chronologically before that date, around the 2nd century B.C. In many examples, the dating seems to have been based on corresponding typological parallels, while it should be noted that the figurines have a long period of use, as do the molds for their manufacture, which makes their dating difficult. Also, the iconographic types of the figurines survive for a long period. Therefore, for a higher level of accuracy it is necessary to examine the figurines among their excavational context and in comparison, with their fellow finds.

Moreover, one cannot speak of the existence of a local theatrical production, as it is not mentioned in the sources and the majority of the figurines follow known Athenian types.

⁸⁸ HUGHES (2019), p. 294.

Furthermore, the costumes and masks of the actors do not differ from the already known examples. An exception are the figurines with caricatured characteristics, referring to another form of theatrical performance that perhaps did not have established characters. It could be based on the element of improvisation and addressed not only to the upper class but also to the general public. The location where the improvised performance would take place could have been, apart from a theatrical stage, a symposium or simply a public space. These figurines are related to paratheatrical events for which Philip II seems to have had a particular preference, as is evidenced by his description of him enjoying being surrounded by illusionists (θαυματοποιοί), mimes, poets of obscene songs and other artists who enjoyed obscenities and jokes (Dem. *Ol.* 2.18-19).

Judging from the number of figurines, it seems that the inhabitants of Pella were familiar with the theatrical genre and had apparently attended performances by the traveling troupes of the time, which performed during religious festivals and games, in a theatrical building that probably existed in the Macedonian capital. It seems that it was important for them to express, by owning figurines, their connection with the theatrical genre and with the god Dionysus who was a predominant deity in Pella. It is no coincidence, moreover, that playwrights, actors and mimes became familiar with royal courts, while playing a role in the political scene of Macedonia and participating in the guilds of *technitai* (τεχνῖται).

CATALOGUE OF THEATRICAL FIGURINES-MASKS OF PELLA

Tragedy – Satyr Play

Nr.	Inv.	Figurine type	Place of discovery	Dating
1.	E2370	Figurine of Papposilenus with Dionysus	Pella	375-350 B.C.
2.	E2323	Figurine of Papposilenus with Dionysus	Sector I, Square 2	375-350 B.C.
3.	E626	Mask of Papposilenus, Socrates type	Section I, Sq. I V	Early Hellenistic
4.	E73	Head of Papposilenus	Sector I, House 1	Early Hellenistic
5.	3868	Part of a leg from a Papposilenus figurine	Pella,	Early 3 rd c. B.C.
6.	E100	Part of a Papposilenus mask	Sector I, Street IΔ	Hellenistic
7.	E599	Part of a figurine of an actor as Papposilenus?	Pella	Hellenistic
8.	81.7761	Part of a Silenus mask	East stoa of the <i>agora</i> , Space 6	2 nd c. B.C.
9	E821	Part of a figurine of an actor?	Pella	4 th c. B.C.
10.	76/264	Figurine of a tragic actor/Hercules	Grave	Last quarter of the 3 rd – third quarter of the 2 nd c. B.C.
11.	1976/302	Figurine of an actor as Hercules?	Grave	Last quarter of the 3 rd – third quarter of the 2 nd c. B.C.
12.	E1518	Head of a tragic actor	Sector I, Street 2	Hellenistic
13.	E907	Mask of a tragic actor Mask of the λευκὸς ἄνθρωπος (<i>leukos aner</i>): white man	Sector I, Street IΔ	Hellenistic
14.	E712	Part of a mask of a tragic actor Mask of the ξανθότερος (<i>xanthoteros</i>): blonder	Sector I, Building 2, Δ6	Hellenistic

15.	E2445	Mask of a tragic actor Mask of the <i>πινάρος</i> (<i>pinaros</i>): filthy	Sector I, Sq. 2, Δ/34	Hellenistic
16.	E714	Mask of a tragic actor Mask of the <i>πινάρος</i> (<i>pinaros</i>): filthy	Sector I, Building 2, Δ7	Hellenistic
17.	82.1557	Figurine of a tragic actor	East stoa of the <i>agora</i> , Space 17	2 nd c. B.C.
18	1985.47	Part of figurine of a comic actor	Sanctuary of Mother of Gods and Aphrodite	350-325 B.C.

Old-Middle Comedy

Nr.	Inv.	Figurine type	Place of discovery	Dating
1.	E2394	Part of a figurine of a comic actor	Sector I, Sq. 2	400-375 B.C.
2.	E771	Part of a figurine of a comic actor Mask C	Pella	375-350 B.C.
3.	E2997	Part of a figurine of a comic actor on the back of an ithyphallic donkey	Sector II, Acropolis	375-350 B.C.
4.	E3362	Part of a figurine of a comic actor on the back of an ithyphallic donkey	Pella	375-350 B.C.
5.	E3222	Part of a mask of a comic actor Mask A	Pella	4 th c. B.C.
6.	E838	Figurine of a comic actor with a <i>pilos</i> Mask L	Pella	375-350 B.C.
7.	E3713	Head of a figurine of a comic actor Mask B	Pella	Mid 4 th c. B.C.
8.	E171	Figurine of a comic actor with a <i>pilos</i> Mask K	Sector I, Street 1	375-350 B.C.
9.	E1520	Head of a figurine of a comic actor Mask A	Sector I, Street 2	375-350 B.C.
10.	E3669	Part of figurine of a comic actor Mask A	Pella	375-350 B.C.
11.	E2848	Part of figurine of a comic actor seated on an altar	Sector I, Sq. 2	350-325 B.C.
12.	E4259	Mask of a comic actor Mask B	Pella	350-325 B.C.
13.	E1457	Part of figurine of a comic actor Female role	Sector I, Sq. 2	400-375 B.C.
14.	E72	Part of figurine of a comic actor Female role	Sector I	400-375 B.C.
15.	92.30	Figurine of a comic actor Hetaera with a <i>λαμπάδιον</i> (<i>lampadion</i>): courtesan with little torch top knot hairstyle	Grave	Third quarter of the 4 th c. B.C.
16.	E2888	Part of figurine of a comic actor	Sector I, Street 2	4 th c. B.C.
17.	E3029	Figurine of a comic actor	Pella	4 th c. B.C.
18.	E2225	Part of figurine of a comic actor	Pella	-
19.	E2636	Part of figurine of a comic actor	Sector I, Sq. 2	4 th c. B.C.

20.	89.43	Figurine of a comic actor Mask of σφηνοπόγων (<i>sphenopogon</i>): pointy-bearded man	Grave	End of 4 th c. B.C.
21	92.223	Figurine of a comic actor Shepherd bearing a goat	Grave	Last quarter of the 4 th c. B.C.
22.	93/612	Mask of a comic actor Mask K of a slave	<i>agora</i> of Pella Well 3	Last quarter of the 4 th c. B.C.
23.	07.7936	Figurine of an actor of the Middle Comedy	East Stoa of the <i>agora</i> , Space 14	Mid 4 th c. B.C.

New Comedy

Nr.	Inv.	Figurine type	Place of discovery	Dating
1.	E3692	Mask of Pan	Pella	Hellenistic
2.	E1352	Head of a comic actor Mask of <i>hegemon presbytes</i> (ἡγεμὼν πρεσβύτης): principal elder	Sector I, Sq. 2	Early Hellenistic
3.	E1124	Part of a mask of a comic actor Mask of a πορνοβοσκός (<i>pornoboskos</i>): procurer	Pella	Hellenistic 2 nd c. B.C.
4.	E112	Part of figurine of a comic actor Mask of σφηνοπόγων (<i>sphenopogon</i>): pointy-bearded man	Sector I, pilaster of West House 1	Early Hellenistic
5.	E1093	Figurine of a comic actor Mask of β' ἐπίσειστος (<i>second episei- stos</i>): long-haired young man	Sector I2	Hellenistic 2 nd c. B.C.
6.	E2487	Part of a mask of a comic actor Mask of α' ἐπίσειστος (<i>first episeistos</i>): long-haired young man	Sector I, Sq. 2	2 nd c. B.C.
7.	E700	Head of a figurine of a comic actor Mask of πάππος (<i>pappos</i>): old servant	Sector I, Street II	2nd c. B.C.
8.	E2577	Head of a figurine of a comic actor Mask of πάππος (<i>pappos</i>): old servant	Sector I, Sq. 2	2nd c. B.C.
9.	E1635	Head of a figurine of a comic actor Mask of ἡγεμὼν θεράπων (<i>hegemon therapon</i>): leading servant	Sector I, Sq. II/17	Hellenistic
10.	E2226	Head of a figurine of a comic actor	Sector I	Hellenistic

11	E2810	Part of a mask of a comic actor Mask of ἡγεμῶν θεράπων (<i>hegemon therapon</i>): leading servant	Sector I, Sq. 2	Hellenistic
12	E1753	Part of a mask of a comic actor Mask of ἡγεμῶν θεράπων (<i>hegemon therapon</i>): leading servant	Sector I, Street IA	Hellenistic
13	E2111	Head of a figurine of a comic actor Mask of Μαίσιων (<i>Maison</i>): Maison servant	Sector I, Sq. 3	Hellenistic
14	E2596	Head of a figurine of a comic actor Mask of Μαίσιων (<i>Maison</i>): Maison servant	Sector I, Sq. 2	2nd c. B.C.
15	E2432	Head of a figurine of a comic actor Mask of ἐπίσειστος ἡγεμῶν θεράπων (<i>hegemon therapon</i>): long-haired leading servant	Pella	Hellenistic
16	E639	Head of a figurine of a comic actor Mask of ἐπίσειστος ἡγεμῶν θεράπων (<i>episeistos hegemon therapon</i>): long-haired leading servant	Sector I, Street 1	Hellenistic
17	E3719	Head of a figurine of a comic actor Mask of ἐπίσειστος ἡγεμῶν θεράπων (<i>episeistos hegemon therapon</i>): long-haired leading servant	Pella	2nd c. B.C.
18	E1449	Part of a mask of a comic actor Mask of ἐπίσειστος ἡγεμῶν θεράπων (<i>episeistos hegemon therapon</i>): long-haired leading servant	Sector I, Sq. 2	Hellenistic
19	E1335	Part of a mask of a comic actor Mask of ἐπίσειστος ἡγεμῶν θεράπων (<i>episeistos hegemon therapon</i>): long-haired leading servant	Sector I, Sq. 2	2nd c. B.C.
20	E4012	Part of a mask of a comic actor	Pella	Hellenistic
21	E2191	Part of figurine of a comic actor	Sq. 2, layer of rooftiles	Hellenistic
22	E1675	Part of figurine of a comic actor Legs	Sector I, Street IA	Hellenistic
23	E2446	Part of figurine of a comic actor Legs	Sector I, Sq. 2	Hellenistic
24	E2497	Part of figurine of a comic actor Legs	Sector I, Sq. 2	Hellenistic
25	E1304	Part of figurine of a comic actor Legs	Sector I, Sq. 2	Hellenistic
26	E2592	Part of figurine of a comic actor	Sector I, Sq. 2	Hellenistic
27	E3611	Part of figurine of a comic actor	Pella	Hellenistic
28	E1446	Part of figurine of a comic actor	Sector I, Sq. 2	2nd c. B.C.
29	E3296	Part of the hairstyle of a comic actor	Pella	-
30	E3537	Part of figurine of a comic actor	Pella	Hellenistic
31	E3227	Part of figurine of a comic actor	Pella	-
32	E1257	Part of figurine of a comic actor	Sector I, Sq. 2	-

33	2006/211	Figurine of a comic actor	Western Cemetery	2nd c. B.C.
34	93/1557	Part of figurine of a comic actor	<i>agora</i> of Pella Well 3	3 rd c. B.C.
35	E4573	Part of figurine of a comic actor Mask of παχεῖα γραῦς (<i>pacheia graus</i>): wrinkled old woman	Pella	2nd c. B.C.
36	E3689	Mask of a comic actor Mask of ψευδοκόρη (<i>pseudokore</i>)	Pella	2nd c. B.C.
37	E2470	Head of a comic actor Mask of ψευδοκόρη (<i>pseudokore</i>)	Sector I, Sq. 2	2nd c. B.C.
38	E2589	Mask of a comic actor Mask of β' ψευδοκόρη (<i>second pseudokore</i>)	Sector I, Sq. 2,	Early Hellenistic
39	E2744	Mask of a comic actor Mask of ἑταιρίδιον (<i>hetaeridion</i>): little courtesan	Sector I, Sq. 2	2nd c. B.C.
40	1977/113	Mask of a comic actor Mask of <i>hetaera</i> in the λαμπάδιον (<i>lampadion</i>) type: courtesan with little torch top knot hairstyle	Grave	2nd c. B.C.
41	94.38	Mask of a comic actor Mask of <i>hetaera</i> in the λαμπάδιον (<i>lampadion</i>) type: courtesan with little torch top knot hairstyle	Agora of Pella Well 3	End of 4 th c. B.C. – beginning of 3 rd c. B.C.
42	2168	Part of figurine of a comic actor Female role	Sector I, Sq. 2	Hellenistic

Caricature figures

Nr.	Inv.	Figurine type	Place of discovery	Dating
1	82.2350	Head of a caricatured figure	East Stoa of the <i>agora</i> , Space 13	2nd c. B.C.
2	82.1410	Head of a caricatured figure	East Stoa of the <i>agora</i>	2nd c. B.C.
3	E2532	Head of a caricatured figure	Sector I, Sq. 2	Hellenistic
4	E917	Head of a caricatured figure	Sector I, IA	Hellenistic
5	E3380	Head of a caricatured figure Atellana Actor	Pella	1 st c. B.C.
6	E1348	Head of a caricatured figure	Sector I, Sq. 2	Hellenistic
7	E1106	Head of a caricatured figure	Sector I ₂	Hellenistic
8	E559	Head of a caricatured figure	Sector I, Z	Hellenistic
9	E650	Head of a caricatured figure	Sector I, zone 48-50	2nd c. B.C.
10	E1023	Head of a juggler/illusionist	Sector I ₂	Hellenistic

BIBLIOGRAPHY

- ADAM-VELENI P. (2010), *Θέατρο και θέαμα στην αρχαία Μακεδονία*, Thessaloniki.
- BERNABÒ BREA L. (1981), *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.
- ID. (1992-93), *Masks and Characters of the Greek Theatre in the Terracottas of Ancient Lipara*, in «MedA», 5-6, pp. 23-31.
- ID. (2001), *Maschere e Personaggi del Teatro Greco nelle Terracotte Liparesi*, Roma (Bibliotheca Archaeologica, 32).
- BERNABÒ BREA L. - COEN C. - DESCŒUDRES J.-P. (1992), *Masks and characters of the greek theatre in the terracottas of ancient Lipara*, in «Mediterranean Archaeology», 5/6 pp. 23-31. <http://www.jstor.org/stable/24667817>.
- BLUME D.H. (2007), *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, Athens.
- BIEBER M. (1961²), *The History of the Greek and Roman Theater*, New Jersey.
- BURR-THOMPSON D. (1957), *Three Centuries of Hellenistic Terracottas: Part II: The Early Third Century B.C.*, in «Hesperia», 26, 2 (Apr. - Jun.), pp. 108-128.
- CHASAPI E. (1991-1992), Πήλινα θεατρικά ειδώλια από τη Μακεδονία και τη Θράκη, in «Makedonika», 28, pp. 268-323.
- CHASAPI E. (1993), Πολυδεύκης Ονομαστικών Δ' 115-120 και 133-154, in «Filologos», 71, pp. 67-80.
- CSAPO E. - SLATER W.J. (2024), *ο αρχαίο θέατρο μέσα από τις πηγές*, Heraklion.
- DUPONT F. (2007), *Η αυτοκρατορία του ηθοποιού. Το θέατρο στην αρχαία Ρώμη*, Athens.
- GIANNOU T. (2011). *Θεάματα-άκροάματα στη Μακεδονία: Από τις αρχές έως την ύστερη αρχαιότητα*, in GRAMMENOS D. (ed.), *Στη Μακεδονία. Από τον 7ο αιώνα π.Χ. ως την ύστερη αρχαιότητα*, Thessaloniki, pp. 525-580.
- GIANNOU T. (2016). *Theatre and Music in Classical and Hellenistic Macedonia*, in «Logeion: a journal of ancient theatre», 6, pp. 30-92.
- GRAEPLER D. (1997), *Tonfiguren im Grab. Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent*.
- GREEN R. - HANDLEY E. (2000³), *Εικόνες από το αρχαίο ελληνικό θέατρο*, Heraklion.
- HIGGINS A.R. (1954), *British Museum I, Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities*, London, British Museum.
- HUGHES A. (2019), *Η παράσταση της Κωμωδίας στην αρχαία Ελλάδα*, Heraklion.
- KALLIGAS P. (1994-1995), Η αθηναϊκή ακρόπολη το 1835, in «AD», 49-50, Α', pp. 23-42.
- LAIOS K. (2009), *Οι ασθένειες και η εικονογραφία τους κατά την αρχαιότητα*, Athens.
- LILIMPAKI-AKAMATI M. (1983), Πήλινα ειδώλια παιδαγωγών από την Πέλλα, in «Makedonika», 23, 1, pp. 221-245. <https://doi.org/10.12681/makedonika.338>.
- EAD. (1994), *Λαξευτοί Θαλαμωτοί Τάφοι*, Athens.
- EAD. (1989-1991), Ανατολικό νεκροταφείο της Πέλλας. Ανασκαφή 1989, in «AD», 44-46, Α', Μελέτες, pp. 73-152, πίν. 15-62.
- EAD. (2000), *ο Ιερό της Μητέρας των Θεών και της Αφροδίτης στην Πέλλα*, Thessaloniki.
- EAD. (2008), *Ο πολυθάλαμος τάφος της Πέλλας*, Thessaloniki.
- LILIMPAKI-AKAMATI M. - AKAMATIS N. (2014), *Το ανατολικό νεκροταφείο Πέλλας. Ανασκαφικές Περίοδοι 1991-2007*, Thessaloniki.
- ID. (2022), *ο ανατολικό νεκροταφείο Πέλλας. Οι πρώτες ανασκαφές (1974-1981)*, Thessaloniki.
- MACDONALD M. - WALTON M.J. (2011), *Οδηγός για το αρχαίο ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο*, Athens.
- NAOUM E. (2017), *Το Δυτικό νεκροταφείο της Πέλλας*, Thessaloniki, Unpublished Doctoral Dissertation.
- PAPAKONSTANTINOU-DIAMANTOUREOU D. (1971), *Πέλλα I Ιστορική Επισκόπησης και μαρτυρίες*, Athens.

- PICKARD-CAMBRIDGE A. - GOULD J. - LEWIS D.M. (2011), *Οι Δραματικές εορτές της Αθήνας*, Thessaloniki.
- PINGIATOGLU S. (1993), *Η κοροπλαστική της Αιγύπτου κατά τους ελληνιστικούς και ρωμαϊκούς χρόνους*, Athens, Benaki Museum.
- POULAKAKIS N. (2002), *Κοροπλαστική από την Πέλλα. Το παράδειγμα του Πηγαδιού 3*, Thessaloniki.
- Id. (2022), *Πήλινα ειδώλια του στρώματος καταστροφής της Αγοράς της Πέλλας. Συμβολή στη μελέτη της ελληνιστικής πηλοπλαστικής*, Thessaloniki, Unpublished Doctoral Dissertation.
- ROBINSON D.M. (1933), *Excavations at Olynthus VII. The Terracottas of Olynthus found in 1931*, Baltimore.
- STEFANIS I.E. (1988), *Διονυσιακοί εχνίται*, Heraklion.
- UHLNBROCK P.J (1990), *The Coroplast's Art. Greek Terracottas of the Hellenistic World*, New York.
- WEBSTER T.B.L. (1960), *Greek dramatic monuments from the Athenian Agora and Pnyx*, in «Hesperia», 29, pp. 254-284.
- Id. (1967²), *Monuments illustrating tragedy and satyr play*, Bulletin Supplement (University of London. Institute of Classical Studies), nr. 20. London.
- Id. (1978³), *Monuments illustrating Old and Middle Comedy*, in «BICS Supplement», 39, London.
- Id. (1995³), *Monuments illustrating New Comedy*, London.
- WILES D. (1991), *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performances*, Cambridge.
- ZOUMPAKI S. (1987), *Θεατρικά προσωπεία του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου*, in «AD», 42, Μελέται, pp. 35-65.

Dioniso, la Maschera, il Teatro

Considerazioni a margine delle ricerche attuali sulle maschere in terracotta di Lipari

Abstract

Il saggio riflette sulle maschere fittili di Lipari, evidenziando la complessità interpretativa di tale *corpus* di materiali, che oscilla tra due orientamenti storiografici principali: quello che ne sottolinea la connessione diretta con il dramma attico e la possibilità d'identificazione tramite fonti letterarie come l'*Onomasticon* di Polluce, e quello che ne rimarca la peculiarità funeraria, sostenendone la distanza dal teatro ateniese e privilegiandone la valenza simbolica. Nonostante le divergenze, entrambi gli approcci convergono nell'attribuire alla maschera un chiaro significato dionisiaco. Concentrandosi sul riferimento a *Dionysos*, il 'dio-maschera', l'articolo sintetizza le principali ipotesi sulla presenza delle maschere in contesto funerario, che si articolano intorno a tre nuclei tematici: la solidarietà del dio con il mondo della morte (anche con significato escatologico), il legame con il banchetto (*symposion*), inteso come forma di gioia *post mortem* o rituale di coesione sociale, e il richiamo a momenti di passaggio o processi di trasformazione promossi dal dio. Tali ipotesi interpretative potrebbero applicarsi tuttavia a un ampio spettro di simboli dionisiaci, mentre non spiegano in modo specifico l'impiego della maschera teatrale. Il saggio sviluppa quindi il tema del rapporto sistematico e costante tra *Dionysos* e la maschera, richiamando alcune riflessioni di Walter Friedrich Otto e riferendosi all'analisi seminale di Françoise Frontisi-Ducroux. Il concetto chiave è il termine greco *prosopon*, che significa primariamente 'viso' e allude a un oggetto che sostituisce il volto coperto, proponendo una 'presenza altra'. L'analisi delle fonti, incluse le statue e i vasi 'lenaici' che raffigurano una maschera di *Dionysos* appesa a un pilastro, rivela che la maschera/volto è lo strumento dell'epifania del dio nel contesto cultuale. La frontalità del *prosopon* consente uno 'scambio di sguardi' e suggerisce la prossimità di *Dionysos* all'umanità. Questa prossimità coesiste con una fondamentale distanza, data dal carattere di *xenos* – straniero – del dio che, simbolicamente, incarna l'alterità (quella sfera cui fanno accedere, ad esempio, il vino o la *mania*). Il *prosopon* privo di corpo enfatizza questa distanza, collocando *Dionysos* nel punto di passaggio tra identità e alterità, tra presenza e assenza. Infine, l'articolo collega la valenza rituale della maschera dionisiaca al teatro, dove la maschera contribuisce all'evocazione controllata dell'alterità. Attraverso il dramma è sospeso l'ordine della città ed è messa in scena una dimensione 'altra', sicché si attua una dialettica tra ordine e trasgressione nella quale *Dionysos* è garante e mediatore e che corrisponde alla dinamica identità/alterità che connota il 'dio-maschera'.

Parole chiave: *Dionysos* / Dioniso, maschera, Lipari, teatro, alterità, *xenia*, funerario, epifania, frontalità, *prosopon*.

Abstract

The essay reflects on the clay masks of Lipari, highlighting the interpretative complexity of this corpus of materials, which oscillates between two main historiographical orientations: one that emphasises their direct connection with Attic drama and the possibility of identification through literary sources such as Pollux's *Onomasticon*, and the one that emphasises their funerary peculiarity, maintaining their distance from Athenian theatre and privileging their symbolic value. Despite the differences, both approaches converge in attributing a clear Dionysian value to the mask. Focusing on the reference to *Dionysus*, the 'god-mask', the article summarises the main hypotheses on the presence of masks in this funerary context, which are structured around three thematic nuclei: the god's solidarity with the world of death (also with eschatological significance), the link with the banquet (*symposion*), understood as a form of post-mortem joy or ritual of social cohesion, and the reference to moments of transition or processes of transformation promoted by the god. However, it should be noted that these interpretative hypotheses could apply to a wide range of Dionysian symbols, without specifically explaining the use of the theatrical mask. The essay then develops the theme of the systematic and constant relationship between *Dionysus* and the mask, recalling some reflections by Walter Friedrich Otto and referring to the seminal analysis of Françoise Frontisi-Ducroux. The key concept is the Greek term *prosopon*, which primarily means 'face' and alludes to an object that replaces the covered face, proposing an 'other presence'. Analysis of the sources, including statues and 'Lenaic' vases depicting a mask of *Dionysus* hanging from a pillar, reveals that the mask/face is the instrument of the god's epiphany in the cultic context. The profound meaning lies in the frontality of the *prosopon*, which allows for an "exchange of glances" and signals *Dionysus*' proximity to humanity. This proximity coexists with a fundamental distance, given by the *xenos* – foreign – character of the god who, symbolically, embodies otherness (that sphere to which, for example, wine or *mania* give access). The bodiless *prosopon* emphasises this irreducible distance, placing *Dionysus* at the point of transition between

identity and otherness, between presence and absence. Finally, the article links the ritual significance of the Dionysian mask to theatre, where the theatrical mask contributes to the controlled evocation of otherness. By suspending the order of the city and staging an 'other' dimension, drama enacts a dialectic between order and transgression, of which Dionysus is the guarantor and mediator, and which corresponds to the identity/otherness dynamic that characterizes the 'god-mask'.

Keywords: Dionysos / Dionysus, mask, Lipari, theatre, otherness, xenia, funeral, epiphany, frontality, prosopon.

DOI: 10.26350/9788834361306_000135

Le maschere di Lipari presentano agli studiosi notevolissimi problemi interpretativi, sia a livello archeologico sia a livello storico-religioso, cui fa da sfondo una difficoltà metodologica di base: è arduo ragionare, o discutere, di un *corpus* di materiali dai confini poco definiti, e che, al di là di una immediata impressione di compattezza, si scompone invece in tanti elementi poi ricomponibili in configurazioni assai diverse, a seconda di come li si mette in relazione fra loro e non solo, a seconda, cioè, che li si consideri tenendo conto dei rapporti dei reperti liparesi con altri tipi di maschera, oppure con altri manufatti rinvenuti nello stesso contesto, o con le divinità di riferimento, eccetera. Consapevole di questa sostanziale incertezza, che forse richiederebbe una revisione dell'intero *dossier* che ricombini i termini della questione tenendo conto delle tante scacchiere sulle quali si può giocare con un approccio relazionale, mi limito a qualche considerazione di estrema sintesi.

Uno sguardo generale agli studi sul tema induce a notare come si siano confrontati, nel corso del tempo, due orientamenti per certi versi opposti, anche se non privi di tangenze: il primo insiste sul legame diretto dei reperti con il dramma ateniese (nelle sue varie fasi), del quale si presuppone una diffusione ampia nella zona di Lipari al punto da arrivare a ritenere che la città avesse un teatro, pur in mancanza di testimonianze archeologiche, e sulla possibilità d'identificare le maschere attraverso la letteratura dell'era imperiale, e in particolare l'*Onomasticon* di Polluce¹. Il secondo fa leva sulla peculiarità – l'unicità – dei manufatti di Lipari, sottolineando la loro pertinenza funeraria per sostenerne la distanza rispetto al teatro ateniese e spiegarne la presenza ricorrendo al valore simbolico che possiedono, più che al fatto che rappresenterebbero figure specifiche dei drammi².

Il dibattito sull'argomento sembra, con sfumature diverse e ovviamente contaminazioni, oscillare fra tali prospettive sotto molti aspetti contrarie l'una all'altra, ma accumulate da un punto: il riconoscimento, indiscutibile per entrambe, della valenza dionisiaca della maschera, cioè del fatto che la maschera è presente in quanto si riferisce al dio.

Se ci si concentra su questo aspetto si vedrà però che le interpretazioni si moltiplicano, in maniera talvolta trasversale rispetto ai due orientamenti appena enunciati, nel momento in cui, una volta associata la centralità di *Dionysos*, ci si chiede quale sia la ragione del rimando alla sua figura. Sono state avanzate diverse ipotesi, alternative o congiunte a seconda dei casi, quasi tutte collegate al contesto funerario, e che si riferiscono essenzialmente, e in estrema sintesi, a tre nuclei tematici.

Il primo è la solidarietà del dio con il mondo della morte, variamente attestata dai racconti mitici (*Dionysos* che scende agli inferi o che muore) e particolarmente sentita in ambiente magnogreco, soprattutto in certe fasi storiche³, anche con un deciso significato escatologico⁴.

Il secondo allude al banchetto: *Dionysos*, con il dono di cui è latore, il vino, è legato al simposio, che evoca gioia, vitalità, senso di comunità e coesione sociale. Qui il tema sul quale si pone l'accento è quello del rapporto fra banchetto e usi relativi al seppellimento⁵, con l'idea della partecipazione virtuale del defunto che sarebbe collegabile a una forma di gioia *post*

¹ Si tratta della posizione che ha in Luigi Bernabò Brea il suo punto di riferimento (presentazione sintetica in BERNABÒ BREA (1981), pp. 21-27; si veda BERNABÒ BREA - CA ALIER (1986).

² SCHWARZMAIER (2011).

³ BERNABÒ BREA (1981), pp. 21-22.

⁴ Ivi, p. 25.

⁵ SCHWARZMAIER (2011), capp. V-VI.

mortem, oppure di un rituale svolto in prossimità – sia spaziale sia cronologica – della sepoltura che ha a che fare con l'elaborazione del distacco dal defunto e la riconferma dell'integrità della comunità (sociale o familiare) cui il morto apparteneva. Le maschere servirebbero, in questo quadro, a creare un'«atmosfera dionisiaca».

In terzo luogo si fa riferimento a momenti di passaggio legati al dio o processi di trasformazione da lui promossi. Si tratterebbe di quei passaggi che il defunto non ha avuto il tempo di compiere e ai quali il dio fornirebbe una sostituzione simbolica⁶, non senza la presenza di una dimensione educativa⁷, talora enfatizzata a discapito delle valenze funerarie⁸. In certi casi si arriva a parlare di un passaggio verso l'aldilà⁹.

Il passo ulteriore consiste nel sostenere – in maniera più o meno forte e convinta a seconda dei casi – la coerenza di questo discorso sulle maschere in contesto funerario con i culti misterici, che siano quelli eleusini con una componente dionisiaca accentuata, quelli dionisiaci o quelli orfici, cercando, a riprova, nessi letterari con pratiche misteriche *in loco*, nelle colonie greche in Italia meridionale in genere o a Roma.

Come si vede anche da questa carrellata rapidissima – che qui ha solo la funzione di dare un'idea della complessità e della multifattorialità del dibattito – le considerazioni degli studiosi sull'argomento sono articolatissime e altamente ipotetiche, se non, assai spesso, congetturali. Va notato, in ogni caso, che, se si insiste molto sul simbolismo dionisiaco, il discorso, nella sua generalità, può essere quasi sempre dissociato dalla maschera teatrale, che invece costituisce la peculiarità del nostro *dossier*. Solo raramente si ricostruisce una connessione possibile fra il tipo di maschera e la ragione specifica della presenza di essa nel sito funerario. Insomma, le ipotesi interpretative avanzate riguardano le maschere, ma potrebbero il più delle volte riguardare altrettanto bene altri oggetti, raffigurazioni, simboli dionisiaci. Perché, invece, proprio la maschera teatrale?

Al di là di risposte contingenti e non documentabili (forse il teatro aveva molta popolarità a Lipari?) la questione rimane irrisolta. Senza alcuna pretesa di aggiungere un tassello alla sua soluzione, intendo qui, invece, concentrare l'attenzione proprio sul tema della maschera, a partire dal quale cercherò d'indicare, all'interno della vastissima letteratura in proposito, qualche direzione d'indagine.

Se è vero che nel mondo religioso ellenico diverse divinità sono legate all'uso della maschera¹⁰, i casi che rinveniamo sono, complessivamente, significativi ma per lo più occasionali e, fatta eccezione per le figure dei personaggi del *thiasos* dionisiaco e della Gorgone, sono attestati da un numero piuttosto limitato di fonti. Esiste, tuttavia, una divinità che intrattiene con la maschera un rapporto sistematico e costante: *Dionysos*, appunto; e poiché satiri e sileni, presenze centrali nelle raffigurazioni mascherate, così come il vino, elemento quasi onnipresente nelle immagini che coinvolgono maschere, appartengono indiscutibilmente alla sua sfera d'influenza¹¹, il dio pare costituire il riferimento primario per ogni indagine sul tema nell'antica Grecia.

Questo dato fu messo in particolare evidenza per la prima volta da Walter Friedrich Otto, che dedicò, nella sua monografia su *Dionysos*, ampio spazio alla maschera, al punto da

⁶ DE CESARE - PORTALE (2018), p. 131.

⁷ Ivi, p. 133.

⁸ MASTELLONI (2018), pp. 213-214.

⁹ OLLÀ - SARDELLA - SPIGO - MARTINELLI - GIORDANO (2018), p. 392.

¹⁰ Nel santuario spartano di Artemis Orthia, ad esempio, si è rinvenuta una quantità di maschere, alcune dalle fattezze grottesche; il sacerdote di Fenea, in Arcadia, indossava il *prosopon* di Demetra Cidaria per percuotere ritualmente con verghe gli «abitanti del mondo sotterraneo» (*tous hypochthonious*, Paus. 8.15.3); la pittura vascolare, dal canto suo, offre ampia testimonianza sull'esistenza di maschere specifiche per satiri e sileni e anche figure come Acheloo e la Gorgone sono associate al *prosopon* (pur con distinzioni terminologiche nel caso della Gorgone): OTTO (1990), pp. 93-94. Tuttavia, la Gorgone non è definita *prosopon*, ma *kephalé* o *Gorgo* (FRONTISI-DUCROUX 1991, p. 13, nota 17). Le maschere di Acheloo, inoltre, compaiono sempre al di fuori di contesti propriamente rituali (FRONTISI-DUCROUX 1995, pp. 8-9).

¹¹ Senza sottovalutare la complessità iconografica della rappresentazione frontale del satiro, per cui si rimanda a FRONTISI-DUCROUX (1995), pp. 105-112.

affermare che in essa «è compreso il dio stesso»¹², specificando anzi che «quegli che propriamente è il dio della maschera è Dioniso»¹³. Le fonti che lo studioso tedesco ha raccolto hanno costituito la base documentaria fondamentale per chiunque si sia occupato dell'argomento negli anni successivi, fino a quella che può essere considerata una pietra miliare del dibattito: *Le dieu-masque* di Françoise Frontisi-Ducroux (1991). Quest'opera riprende il discorso con un taglio interpretativo nuovo, arricchendo i riferimenti letterari già presenti in Otto e integrandoli con un'analisi sistematica delle fonti iconografiche, alle quali dedica specifica attenzione.

Ma come si configura, più nel dettaglio, la relazione tra *Dionysos* e le maschere, e quale significato può esserle attribuito? Per impostare il problema è opportuno avviare l'analisi dal termine greco utilizzato per designare la maschera, *prosopon*. La questione si mostra subito complessa, poiché *prosopon* significa innanzitutto 'viso', sicché ci troviamo di fronte a una polisemia che è indice della mancata coincidenza delle nostre categorie moderne di classificazione della realtà con quelle dei Greci. È pur vero che la lingua greca possiede anche un termine specifico per indicare la maschera intesa come viso artificiale, fabbricato in vari materiali, ovvero *prosopeion*, ma la comparsa della parola nelle fonti è tarda, attestata solo a partire dal II secolo a.C.¹⁴.

L'etimologia del termine *prosopon* è, per altro, di facile comprensione: essa ci richiama a 'ciò che sta davanti agli occhi di altri, che è offerto alla vista'. L'idea del *prosopon* come qualcosa che nasconde o dissimula, primaria nella nostra concezione moderna di maschera, sembra svilupparsi in Grecia solo in un secondo tempo, mentre il senso fondamentale della parola è legato al volto come rivelatore diretto di emozioni e sentimenti, come espressione visibile della singolarità di ciascun individuo. Di conseguenza, nel momento in cui il termine viene impiegato per indicare la maschera come manufatto, esso allude a un oggetto che non tanto dissimula, ma piuttosto sopprime e sostituisce il viso che copre, proponendo una presenza altra¹⁵.

Si tratta allora d'identificare, muovendo da queste basi lessicali che impongono di rivedere il nostro sistema concettuale, i documenti specificamente relativi alla 'maschera' dionisiaca. Il metodo di Frontisi-Ducroux consiste nel considerare le testimonianze in cui il viso (*prosopon*) di *Dionysos* si differenzia, per trattamento o materiale, dal resto della figura. Da questo punto di vista, due passi di Pausania sono particolarmente eloquenti: a Corinto si ergevano due statue di *Dionysos Lysios* e *Baccheios*, ricavate, secondo la tradizione, dal legno dell'albero su cui *Pentheus* era salito per spiare le Baccanti; questi simulacri erano dorati per intero, ad eccezione dei volti, dipinti di rosso (2.2.6-7). A Megara, lo stesso Pausania vide un'altra statua lignea del dio che, alla sua epoca, era interamente coperta, ad eccezione del viso (1.43.5). Altre testimonianze ci vengono fornite da Ateneo, il quale riferisce che a Nasso esistevano due maschere (o volti isolati) di *Dionysos*, una realizzata in legno di vite, l'altra in fico (Ateneo 3.78)¹⁶. La fonte forse più nota in proposito è però ancora quella riportata da Pausania secondo cui a Metimna (Lesbo) alcuni pescatori trovarono nelle loro reti un *prosopon* scolpito in legno d'ulivo. Questo oggetto apparve subito loro come portatore di una qualità divina, ma al contempo estranea (*xenon*), poiché non assomigliava agli dèi greci conosciuti. La Pizia, interpellata, rivelò ai Metimnesi che si trattava di *Dionysos Phallen* (Paus. 10.19.3). Quanto alle fonti archeologiche dirette, vanno citate le monete di Mitilene (II-I sec. a.C.) che rappresentano maschere del dio associate a una colonna. Si aggiungono maschere in marmo (470 a.C.) e diverse terrecotte del V secolo a.C. Queste ultime erano

¹² OTTO (1990), p. 93.

¹³ Ivi, p. 94.

¹⁴ FRONTISI-DUCROUX (1991), p. 9. Esistono altri termini, come *gorgoneion* e *mormolukeion*, ma sono meno comuni e con significati più specifici (EAD. 1995, pp. 10-14).

¹⁵ EAD. (1991), pp. 10-11. Delle tre funzioni della maschera definite da H. Pernet (rappresentazione, identificazione, dissimulazione) solo le prime due sembrano pienamente applicabili alle maschere greche (FRONTISI-DUCROUX 1995, p. 39).

¹⁶ Si vedano le analisi di FRONTISI-DUCROUX (1991), pp. 18, 188, 192.

concepito per essere agganciate a un supporto (pilastro o parete) grazie a fori posteriori; tra di esse si annoverano anche piccoli *ex voto* funerari¹⁷.

Ai dati relativi alla pertinenza del *prosopon* a *Dionysos* si associa la constatazione che nella pittura vascolare attica, specialmente dal VI secolo a.C., si riscontra una tendenza significativa a rappresentare il volto del dio frontalmente: sul Vaso François *Dionysos* è presente a figura intera e di fronte; in epoca successiva ne troviamo spesso il viso isolato, come avviene su un' *oinochoe* con una grande maschera¹⁸, sulle coppe 'a occhioni'¹⁹ o su anfore e crateri, dove mascheroni che lo rappresentano sono al centro di scene animate, quasi a presiederle²⁰. Un *chous* presenta una grande maschera dionisiaca deposta su una tavola, oggetto di attività cultuali²¹.

L'insieme di queste testimonianze evidenzia un rapporto peculiare tra il dio e il *prosopon*, ma si tratta ancora di attestazioni isolate. Un ampio *corpus* di immagini vascolari assume invece, da questo punto di vista, un rilievo eccezionale, gettando nuova luce anche sulle altre fonti: si tratta delle cosiddette *Lenäenvasen*. Il termine fu coniato da August Frickenhaus, che per primo le associò alla festa delle Lenee²². Il *dossier*, ampliato e integrato da Frontisi-Ducroux, è eterogeneo per le diverse tipologie vascolari che lo compongono, ma è unificato dalla presenza della raffigurazione di una maschera di *Dionysos* appesa a una colonna/pilastro. Può essere diviso in due serie principali: nella prima, costituita da *lekythoi* a figure nere (490-480 a.C.), troviamo un pilastro con maschere di profilo e personaggi femminili (o talvolta satiri) che danzano, suonano o salutano il dio. Nella seconda, costituita da *stamnoi* a figure rosse (460-440 a.C.), la maschera frontale si trova dietro una tavola attorno alla quale donne manipolano recipienti per il vino²³. Il pilastro può essere una vera colonna (con capitello), talora avvolta nella veste del dio e ornata d'edera. A volte è presente il vino, che, quando raffigurato, appare in contesti che ne evocano la mescolanza, il consumo o l'offerta; possono comparire musica e danza²⁴, figure femminili in vari atteggiamenti e satiri²⁵.

È chiaro che queste maschere non sono, per foggia, quelle teatrali, e le iscrizioni che talvolta le accompagnano non aiutano a chiarire il significato della scena. In quest'ultima, d'altronde, è difficile non vedere un apparato per un atto rituale, svolto dalle donne ma di ardua identificazione. Dopo Frickenhaus, è iniziata così una lunga 'danza delle ipotesi', che si sono coagulate intorno a due feste: Antesterie e Lenee. Oltre un secolo di discussioni²⁶, con andamento pendolare tra le due feste, non ha risolto la questione, di fatto irresolubile per mancanza di dati: non possediamo descrizioni di rituali che, senza grande sforzo immaginativo, siano associabili alla maschera appesa alla colonna, e comunque l'intera ricostruzione delle Lenee presenta notevoli problemi²⁷.

Secondo Frontisi-Ducroux le immagini non rinviano specificamente alle Antesterie né alle Lenee, ma documentano una forma di culto dionisiaco con l'immaginario religioso connesso. La pittura vascolare, sostiene la studiosa, non va intesa sempre quale illustrazione di riti specifici; può parimenti riflettere un mondo immaginario, non per questo avulso dalla realtà

¹⁷ I *dossier* relativi a queste testimonianze archeologiche sono raccolti e analizzati in FRONTISI-DUCROUX (1991), pp. 201, 203-211.

¹⁸ Ivi, p. 148.

¹⁹ Ivi, pp. 177-180.

²⁰ Ivi, pp. 162-166.

²¹ Ivi, pp. 159-160.

²² FRICKENHAUS (1912).

²³ FRONTISI-DUCROUX (1991), pp. 67-135.

²⁴ Ivi, p. 169.

²⁵ Ivi, p. 168.

²⁶ Il dibattito è iniziato anche prima della raccolta sistematica del *dossier* da parte di Frickenhaus, man mano che i vasi venivano studiati. Una ricostruzione della storia della discussione si trova in FRONTISI-DUCROUX (1991), pp. 17-52.

²⁷ SPINETO (2005), pp. 125-183.

sociale o religiosa, ma al contrario inscritto nel ventaglio di possibilità che l'esperienza religiosa del tempo consentiva. Le immagini sono dunque documenti di religiosità, pur non essendo fotografie di riti. Questo approccio, senza escludere un riferimento a rituali effettivamente posti in atto, offre una via d'uscita dal dibattito, divenuto ormai sterile, e apre a una diversa modalità di studio dei documenti iconografici che, per carenza di fonti, non siamo in grado di attribuire con certezza a una festa specifica.

Come detto, *Dionysos* resta l'elemento costante, cosa che conferma il suo essere, per riprendere il titolo del lavoro di Frontisi-Ducroux, il dio-maschera. Per interpretare questo dato, un primo elemento da considerare è la frontalità. Nel Vaso François solo *Dionysos*, Calliope e la Gorgone sono ritratti frontalmente su circa 250 figure. La scelta non è casuale: *Dionysos* e Gorgone compaiono di solito in questo modo, a differenza della maggior parte delle figure rappresentate nella pittura greca. Otto notò che solo il dio

«volge direttamente all'osservatore il suo gigantesco volto dai grandi occhi, ma questa particolarità viene generalmente spiegata col fatto che fino dall'antichità Dioniso sarebbe stato rappresentato di preferenza con la maschera. Più esatto sarebbe dire [...] che [...] è il dio della più immediata presenza, quello che nel vaso François ci guarda in modo così penetrante, e proprio perché è la sua caratteristica apparire improvvisamente, e con tanta potenza, agli occhi degli uomini [...] la maschera gli serve da simbolo e da personificazione nel culto»²⁸.

Otto allude qui a *Dionysos* quale dio epifanico, segnato da molteplici, improvvise manifestazioni agli esseri umani, un tema che enfatizzerà particolarmente Marcel Detienne²⁹.

Un carattere fondamentale della frontalità è poi quello di consentire un contatto visivo, permettere ciò che potremmo definire uno scambio di sguardi. L'immagine divina, nel contesto rituale, si fa veicolo dell'identità del dio, instaurando una forma di comunicazione. Lo scambio di sguardi presuppone – e al contempo instaura – una prossimità, una condivisione, che sembra però negare un principio cardine del rapporto esseri umani-dèi: l'incolmabile distanza. *Dionysos* è vicino a donne e uomini, e lo è anche, per ragioni diverse, l'altro essere sovrumano rappresentato di norma frontalmente: la Gorgone, il cui sguardo pietrifica e uccide, che è portatrice di morte³⁰, e in quanto tale legata a quell'esperienza che segna la differenza tra l'umanità, mortale, e gli dèi immortali.

Si è infatti spesso insistito sui tratti che *Dionysos* condivide con gli esseri umani (come appunto la possibilità di morire), tratti che contribuiscono a farne, secondo l'espressione di Ugo Bianchi, un 'dio in vicenda', e ne segnano l'anomalia rispetto agli altri Olimpici³¹.

Tuttavia questa prossimità all'umanità convive con una fondamentale distanza, che è quella cui spesso alludono i racconti sull'impossibilità dei mortali di accostarsi agli dèi senza mediazione. Anche *Dionysos* partecipa di questa lontananza (come dimostra il destino di Semele), che però in lui si raddoppia, per così dire, aggiungendo un ulteriore livello di estraneità, che lo qualifica come straniero, *xenos*, anche in riferimento agli altri dèi³². Le fonti, d'altronde, lo dicono proveniente da terre lontane: Lidia e Frigia (Euripide), Egitto (Erodoto), India e Libia (Diodoro), Tracia (Pausania)³³.

²⁸ OTTO (1990), p. 96.

²⁹ DETIENNE (1987).

³⁰ Sulle complesse dinamiche di rappresentazione e irrepresentabilità nella figura della Gorgone, simbolo dell'alterità radicale della morte, si vedano FRONTISI-DUCROUX - VERNANT (1991), pp. 11-29 (specificamente su Gorgò, pp. 12-17); EAD. (1995), pp. 65-75.

³¹ BIANCHI (1992), pp. 262-264.

³² Sul concetto di *xenia* dionisiaca, cfr. MASSENZIO (1970), *passim*; DETIENNE (1987), pp. 15-23. Il termine *xenos*, applicato al dio, racchiude i significati di 'straniero', 'ospite', ma anche 'strano', 'insolito'.

³³ Come evidenzia Detienne, l'idea di una provenienza del dio dall'esterno del mondo greco non comporta la sua designazione come 'barbaro' (DETIENNE 1987, p. 17), a differenza di quanto accade per alcune epiclesi di Artemide (Orthia). Nemmeno Artemide, peraltro, è definita propriamente barbara (Paus. 3.16.9). Il mancato uso dell'epiteto 'barbaro' per *Dionysos* potrebbe dipendere dalla connotazione negativa del termine. In generale, secondo Tassignon, il dio può essere considerato sia *xenos* sia *barbaros*, poiché i due termini non si escludono a vicenda (TASSIGNON 2001, p. 337, nota 112).

Questi dati, uniti alla scarsa presenza del dio in Omero, indussero a ipotizzarne una importazione tardiva, ma le scoperte micenee confermarono poi la sua presenza sul suolo ellenico già in epoca molto antica³⁴. Se dunque non è un immigrato recente in Grecia³⁵, la sua estraneità, tanto insistita dalle fonti, non deve essere di ordine storico ma appartiene a una dimensione simbolica: *Dionysos* è straniero perché connesso a sfere d'esperienza altre rispetto alla norma come quelle del vino e della *mania*. Il vino, se assunto senza misura, porta a uno stato di alienazione: il dio insegna a Icario a produrlo, ma i primi a berlo, senza le dovute cautele e la conoscenza dei suoi effetti, si credono avvelenati e uccidono il loro benefattore³⁶. *Dionysos* è poi legato alla *mania*: a chi ne accetta il culto è dato entrare in una follia controllata; chi lo rifiuta è colpito da pazzia omicida³⁷. Insomma, il dio porta l'essere umano a uscire da sé, verso un'alienazione moderata se lo si venera correttamente, o radicale e pericolosa altrimenti. Alienazione significa sospensione della vita e dei valori condivisi, del *kosmos*, e introduzione di un elemento 'altro', diverso dalla normalità. *Dionysos*, dunque, è straniero perché incarna sfere e valori esterni a quelli che definiscono l'identità greca: non solo partecipa della generale alterità divina, ma si rivela altro, in un modo speciale, anche rispetto agli dèi, per cui, paradossalmente, risulta più prossimo di loro all'umanità.

La *xenia* fa sì che egli assuma, in modo particolarmente marcato, il ruolo di mediatore con l'alterità. Qui risiede forse la chiave per chiarire la sua natura paradossale: prossimità e distanza non si escludono reciprocamente, ma sono sempre indistricabili; l'identità non è statica, ma si costituisce attraverso un continuo movimento di distacco, di confronto con l'alterità: non c'è una senza l'altra. *Dionysos* si colloca nel punto di passaggio tra prossimità e distanza.

Ora, l'estraneità del dio appare, come scrive Frontisi-Ducroux, incompatibile con il 'troppo pieno' della forma umana³⁸, cosicché l'assenza di corpo (nel *prosopon*) marca l'irriducibile distanza del dio dall'umanità³⁹ ma anche dagli altri dèi. Si può forse andare anche oltre e constatare che tutte le forme di alterità sono espressioni di un'alterità radicale, quella della morte, e questa a sua volta è espressione di qualcosa di ancora più radicalmente altro, che è il nulla. E allora la piena identità, epifanica, di *Dionysos*, si manifesta in una maschera, come quelle appese alla colonna, dietro la quale non c'è niente.

Su queste basi si può affrontare allora il tema della maschera divina: il *prosopon*, volto offerto allo sguardo (riconoscibile o *xenos*), è lo strumento ideale per un'epifania che, chiuso il tempo del mito, si sostanzia nel contesto culturale e in un oggetto concreto e visibile. La frontalità della maschera/volto suggerisce (tramite lo scambio di sguardi) la prossimità di *Dionysos* all'umanità; ma il volto senza corpo richiama la distanza dello straniero. Usando le parole, poetiche ed evocative, di Otto, l'apparizione di *Dionysos*

«è collegata con l'infinito enigma della duplicità e della contraddizione; essa lo insedia potentemente, ineluttabilmente, nella presenza, ma al tempo stesso lo sottrae in una lontananza indicibile. Ci scuote con una vicinanza che è al tempo stesso un ritirarsi: i misteri ultimi dell'essere e del non-essere fissano l'uomo con occhi smisurati»⁴⁰.

³⁴ Per un quadro della questione, cfr. CASADIO (1994), pp. 9-50.

³⁵ Ciò non preclude l'influenza di elementi stranieri nella formazione delle sue caratteristiche: si veda TASSIGNON (2001).

³⁶ Apollod. 3.14.7. Per la ricostruzione del mito, si veda FLÜCKIGER-GUGGENHEIM (1984), pp. 108-112.

³⁷ Sulla distinzione tra le due forme di *mania*, si veda MASSENZIO (1970), p. 90.

³⁸ FRONTISI-DUCROUX (1991), pp. 188, 220.

³⁹ Ivi, p. 224.

⁴⁰ OTTO (1990), p. 97. Rimane aperta la questione del contesto culturale di riferimento. Si veda l'ipotesi di Bravo (BRA O 1997) con le considerazioni di Frontisi-Ducroux (FRONTISI-DUCROUX 1997). Sintesi della questione in SPINETO (2005), pp. 115-119: ci troveremmo di fronte a feste femminili o miste svolte intorno alla maschera (forse nel quadro delle Antesterie), segnate da elementi d'inversione rituale.

Insomma, se ogni immagine culturale esprime una divinità 'altra', il *prosopon* privo di un attore o di un altro operatore rituale che lo indossa enfatizza l'alterità (*xenia*) e al contempo dà un volto al dio che guarda gli esseri umani. Per citare ancora una volta Otto:

«la maschera è incontro e soltanto incontro, essa non ha altro che frontalità, non ha nulla dietro di sé, come non hanno nulla gli spiriti, secondo il detto popolare; non ha che quella caratteristica possente del 'farsi incontro', non ha quindi una esistenza completa, ma è simbolo e manifestazione di ciò che è e allo stesso tempo non è: immediata presenza, in uno con l'assoluta assenza»⁴¹.

Le figure nere dei 'vasi delle Lenee' definiscono uno spazio circolare intorno al pilastro, animato da rituali gestuali e danze⁴²; le figure rosse mostrano invece la *trapeza* con i crateri posta davanti al *prosopon*. Le donne con il *kyathos* compiono verosimilmente la mescita rituale sotto lo sguardo del dio⁴³ all'interno di uno spazio triangolare che corrisponde al 'campo visuale' della statua⁴⁴. Tra la maschera e gli spettatori/officianti si colloca dunque il vino, oggetto del rito che le menadi/donne compiono unendolo all'acqua ed eseguendo una danza composta. Sotto il segno della *sophrosyne*⁴⁵, si compie un rituale di addomesticamento della potenza altra e pericolosa del vino puro, che, mescolato con l'acqua, acquisisce il valore di marcatore dell'identità greca.

Insomma, sotto l'egida di *Dionysos* si attuano rituali che mettono in scena una continua dialettica tra identità e alterità, presenza e assenza, dei quali la maschera si rivela strumento potente ed emblema significativo.

Questi elementi riportano al teatro, che usa maschere. E anche qui le maschere si trovano nel contesto di una espressione culturale integralmente ed esclusivamente dionisiaca: sono infatti impiegate in un quadro festivo che è quello del dio-maschera.

Che cosa succede a teatro? Non è il caso qui di aprire il *dossier* smisurato delle letture del teatro, ma, richiamandoci a una tradizione interpretativa consolidatasi nel campo degli studi storico-religiosi⁴⁶, possiamo dire che l'identità della città – che coincide con l'ordine – nel corso delle rappresentazioni è sospesa, e si instaura, grazie alle storie messe in scena, un mondo diverso, che porta alla ribalta una dimensione altra, trasgressiva, incarnata dall'alterazione risibile della norma nel teatro comico, e dal riaprirsi – la maggior parte delle volte – del tempo del mito nel teatro tragico, tra l'altro con un ritorno degli eroi morti – ed ecco di nuovo la morte, con un *Dionysos* psicopompo al contrario – fatti rivivere in quella che noi chiamiamo finzione scenica, ma che qui è un'altra realtà. La funzione di tutto il processo sarebbe quella di dare una conferma dell'ordine, attraverso una dinamica che comporta il suo capovolgimento: alla dialettica, cui si alludeva sopra, tra identità e alterità, tra presenza e assenza, si deve associare quella fra ordine e trasgressione, anch'essa propria del mondo dionisiaco.

Alla dimensione altra che si apre grazie alla messinscena bisogna dare un volto: ecco la funzione delle maschere, che svolgono dunque il loro costante ruolo di mettere 'davanti agli occhi di altri', 'offrire alla vista'. Ma la realtà che si dischiude nel teatro è, in quanto nata da una negazione dell'ordine, caotica, e quindi pericolosa: la si può evocare soltanto a condizione, per così dire, di tenerla a bada. E il meccanismo di controllo è costituito, nella dinamica teatrale, dalla cornice rituale, dal dio di riferimento, che non è, se vogliamo semplificare, un dio del disordine, ma della mediazione fra ordine e disordine, e anche da tutti gli elementi che, nelle rappresentazioni drammatiche, limitano l'assoluta libertà di espressione (di per sé caotica) tramite modelli, schemi, tipizzazioni, comprese quelle delle maschere.

⁴¹ OTTO (1990), p. 97. La frase di Otto si spiega in maniera compiuta alla luce della concezione generale della religione greca dell'autore, per la quale rimando a MORETTI (1999).

⁴² FRONTISI-DUCROUX (1991), pp. 135.

⁴³ Ivi, p. 83.

⁴⁴ Ivi, p. 169.

⁴⁵ Ivi, pp. 83-84.

⁴⁶ Fondata sugli spunti forniti da Brelich in due saggi seminali (BRELICH 1965; ID. 1975).

A Lipari in un contesto funerario si riprende, per qualche ragione, un simbolismo dionisiaco, e si riprendono le maschere. Ma non maschere generiche, bensì proprio le maschere comiche e tragiche, con i loro tipi e le loro forme sedimentate dalla tradizione. In fin dei conti non ne sappiamo con certezza la funzione specifica, ma possiamo dire che forse si ricorre a maschere teatrali anche perché queste contribuiscono ad assicurare, con la loro tipizzazione e la loro riconoscibilità, quella evocazione controllata dell'altro di cui *Dionysos* è il garante.

BIBLIOGRAFIA

- BERNABÒ BREA L. (1981), *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.
- BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (1986), *La ceramica policroma liparese di età ellenistica*, Milano.
- BIANCHI U. (1992), *Misteri di Eleusi, Dionisismo, Orfismo*, in RIES J. (a cura di), *Trattato di antropologia del sacro. Le civiltà del Mediterraneo e il sacro*, Milano, pp. 259-281.
- BRA O B. (1997), *Pannychis e simposio. Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto*, Pisa-Roma.
- BRELICH A. (1965), *Aspetti religiosi del dramma greco*, in «Dioniso», 39, pp. 82-94.
- BRELICH A. (1975), *Aristofane: commedia e religione*, in DETIENNE M. (a cura di), *Il mito. Guida storica e critica*, Bari, pp. 104-118 (ed. or. 1969).
- CASADIO G. (1986), *Storia del culto di Dioniso in Argolide*.
- DE CESARE E. - PORTALE E.C. (2018), *Maschere e imagerie teatrale nella necropoli liparese di IV-III sec. a.C.: oggetti e immagini in contesto*, in «Scienze dell'antichità», 24, 3, pp. 99-139.
- DETIENNE M. (1987), *Dioniso a cielo aperto*, Roma-Bari (ed. or. 1986).
- FLÜCKIGER-GUGGENHEIM D. (1984), *Göttliche Gäste. Die Einkehr von Göttern und Heroen in der griechischen Mythologie*, Bern-Frankfurt am Main-New York.
- FRICKENHA S A. (1912), *Lenäenvasen*, Berlin.
- FRONTISI-DUCROUX F. (1991), *Le dieu masque. Une figure de Dionysos d'Athènes*, Paris-Rome.
- FRONTISI-DUCROUX F. (1995), *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris.
- FRONTISI-DUCROUX F. (1997), *Retour aux 'vases des Lénéennes'*, in BRA O B., *Pannychis e simposio. Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto*, Pisa-Roma, pp. 123-132.
- FRONTISI-DUCROUX F. - VERNANT J.-P. (1991), *Figure della maschera nella Grecia Antica*, in VERNANT J.-P. - VIDAL-NAQUET P., *Mito e tragedia, due. Da Edipo a Dioniso*, Torino (ed. or. 1986).
- MASSENZIO M. (1970), *Cultura e crisi permanente: la 'xenia' dionisiaca*, Roma.
- MASTELLONI M.A. (2018), *Le maschere fittili di Lipari: nuove riflessioni sulle espressioni artigianali liparesi di IV e III sec. a. C.*, in CIPRIANI M. - PONTRANDOLFO A. - SCAFURO M. (a cura di), *Dialoghi sull'archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*, Paestum, pp. 709-220.
- MORETTI G. (1999), *Costellazione hölderliniana Károly Kerényi, Martin Heidegger e Walter F. Otto*, in ARCELLA L. (a cura di), *Károly Kerényi. Incontro con il divino*, Roma, pp. 29-36.
- OLLÀ A. - SARDELLA A. - SPIGO U. - MARTINELLI M.C. - GIORDANO L. (2018), *Nuovi dati e materiali dalla necropoli di Lipari: la campagna di scavo 2012-2013*, in MALACRINO C. - BONOMI S. (a cura di), *Ollus leto datus est*, I, Reggio Calabria, Museo archeologico nazionale Reggio Calabria, pp. 387-398.
- OTTO W. (1990), *Dioniso, Mito e culto*, Genova (ed. or. 1933).
- SCHWARZMAIER A. (2011), *Die Masken aus der Nekropole von Lipari*, Wiesbaden.
- SPINETO N. (2005), *Dionysos a teatro. Il contesto festivo del dramma greco*, Roma.
- TASSIGNON I. (2001), *Les éléments anatoliens du mythe et de la personnalité de Dionysos*, in «RHR», 218, pp. 307-337.

SEZIONE II

Testo, Immagini, Performance e Ricezione Critica

Questa sezione esplora la ‘messa in vita’ del reperto archeologico attraverso tre percorsi complementari di ricerca e sperimentazione scenica. Il primo nucleo affronta la sfida inedita di applicare le maschere di Lipari alla tragedia, nello specifico al *Prometeo Incatenato*: i contributi di MATELLI, PEREGO e STERRANTINO documentano un audace *iter* che va dalla selezione ‘controintuitiva’ di maschere volgari per i volti dei carnefici esecutori di Zeus, fino alla verifica performativa sulla scena contemporanea e al confronto con la ricezione artistica moderna del dramma. Il secondo binario, curato dal *team* di Urbino (PENTERICCI, BANDINI, DANESE ET AL.), indaga la corrispondenza fisiognomica tra i tipi plautini e le terrecotte liparesi, culminando nella genesi della *Casinaria*, un esperimento di ‘filologia creativa’ che riporta in vita un Plauto drammaturgicamente ricostituito attraverso gli intrecci di tre sue commedie. Completa il quadro la riflessione metodologica di Sterrantino, che codifica la grammatica della ‘maschera a calotta’, definendola come dispositivo teatrale complementare al costume, che richiede un codice recitativo autonomo e non-naturalistico, fondato sulla disarticolazione corporea e su un accurato lavoro di spazializzazione.

This section explores the ‘bringing to life’ of the archaeological artefact through three complementary paths of research and scenic experimentation. The first core area addresses the unprecedented challenge of applying Lipari masks to tragedy, specifically to Prometheus Bound: the contributions by MATELLI, PEREGO, and STERRANTINO document a bold process ranging from the ‘counter-intuitive’ selection of vulgar masks for the faces of Zeus’s executioners, to performative verification on the contemporary stage and comparison with modern artistic reception of the drama. The second strand, curated by the Urbino team (PENTERICCI, BANDINI, DANESE ET AL.), investigates the physiognomic correspondence between Plautine types and Lipari terracottas, culminating in the genesis of Casinaria, an experiment in ‘creative philology’ that revives a Plautus dramaturgically reconstituted through the interweaving of three of his comedies. Completing the overview is Sterrantino’s methodological reflection, which codifies the grammar of the ‘shell mask’, defining it as a theatrical device complementary to costume that requires an autonomous and non-naturalistic acting code, founded on bodily disarticulation and precise spatialisation.

Prometeo Incatenato

Maschere della necropoli Diana di Lipari per un'interpretazione del *Prometeo Incatenato* di Eschilo

Abstract

L'articolo presenta i primi sviluppi di un progetto di ricerca interdisciplinare che intreccia archeologia, studi teatrali e *digital humanities*. L'obiettivo è sperimentare se le mascherine a calotta rinvenute nella necropoli Diana di Lipari, riprodotte inizialmente in scala reale, ma poi ricostruite digitalmente e infine artigianalmente a grandezza indossabile, con la massima fedeltà possibile, possano essere impiegate come strumenti performativi nella messa in scena contemporanea di una tragedia antica, secondo il sistema di recitazione con tre attori. Pur essendo indubbia la funzione rituale originaria dei reperti, la loro iconografia richiama fortemente il mondo teatrale, ponendo domande sul possibile rapporto tra dimensione funeraria e rappresentazione scenica. La ricerca ha previsto un percorso che, a partire dallo studio drammaturgico del *Prometeo Incatenato* di Eschilo, ha portato alla selezione di otto modelli di maschera – tra circa cinquecento esemplari noti – e alla loro ricostruzione in vista di una sperimentazione teatrale. L'innovazione del progetto risiede da un lato nell'uso inedito dei modellini di Lipari come base per un lavoro scenico sul genere tragico, dall'altro nella scelta del *Prometeo Incatenato*, la cui peculiarità drammaturgica ha orientato una selezione volutamente 'controintuitiva' delle maschere, pensata per veicolare i significati del testo. L'intento finale non è dimostrare un uso teatrale originario dei reperti, ma raccogliere dati sperimentali sul loro impiego performativo in ambito contemporaneo. Tale raccolta potrà contribuire a una più precisa concettualizzazione della 'maschera a calotta' come tipologia iconografica e funzionale autonoma, collocata al crocevia tra ritualità e teatro.

Parole chiave: Eschilo, *Prometeo Incatenato*, Museo Archeologico Eoliano, maschere a calotta, recitazione in maschera.

Abstract

This article outlines the initial stages of an interdisciplinary research project combining archaeology, theatre studies, and digital humanities. The project aims to explore the potential of the shell masks found in the Diana necropolis in Lipari, which were initially reproduced in real scale, then digitally reconstructed and handcrafted to a wearable size with the utmost fidelity. These masks are being investigated for their potential use as performative tools in contemporary staging of ancient tragedies, inspired by the three-actor acting system. While the artefacts' original ritual function is clear, their iconography strongly recalls the world of theatre, prompting questions about the relationship between funerary practices and stage representation. The research involved a process that started with a dramaturgical study of Aeschylus's Prometheus Bound and led to the selection of eight mask models from among approximately five hundred known examples, which were then reconstructed for theatrical experimentation. The project's innovation lies in its use of the Lipari models as the basis for a theatrical work in the tragic genre, and in the choice of Prometheus Bound. The dramaturgical peculiarities of this work guided the 'counterintuitive' selection of masks, which are designed to convey the text's meanings. The ultimate aim is not to demonstrate an original theatrical use of the artefacts, but rather to collect experimental data on their performative use in a contemporary context. This will contribute to a conceptualisation of the ancient 'shell mask' as an autonomous iconographic and functional typology situated at the intersection of ritual and theatre.

Keywords: Aeschylus, Prometheus Bound, Aeolian Archaeological Museum, shell masks, masked acting.

DOI: 10.26350/9788834361306_000149

1. INTRODUZIONE

1.1. LO STATO DEGLI STUDI: FUNZIONE RITUALE E ICONOGRAFIA TEATRALE DELLE MASCHERE

Il progetto di questo lavoro è ispirato dall'idea che le miniature delle maschere rinvenute a centinaia nella necropoli di Lipari possano rappresentare dei casi studio formidabili per comprendere sia il loro nesso con le ritualità dionisiache, che nel culto funebre del IV-III sec. a.C. si richiamavano alla teatralità, sia le caratteristiche funzionali e simboliche della maschera antica a calotta. Le due valenze religiosa e culturale non sono disgiunte, come aveva già rico-

nosciuto Luigi Bernabò Brea, che con Madeleine Cavalier condusse i primi scavi e interpretò per la prima volta la natura dei reperti che emergevano dall'antica necropoli rinvenuta nella zona della contrada Diana di Lipari, nella seconda metà del secolo scorso¹. La peculiarità della maschera con la forma avvolgente di una calotta non è stata invece sufficientemente indagata finora. La loro particolare conformazione è forse data per scontata in quanto è di questo genere la maggior parte delle maschere antiche, anche se non tutte: sono diverse dalle maschere bidimensionali archeologicamente attestate come antefisse o oggetti decorativi², o dalla mezza maschera, o da quelle teatrali della *Commedia dell'Arte* di età barocca.

Gli studi più recenti sui reperti di Lipari, considerando i contesti tombali dei ritrovamenti delle piccole maschere, propongono d'interpretarle come oggetti rituali dal valore simbolico, non direttamente collegabili alla vita teatrale del IV e III sec. a.C.³: tali considerazioni, collegabili alla funzione che le miniature di maschere avevano in certi culti funerari di Lipari, richiedono però il confronto con altre evidenze archeologiche.

Almeno tre considerazioni suggeriscono un collegamento tra le miniature delle maschere a calotta d'uso rituale con la prassi teatrale del tempo:

A. Riscontriamo un'innegabile analogia tra questi reperti e certe raffigurazioni di attori in maschera nelle pitture vascolari su alcuni vasi attici o della Magna Grecia di V-IV sec. a.C.⁴. Credo bastino tre esempi per mostrare che la maschera a calotta prevalentemente indossata dagli attori antichi nelle iconografie aveva una conformazione simile a quella dei reperti di Lipari⁵.

1. Si consideri la forma a calotta della maschera raffigurata nella Figura 1: un frammento di vaso apulo in stile Gnathia Würzburg, in cui è raffigurato un fuoriscena, con un attore che tiene in mano una maschera a calotta. Secondo la Simon si tratterebbe del personaggio Tereo dall'omonima tragedia di Sofocle [SIMON (1975), fig. 4.3]. Osserviamo il costume di scena e la maschera dell'uomo maturo con una barba bianca, in relazione al volto giovane, stanco e poco espressivo dell'attore.



Fig. 1 – Frammento di vaso apulo in stile Gnathia, Würzburg, Martin von Wagner Museum H 4600. Attore con maschera in mano. Immagine tratta da TAPLIN (2007), p. 12, fig. 3 (circa 340 a.C.).

¹ BERNABÒ BREA - CA ALIER (1965); BERNABÒ BREA (1981); BERNABÒ BREA - CA ALIER (1991); BERNABÒ BREA (1998); BERNABÒ BREA - CA ALIER (1994); BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001).

² Si vedano le figg. IV.23, 24, 25, 26, 27, 28 del catalogo BORRIELLO - MALNATI - MONTEVECCHI - SAMPAOLO (2010), pp. 104-106.

³ La questione è affrontata in SCHWARZMAIER (2011), pp. 223-226; MASTELLONI (2015), pp. 30-33; McLACHLAN (2016), pp. 83-111; DE CESARE - PORTALE (2018), pp. 99-139; MASTELLONI (2018), pp. 713-715.

⁴ PICKARD-CAMBRIDGE (1996), pp. 256-261; mi affido alle interpretazioni di TRENDALL - WEBSTER (1971); GREEN - HANDLEY (1995); GREEN (1999); TAPLIN (2007), che alle pp. 22-41 affronta le sfide critiche sul nesso tra reali spettacoli teatrali e pitture vascolari, presentando un metodo di valutazione condivisibile.

⁵ Sono consapevole del caso speciale rappresentato dalle maschere ovali bianche dei coreuti dipinti sul frammento del cratere a campana proveniente da Olbia sul mar Nero, privo di nr. d'inventario, conservato nel Museo dell'Accademia delle Scienze di Kiev, pubblicato da TAPLIN (2007), fig. 9 (pp. 29-30).

2. La stessa tipologia di maschera sembra dare il volto al personaggio anziano nella Figura 2, in una scena che raffigura il sacrificio del giovane Frisso, forse dalla prima versione della tragedia perduta di Euripide *Phrixos*, secondo TAPLIN (2007), pp. 215-217, n. 81. In questa rappresentazione pittorica, come nella maggior parte delle altre simili⁶, viene rappresentato il personaggio e non l'attore che indossa la maschera. Ciò permette di dedurre che, nonostante la convenzionalità del teatro, la maschera fosse indossata in scena in modo assolutamente mimetico, come un secondo capo 'naturale', confermando nella pratica un principio cruciale della teoria antica sull'arte mimetica, secondo cui è bene che l'artificiosità rimanga latente:

Dion. Long. *Subl.* 22.1

τότε γὰρ ἡ τέχνη τέλειος, ἡνίκ' ἂν φύσις εἶναι δοκῇ· ἡ δ' αὖ φύσις ἐπιτυχής, ὅταν λανθάνουσιν περιέχῃ τὴν τέχνην⁷.

Allora l'arte risulta perfetta, quando abbia l'apparenza della natura, e di rimando la natura raggiunge il suo scopo quando contenga, nascosta, l'arte⁸.



Fig. 2 – Dettaglio del cratere a voluta pugliese, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung inv. 1984.41 (circa 330 a.C.). Immagine tratta da TAPLIN (2007), p. 216 n. 81. La scena raffigura probabilmente un momento della prima versione della tragedia perduta di Euripide *Phrixos*: il commovente sacrificio del giovane Frisso. È raffigurato un servitore anziano, che richiama maschere e costumi del personaggio nella fig. 1.

3. Un ulteriore confronto può essere fatto con la rappresentazione del fuoriscena di un dramma satiresco sul Vaso di Pronomos. Si osservino gli attori e i ballerini che tengono in mano maschere a calotta. Fa eccezione solo un attore che ha già indossato la maschera da satiro e sta provando un passo di danza, la *sikinnis*, perfettamente integrato nel suo personaggio (come per la fig. 2).

⁶ Si veda l'eccezione della diversa forma di mascheramento descritta nella nota 5.

⁷ MAZZUCCHI (2010) *ad loc.*

⁸ La traduzione è mia. Per altri passi antichi su questo tema, si veda MAZZUCCHI (2010), p. 229.



Fig. 3 – Fuoriscena di un dramma satiresco sul Cratere a volute, ceramica attica a figure rosse, proveniente da Ruvo, Museo Nazionale di Napoli, inv. 81673 (400 a.C.). Immagine tratta da <https://archeologiavocidelpassato.com/tag/vaso-di-pronomos/>.

- B. La seconda considerazione che fa emergere un'analogia tra le miniature delle maschere di Lipari e le maschere a calotta a grandezza umana ad uso teatrale è un'osservazione antropometrica. Rilevamenti 3D di alcune miniature hanno mostrato che in esse sono rispettate le proporzioni del volto umano, in riferimento alle distanze tra occhi, naso e bocca delle maschere⁹. Non ultimo, le loro fisionomie richiamano caratteri umani compatibili con i volti di personaggi sia reali che teatrali (ricordiamo che il teatro antico è *mimesis* della vita reale)¹⁰.
- C. Miniature simili a quelle della necropoli Diana di Lipari sono state rinvenute anche in altre zone del Mediterraneo, in contesti culturali di diversa natura. In una ricerca preparatoria, ho confrontato le cinque maschere dell'uomo anziano dalla barba bianca rinvenute a Lipari (Mus. Eol. inv. 9294, inv. 9721; 9722; 11235; 11236 = nrr. 1-5, BERNABÒ BREA 1981, pp. 146-47) con due miniature rinvenute ad Atene nei pressi dell'*agora*, una nella cisterna di un altare (inv. T88)¹¹ e l'altra nel pozzo di un piccolo edificio (T 2292)¹²; esse sono del tutto simili a quelle di Lipari, ma sono state rinvenute in contesti diversi da quello funerario¹³. Si tratta di maschere che, secondo Bernabò Brea, rientrano nel tipo del personaggio comico del *Pappos Protos* di Polluce (*Onom.* 4.143-144), all'interno dei tipi della Commedia Nuova, secondo un'interpretazione dubbia che chiede di essere criticamente affrontata alla luce di nuovi elementi¹⁴.

⁹ WILLIAMS (2004), p. 152; KNIGHT (2007), p. 19. Vedi, in questo volume lo schema delle dimensioni rilevate da Francesco Stilo per le maschere selezionate in questo progetto in MATELLI (2026b), pp. 399-400 e STILO (2026), pp. 435-438.

¹⁰ Arist. *Poet.* 6 (1449b24 e 36; 1450a4 e 16; 1450b3); 8 (1451a31); 9 (1452a2); 11 (1452b1).

¹¹ MATELLI (2025a), pp. 46-48.

¹² MATELLI (2025a), p. 49.

¹³ Si veda MATELLI (2025a), pp. 23-73 per un quadro comparativo tra maschere dell'uomo anziano dall'espressione nobile del IV-III sec. a.C. rinvenute nell'area mediterranea.

¹⁴ Brevemente ricordo che nell'*Onomasticon* (4.133-154) tramandato sotto il nome di Giulio Polluce sono catalogate in modo sistematico le maschere per genere teatrale, distinguendo:

- 28 maschere tragiche (4.133-142)
- 4 maschere satiresche (4.143)
- 44 maschere comiche (4.143-154)
- 33 maschere 'speciali' (4.141-142)

1.2. IL PRECEDENTE METODO DI *DIGITAL HUMANITIES* (2001-2004)

Per il progetto che sto presentando, è stato fondamentale tener conto delle ricostruzioni delle miniature a calotta in vista di un impiego teatrale. Infatti, in concomitanza con le prime scoperte archeologiche di Bernabò Brea e Cavalier a Lipari¹⁵ e le prime edizioni dei testi papiracei di Menandro, a partire dal 1979, le miniature di Lipari sono state più volte riprodotte e ingrandite a misura naturale, con metodi diversi, per rappresentare commedie di Menandro o di Plauto¹⁶. Un salto di qualità significativo in questo percorso fu un progetto di circa 20 anni fa, *Masks for Menander* (2001-2005, finanziato dall'AHRB Glasgow University) condotto dalla prof.ssa Elisabeth Moignard con il dott. Richard Williams, che intraprese la prima esplorazione di una scansione 3D delle miniature delle maschere di Lipari prevalentemente conservate nel Museo Archeologico Eoliano, accogliendo l'idea di Bernabò Brea (1981) che aveva collegato questi reperti ai personaggi della commedia menandrea. Williams condusse scansioni approfondite dei reperti nei musei di Lipari, Glasgow e nel Regno Unito, mentre Malcolm Knight dello *Scottish Mask and Puppet Theatre Centre* di Glasgow ricostruì poi queste maschere in resina a grandezza naturale per i personaggi di almeno due commedie di Menandro (*Epilepentes* e *Dyskolos*)¹⁷. L'attore italiano Adriano Iurissevich, esperto nell'uso della maschera della Commedia dell'Arte, venne contattato da questo *team* per mettere alla prova della scena comica la ricostruzione delle maschere a calotta, attraverso *workshop* accademici (i primi furono a San Miniato e Venezia nel 2002 e 2003) che portarono a uno studio scenico della commedia *Epilepentes* di Menandro (Siracusa, 2003). Mi avvicinai con interesse a questo gruppo di ricerca a cui proposi l'allestimento di uno studio scenico per interpretare con le maschere a calotta *Dyskolos* di Menandro (Milano, Teatro Filodrammatici 20 dicembre 2004, in scena con il titolo alternativo *Misanthropo*)¹⁸ con attori esperti nella Commedia dell'Arte guidati da Iurissevich¹⁹. Il compianto Prof. Ezio Savino creò per noi una efficace traduzione *ad hoc* che ebbe successo²⁰.

La classificazione si basava su criteri come l'età, il sesso e la condizione sociale (libero o servile). Il problema metodologico dell'interpretazione delle maschere teatrali nelle iconografie sulla base dell'*Onomasticon* di Polluce cominciò a essere criticamente affrontato nella recensione di NA ARRE (1914) ai lavori di ROBERT (1911) e ROTH (1913). BERNABÒ BREA (1981, pp. 133-237) interpreta l'ampio gruppo di miniature di Lipari del III sec. a.C. prevalentemente come comiche e collegate alla commedia di Menandro, classificandole secondo le 44 tipologie dell'*Onomasticon* di Polluce. Tuttavia questo metodo ha sollevato le riserve critiche di molti studiosi: WILES (1991), pp. 80-85; POE (1996), BELARDINELLI (2019); MAUDUIT (2002), MATELLI (2025a), pp. 31-35; si vedano le recensioni ai lavori di Bernabò Brea da parte di SIMON (1988) e BATTEZZATO (2003) e le osservazioni metodologiche di SCHWARZMAIER (2011), pp. 29-30 e 101-104.

¹⁵ Vedi BERNABÒ BREA (1958); BERNABÒ BREA - CA ALIER (1965); BERNABÒ BREA (1981), v. recensione di SIMON (1988); BERNABÒ BREA - CA ALIER (1991); BERNABÒ BREA - COEN - DESCUEUDRES (1992/1993), BERNABÒ BREA - CA ALIER (1994), BERNABÒ BREA (1998); BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001), v. la recensione di BATTEZZATO (2003); BERNABÒ BREA (2002). Ai cataloghi di Bernabò Brea è seguito un nuovo esame dei reperti da parte di SCHWARZMAIER (2011), vedi la recensione di ISMAELLI (2014).

¹⁶ Un quadro delle ricostruzioni delle miniature di Lipari in maschere comiche per la scena menandrea o plautina in MATELLI (2025b), pp. 66-74, dove vengono presentate le ricostruzioni di maschere comiche di Silvio Merlino (1979), Stefania Mortelliti (1980 e 1999), Giancarlo Santelli (1991-1993), Sandro Mautone (2006) e Malcolm Knight (2003-2004). Oltre a questi esempi, strettamente collegati ai reperti di Lipari, segnalo altri importanti esperimenti nella ricostruzione di maschere antiche come 'imitazioni artistiche', realizzate 'a occhio' da Amleto e Donato Sartori (<http://www.sartorimaskmuseum.it/>), Stefano Perocco di Meduna [(2022), pp. 359-385], Eleni Santoro, Yannis Tsarouchis e Hocelyn Herbert [PAPALEXIOU (2022), pp. 324-328], e Ferdinando Falossi [FILACANAPA - FREIXE - FALOSSO (2022)]. Per la ricostruzione di maschere da parte di Silvio Merlino per la prima rappresentazione assoluta della *Samia* di Menandro con la regia di Mario Prosperi nel 1979, si veda, in questo volume, l'intervista all'attore Rocco Mortelliti [MATELLI (2026c)].

¹⁷ WILLIAMS (2004); IURISSEVICH (2004); MATELLI (2008); (2019b); (2025b), pp. 70-74.

¹⁸ Che la commedia circolasse già nell'antichità con un titolo alternativo è testimoniato dall'*hypothesis* al *Dyskolos*: ἀντεπιγράφεται(αι) Μισάνθρωπος (ARNOTT 1979, p. 180, linn. 14-15; ἀντ{ι}ἐπιγράφεται(αι) METTE (1961), p. 5.

¹⁹ Hanno recitato con le maschere a calotta Luca Altavilla, Andrea Pietro Anselmi; Angelo Crotti, Adriano Iurissevich, Romans Suarez-Pazos, mentre la parte musicale si è avvalsa dell'apporto degli *Specimen* del Teatro di Lecce, esperti di musica e danza popolare, soprattutto di area grecanica. Agli interventi corali hanno preso parte alcuni studenti del *workshop* dedicato alle maschere a calotta in UCSC nell'autunno 2004 (a cura di E. Matelli e A. Iurissevich).

²⁰ Essa è pubblicata in MATELLI (2008), pp. 40-92, con foto di scena.

L'ambizioso progetto si fermò purtroppo a causa della cessazione dei finanziamenti e della dispersione del *team*. Questa esperienza 'sul campo' è stata molto importante per lo studio del funzionamento della maschera a calotta, in realtà assai distante da quella bidimensionale e dalla mezza maschera della Commedia dell'Arte. Essa ha permesso di scoprire, innanzitutto, che le maschere ricostruite da modellini 3D ingranditi per essere indossate da un attore hanno «una espressività non bloccata, ma mossa da mille microavvenimenti, viva e cangiante, quindi teatrale», come annota Iurissevich²¹, che ne ha studiato le multiformi espressività comiche in scena. Tuttavia, la sperimentazione di Williams e Knight ha anche fatto emergere alcune debolezze del sistema ricostruttivo. La questione più complessa mi pare essere rappresentata dalla discontinuità tra il rilevamento 3D del reperto, il suo ingrandimento 'a grandezza naturale' per un attore e la stampa per la creazione di una maschera indossabile. La stampa in resina è stata molto efficace per l'esattezza ricostruttiva, ma ha consegnato agli attori una sorta di 'scafandro' rigido e difficilissimo da sopportare per un intero spettacolo, mettendo a dura prova la resistenza fisica degli attori, pur molto esperti. L'ingrandimento 'standard' dei modellini non era stato personalizzato sulla testa di ciascun interprete, ma l'abilità del mascheraio le ha rese comunque indossabili. Il problema della misura di una maschera a calotta in relazione alla fisicità dell'attore è una questione ancora aperta²². Dubbio può essere il metodo di ricostruire le maschere teatrali per la scena di oggi realizzando plasticamente, con lo stesso materiale del volto, anche capelli, barbe, sopraccigli e peli dei personaggi, dato che nelle maschere antiche per la scena erano verosimilmente realizzate in fibre animali o vegetali (si vedano le diverse soluzioni adottate da Knight, all'interno dello stesso spettacolo, nelle figg. 4, 5 e 6).



Fig. 4 – I personaggi di Geta (lo schiavo) e Sicone (il cuoco) nella rappresentazione del *Misanthropo* di Menandro il 20 dicembre 2004 presso il teatro Filodrammatici di Milano, con le maschere ricostruite dal mascheraio Malcolm Knight. Foto di scena di E. Matelli.

²¹ IURISSEVICH (2004), p. 159.

²² Si vedano WILES (1991), pp. 108-109, PEROCCO DI MEDUNA (2022), pp. 359-364 (con particolare riferimento alla fig. 15) e FILACANAPA - FREIXE - FALOSSO (2022), pp. 365-385 (in particolare a p. 366).

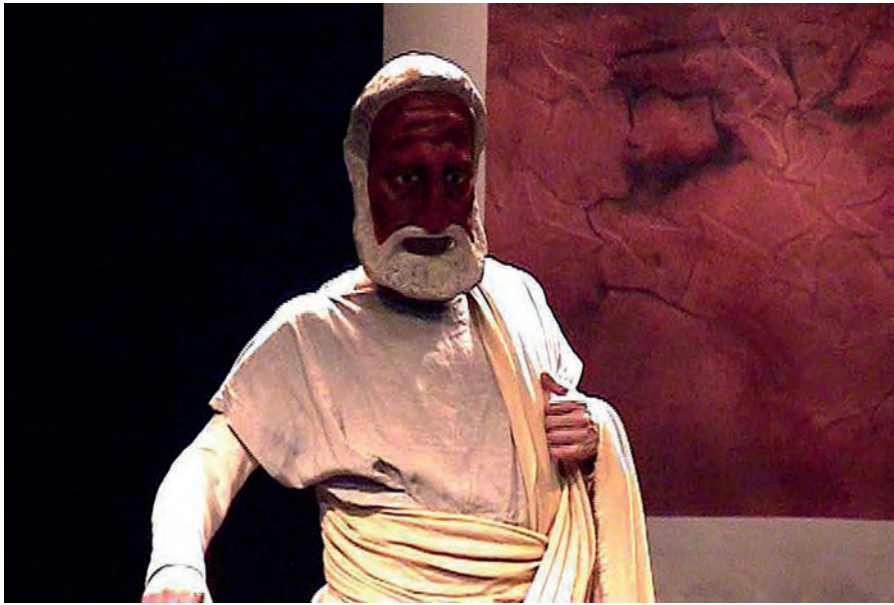


Fig. 5 – Il personaggio di Callippide nella stessa rappresentazione teatrale descritta nella Fig. 4. La maschera di questo personaggio è stata ricostruita dal reperto di Lipari, Mus. Eol. inv. 9721 (che anche qui verrà considerata). Foto di scena di E. Matelli.



Fig. 6 – Il personaggio di Cnemone nella stessa rappresentazione teatrale descritta nella Fig. 4. La maschera è stata liberamente ricreata dal mascheraio Malcolm Knight. Foto di scena di E. Matelli.

1.3. L'OBIETTIVO INEDITO: MASCHERE DI LIPARI PER L'INTERPRETAZIONE TRAGICA

Il progetto Prin, guidato dall'Unità di Milano, si è proposto un obiettivo inedito: ricreare maschere a calotta per la scena tragica contemporanea, verificando la loro funzionalità teatrale attraverso un ridotto campione di otto miniature della necropoli Diana di Lipari. L'originalità di questo approccio risiede nell'applicazione di tale tecnica a un genere, la tragedia, che non era mai stato esplorato in questo modo con maschere ricostruite dalle miniature di Lipari. Il metodo fa tesoro delle esperienze ricostruttive passate, cercando al contempo di superarne i limiti.

La scelta registica di utilizzare maschere tragiche sul modello greco si è affermata con fatica in epoca contemporanea, a differenza che per la commedia.

Le sperimentazioni finora condotte, come ben scritto da Papalexiou²³, sono state libere ricreazioni che, non senza contrasti in ambito artistico, hanno cercato di recuperare una valenza teatrale contemporanea. Un esempio pionieristico fu la rappresentazione del *Prometeo Incatenato* di Eschilo, curata dalla coppia di Angelos Sikelianos ed Eva Palmer-Sikelianos, allestita nell'anfiteatro di Delfi il 9 maggio 1927. Le maschere di Eleni Santro provocarono una reazione ostile del regista e critico teatrale Fotos Politis che in una recensione su «Poli-teia» del 7 agosto 1927 criticò l'effetto eccessivamente realistico delle maschere ricostruite²⁴. Una successiva sperimentazione del *Prometeo Incatenato* in maschera è del 1952, con la regia di Linos Karzis che affidò il ruolo del protagonista al grande attore Manos Katrakis²⁵. La Papalexiou racconta che la maschera teatrale fu per lo più osteggiata e venne riabilitata, dopo una lunga assenza dalle scene, da Socratis Karantinos, direttore del Teatro Statale della Grecia del Nord (Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος) dal 1961 al 1974. Ma un vero punto di svolta fu la proposta registica di Karolos Koun, fondatore del Teatro d'Arte greco, che nel 1965 rappresentò per la prima volta in maschera il coro dei *Persiani* di Eschilo, elaborando una vera e propria teoria sulla tecnica del gesto e della voce nella recitazione mascherata²⁶. Un'altra significativa sperimentazione di rappresentazione tragica con maschere a calotta fu quella del 1981, presso il *Royal National Theatre* di Londra, legata alla produzione dell'*Oresteia* di Eschilo, tradotta molto liberamente da Tony Harrison, con la regia di Peter Hall nel 1981, portata in scena con maschere liberamente ricostruite da Jocelyn Herbert, che sollevò dibattiti²⁷.

La nostra scelta di proporre oggi un nuovo *spettacolo tragico* con maschere ricostruite dai modellini di Lipari attraverso rilevamenti 3D è mossa da un intento sperimentale, lontano da velleità di *revival* spettacolare di questi reperti archeologici (un rischio che denominerei 'archeologismo'). Al contrario, siamo interessati allo studio della 'maschera a calotta' come oggetto della teatralità antica, su cui manca una concettualizzazione teorica che la distingua da altre forme, in particolare dalla mezza maschera della Commedia dell'Arte o dalla moderna maschera neutra.

Ci si è interrogati, dunque, su come funzioni la costruzione di un tale strumento della teatralità: abbiamo voluto sperimentare, a partire dai materiali più congrui alla sua forma avvolgente, il suo funzionamento in scena per gli interpreti che la utilizzino all'interno del complesso sistema recitativo antico in maschera. Questo sistema, prevedendo un limitato numero di attori per personaggi più numerosi, richiede a ciascuno di loro un cronometrato e rapido lavoro fuori scena per il cambio d'abito e di maschera e per entrare nel nuovo personaggio. Che cosa significhi questo per la tecnica attoriale è un interrogativo a cui solo dei *workshop* possono dare una risposta verosimile. E ancora: quale rapporto funzionale con il costume e quale effetto estetico aveva e ha, inoltre, la maschera a calotta, una volta indossata? E rispetto alla recitazione di un testo comico, per la quale sono state finora sperimentate le tecniche più fortunate della Commedia dell'Arte, quali attenzioni specifiche richiede l'interpretazione di un testo tragico con maschere a calotta?

Un'ultima considerazione guida il progetto. Riflettendo sul fatto che, secondo Aristotele, le azioni delle grandi trame tragiche del V secolo a.C. avevano la finalità di suscitare nel pubblico almeno due emozioni specifiche, *eleos* e *phobos* (pietà e paura), per purificare l'animo dello spettatore attraverso l'*empatia*²⁸, si deduce che, nel sistema teatrale antico, la maschera a calotta era uno strumento mimetico convenzionale costruito in modo tale da non minare questo effetto. Di questo genere sono le domande che hanno stimolato il progetto, portando a chiederci se questo genere di strumento sia ancora d'effetto oggi sulla scena teatrale.

²³ PAPALEXIOU (2022), pp. 319-322.

²⁴ EADEM, pp. 322-324 e n. 152.

²⁵ EADEM, pp. 322-324.

²⁶ EADEM, pp. 326-328.

²⁷ EADEM, p. 328 e n. 170.

²⁸ Arist. *Poet.* 6 (1449b 25-28); vedi CAMPBELL (2001), pp. 225-236 e MATELLI (2016), pp. 69-103.

2. LA SCELTA DRAMMATURGICA: IL *PROMETEO INCATENATO*

2.1. IL TESTO: LA SCELTA DEL *PROMETEO INCATENATO* DI ESCHILO

Per sperimentare l'uso della maschera tragica, la scelta è caduta sul *Prometeo Incatenato*, un'opera che la tradizione manoscritta attribuisce a Eschilo. Il dramma è ambientato in un'epoca remota e arcana, l'età dei Titani, un contesto che l'autore stesso ha voluto far percepire come 'lontano' anche al pubblico del V secolo a.C. Questa peculiarità è sembrata opportuna per la nostra interpretazione. La difficoltà principale della sperimentazione era rappresentata dall'uso di una *maschera a calotta*, avvolgente e apparentemente fissa, convenzione a cui il pubblico contemporaneo non è più abituato. Questa *distanza tra il mito in scena e il pubblico di oggi* è ineliminabile, sormontabile solo dalla capacità degli interpreti di far emergere l'universalità delle situazioni evocate dal testo. Tale scelta ha richiesto agli attori di modulare l'espressività corporea in modo del tutto nuovo e al pubblico di accogliere questa diversa convenzione teatrale.

Pur essendo consapevole della vasta problematicità critica ed esegetica del *Prometeo Incatenato* – dai dubbi sulla paternità eschilea a quelli sulla trilogia²⁹ –, per la nostra sperimentazione abbiamo adottato un'interpretazione precisa. In linea con l'approccio di Pattoni, la scelta è stata 'conservativa': abbiamo attribuito l'opera a Eschilo e ci siamo affidati alla traduzione del 1904 di Manara Valgimigli, che, pur non essendo letterale, mantiene una fedeltà poetica e un registro lessicale alto e arcaicizzante, basata sull'edizione Wecklein del 1885³⁰.

2.2. INTERPRETAZIONE: MONODRAMMA O PRIMO ATTO DI UNA TRILOGIA?

Il dibattito critico sulla natura del *Prometeo Incatenato* – se sia un dramma a sé stante o parte di una trilogia – ha profonde implicazioni anche per la sua rappresentazione teatrale. La scelta interpretativa, infatti, determina il carattere del protagonista e l'arco narrativo dell'opera. Un'interpretazione vede il *Prometeo Incatenato* come un monodramma. In questo caso, l'azione si concentra interamente sul conflitto irriducibile tra il protagonista e Zeus, il nuovo sovrano che diede inizio agli dèi olimpici. Quest'ultimo, sebbene sia il motore della trama, non appare mai in scena, manifestando il proprio potere solo come mandante dell'incatenamento e della punizione finale, quando fa precipitare il cugino ribelle dall'*hypsos* delle cime estreme della Scizia al profondo *bathos* del Tartaro. In questa prospettiva, come suggerito da parte della critica, il dramma è privo di una vera e propria risoluzione, o di momenti di mutamento e riconoscimento (Arist. *Poet.* 10, 1452a12-21), lasciando il conflitto in uno stato di sospensione e di irrisolutezza (Prometeo non è infatti destinato a morire: è lui stesso a dirlo!)³¹.

Tuttavia, il dramma può anche essere considerato parte di una drammaturgia più complessa, ovvero come il primo tassello della cosiddetta *trilogia prometeica*³². Questa lettura contestualizza il conflitto tra Prometeo e Zeus all'interno di un'economia narrativa più ampia, dove la tensione e lo scontro sono destinati a trovare una risoluzione solo nelle tragedie successive. L'adozione di questa prospettiva drammaturgica valorizza tutti quei riferimenti interni al *Prometeo Incatenato* che preannunciano eventi posteriori, creando una tensione drammatica interna al testo che si proietta oltre i confini del singolo dramma.

Per la nostra produzione, la direzione drammaturgica ha proposto al regista e attore Christian Poggioni di considerare il *Prometeo Incatenato* (Προμηθεὺς Δεσμώτης) come il primo dramma di una trilogia organica. Tale ipotesi, supportata da indizi interni al testo, ha permes-

²⁹ Non è questo lo spazio per affrontare lo *status quaestionis* della paternità eschilea del dramma che accolgo basandomi su PATTONI (1987) e PATTONI (2020), pp. 55-78. Il dubbio è stato sollevato da grandi filologi, come TAPLIN (1977), pp. 240-275 e 460-469, WEST (1979), GRIFFITH (1977) e GRIFFITH (1983), pp. 31-35; SOMMERSTEIN (2008a), pp. 442-434; MANOUSAKIS (2020), pp. 25-45 e 223-225.

³⁰ Note critiche in VALGIMIGLI (1904), pp. 387-403.

³¹ Aesch. *Pr.* 1053.

³² Vedi sotto nota 33.

so di inserire la tragedia in una sequenza narrativa più estesa, destinata a concludersi con la risoluzione del conflitto solo nel terzo dramma. In questo quadro drammaturgico, la tensione tra Prometeo e Zeus che anima il primo dramma della trilogia acquisisce un'apprezzabile e funzionale tensione tragica [si vedano anche HERINGTON (1963a) e (1963b)].

Nello specifico, la trilogia che ipotizzo è quella composta dalla successione dei seguenti drammi:

1. *Prometeo Incatenato* (Προμηθεὺς Δεσμώτης)
2. *Prometeo Liberato* (Προμηθεὺς Λυόμενος)
3. *Prometeo Portatore del Fuoco* (Προμηθεὺς Πυρφόρος)³³.

In questa prospettiva, il *Prometeo Incatenato* rappresenta il momento della 'complicazione' del rapporto conflittuale tra Prometeo e il tiranno Zeus, che comincia a sciogliersi nel *Prometeo Liberato* dove il figlio di Zeus Eracle libera il Titano incatenato, ma che è destinata a risolversi in una riconciliazione tra i due solo nell'ultima tragedia³⁴.

2.3. RICONCILIAZIONE E VALENZE RITUALI (LE LAMPADEDROMIE ATENIESI)

Non sappiamo quale situazione inneschi l'azione che porta alla finale riconciliazione tra Zeus e il Titano ribelle. Non è da escludere, tuttavia, che una figura cara a Zeus come Atena abbia svolto un ruolo chiave in questa *lysis* (lo scioglimento finale), conferendo all'intera trilogia una valenza eziologica e politica, non diversamente dall'*Orestea*³⁵.

Per esplorare questa ipotesi, faccio riferimento alle *Lampadedromie* ateniesi, le corse a staffetta in cui gli efebi delle diverse tribù gareggiavano nel 'portare' il fuoco con fiaccole. Queste gare si svolgevano in determinati giorni festivi e si richiamavano esplicitamente ai miti cosmogonici di Prometeo, Efesto e Atena. A una corsa a staffetta con fiaccole alludono espli-

³³ I tre titoli sono riportati nel cosiddetto 'catalogo', rispettivamente come T78, 14c, 14d, 15a in *TrGF* 3, pp. 58-59 e 302. Il *Prometeo Incatenato* (Προμηθεὺς Δεσμώτης) è conservato per via manoscritta, mentre possediamo solo alcuni frammenti del *Prometeo Liberato* (Προμηθεὺς Λυόμενος, *TrGF* 3, pp. 304-320, fr. 190-204) e solo un verso del *Prometeo Portatore del Fuoco* (Προμηθεὺς Πυρφόρος, *TrGF* 3, pp. 320-330, fr. 208-208a, p. 56). Pochi sono anche i frammenti del dramma satiresco di Eschilo del 472 a.C. (secondo Poll. *Onom.* 9.156), *Prometeo Attizzatore del Fuoco* (Προμηθεὺς Πυρκαεύς, *TrGF* 3, pp. 321-328, fr. 204a-d-207a). L'interpretazione che propongo risale a WELKER (1824) ed è accolta nelle note introduttive dell'edizione *TrGF* di RADT (1985: si vedano i riferimenti sopra citati). Il tema è però controverso e i critici si dividono in opinioni diverse [solo a titolo indicativo, si vedano WEST (1979), pp. 130-148; GRIFFITH (1977), pp. 245-254; GRIFFITH (1983), pp. 31-35; HERINGTON (1963a) e (1963b); SOMMERSTEIN (2008a), pp. 438-439 e SOMMERSTEIN (2008b), pp. 196-98 e 210-12, seguito da CIPOLLA (2012-2013), pp. 83-112].

³⁴ Nel Terzo Episodio del *Prometeo Incatenato*, il Titano profetizza a Iò che proprio dalla sua stirpe nascerà, dopo tredici generazioni, un eroe che lo libererà (v. 774, cfr. *Schol. Pr.* 774a-c): una chiara allusione a Eracle, figlio di Alcmena e Zeus, che già Esiodo aveva menzionato come suo liberatore «non senza il volere di Zeus Olimpico che governa il cielo» (*Theog.* 526-31). La nascita di un futuro liberatore è accennata anche da Efesto, nel Prologo, al v. 27.

³⁵ Nel V sec. a.C. a un certo punto, a livello mitografico, sembra essersi sviluppato un innovativo collegamento tra le leggende di Atena e di Prometeo, che non escludo possa in parte dipendere anche dalla riscrittura del mito di Prometeo da parte di Eschilo. Nello *Ione* euripideo le donne ateniesi del coro cantano che era stato Prometeo a far nascere Atena dalla sommità del capo di Zeus (vv. 455-456). Atena è raffigurata o nominata da iscrizioni vicino a Prometeo in alcune scene di pitture vascolari. Mi riferisco a:

1) i frammenti Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, inv. 35082-5 e D 6550.1-2, tra i quali uno mostra la figura del Titano con i capelli bianchi, incoronato, mentre di Atena abbiamo solo il nome [WEBSTER (1967), p. 145; WILLIAMS (2008), pp. 185-86 n. 47 e p. 192 fig. 5, fr. A-F; VICCEI (2012/2013), p. 227, n. 52];
 2) il cratere a calice apulo del Pittore Branca (Staatliche Museen zu Berlin Antikensammlung, inv. 1969.9, del 370-360 a.C.) con Prometeo incatenato, sulla sinistra Eracle dietro il quale è seduta la sua divinità protettrice, Atena, con in mano una corona che probabilmente simboleggia la riconciliazione tra Prometeo e Zeus [così WILLIAMS (2008), pp. 181-82 e fig. 1, vedi anche DE VRIES (1993), pp. 517-20; TAPLIN (2007), pp. 80-82];
 3) il cratere a calice di Dinos (Ashmolean Museum Oxford, inv. 1937.983, del 425-420 a.C.), se, come suggerisce la Viccei, c'è un nesso di senso tra la fascia superiore e quella inferiore delle raffigurazioni, con una combinazione di due scene distinte, ma complementari, che si sviluppano su fasce decorative separate. Nella fascia superiore è raffigurato l'efebio Teseo, assistito da Atena e Poseidone, mentre affronta Scirone e Procuste; nella fascia inferiore è visibile Prometeo che dona la fiamma ai satiri [vedi WILLIAMS (2008), p. 185; VICCEI (2012/2013), p. 227 e nota 54, figg. 4a e 4b, e pp. 240-243].

citamente le parole di Clitemnestra in Eschilo (Ag. 312-314) e quelle del personaggio Eschilo in Aristofane (*Ran.* 1087-1088), a cui Dioniso risponde con una battuta beffarda su un partecipante alla fiaccolata delle Panatenee³⁶. Varie fonti testimoniano l'importanza delle *lampadedromie*³⁷, celebrate ogni anno in onore di Atena durante i *Panathenaia*, e nelle festività dedicate a Prometeo (*Prometheia*) e a Efesto (*Hephaistia*)³⁸. I due dèi, che condividono un altare presso l'Accademia, sono entrambi connessi al fuoco primigenio e cosmogonico, un tema centrale anche nel *Prometeo Incatenato*.

In queste tre feste, la ritualità delle corse a staffetta rievocava il dono, passato di mano in mano, del mitico fuoco di Prometeo³⁹. Tale fuoco, portato sull'Acropoli, veniva ritualmente assimilato al fuoco del primo sacrificio 'cittadino' compiuto da Erittonio, il re autoctono di Atene, nato dal seme di Efesto, che inaugurò la storia della *polis*⁴⁰. Questo rito veniva poi periodicamente riattualizzato nelle grandi cerimonie di rinnovamento della città. Secondo Pisi, la celebrazione di una 'teogonia' incentrata su Atene e la sua dea era connessa alla necessità politica di fondare cosmogonicamente l'ordine della città, legato indissolubilmente alla terra e alla dea protettrice. Tale ordine trovava un significato profondo proprio nell'uso rituale del fuoco 'cosmogonico' di Prometeo. Anche Efesto aveva parte in questi miti di origine, in collegamento con la dea che «trasforma in *politai* i figli del suolo attico»⁴¹. In tali ritualità, sia Efesto che Prometeo risultavano ugualmente necessari, seppure «in una subordinazione dei primi due alla Signora della città, per ridefinire il nuovo *status* dell'uomo ad Atene»⁴².

Sono dunque favorevole a interpretare l'intera trilogia come una drammaturgia che, attraverso il mito prometeico, ha interesse ad ancorare la valenza religiosa e politica delle *lampadedromie* ateniesi al mito cosmogonico delle origini⁴³. Nel primo dramma assistiamo al terribile scontro tra l'inflessibile potenza del nuovo sovrano Zeus e l'amore disinteressato per gli uomini del preveggenze Prometeo in un tragico conflitto che nei successivi drammi si sarebbe risolto solo dopo lunghe e perigliose vicissitudini trasformando i protagonisti fino al raggiungimento della concordia finale.

3. LA SELEZIONE DELLE MASCHERE E LA LORO GIUSTIFICAZIONE SCENICA

3.1. ZEUS: LA PRESENZA ASSENTE, MOTORE DELL'AZIONE TRAGICA

Il nucleo drammaturgico del *Prometeo Incatenato* ruota attorno al titanico scontro tra Zeus e Prometeo per il contrasto che quest'ultimo oppone al potere assoluto del primo. Gli antecedenti dell'azione scenica sono raccontati nel dramma, e li riassumo velocemente: Zeus, che da poco si è insediato come sovrano della terza generazione divina, osserva l'imperfezione degli esseri umani e decide di lasciarli estinguere. Prometeo prova pietà per loro e sceglie di aiutarli disobbedendo a Zeus; dona loro prima la speranza e poi il fuoco, da cui deriveranno tutte le arti capaci di aiutare gli uomini a uscire dalla originaria condizione di ferinità. Zeus,

³⁶ FOUCAULT (1899), pp. 112-114.

³⁷ PAUS. 1.30.2; FOUCAULT (1899); MARTIN (1918); PISI (1990).

³⁸ Un reperto di estremo interesse è rappresentato dal cratere a campana del Pittore di Nicia (fine del V sec. a.C. Londra, British Museum 1898.7-16.6), descritto con maggiori dettagli, *infra*, alle pp. 168-169, nr. 3.

³⁹ PISI (1990); DOUGHERTY (2006), pp. 53-56 e 64.

⁴⁰ PISI (1990), p. 33.

⁴¹ EADEM, p. 49; si vedano anche le pp. 33-34, 48-51.

⁴² EADEM, p. 49.

⁴³ WEBSTER (1967), p. 145 scrive: «It has been suggested that the Pyrphoros ended with the establishment of torch-races in honour of Prometheus» in riferimento all'interpretazione delle immagini raffigurate sul cratere del Pittore di Nicia (British Museum London, inv. 1898.7-16.6, vedi, *infra*, la descrizione nr. 3 alle pp. 168-169). TOTARO (2012-2013), p. 79 segue invece il filone di studi che attribuisce al *Prometeo Liberato* la *lysis* dell'azione tragica iniziata nel *Prometeo Incatenato*, con l'idea che, «in fine di tragedia, a mo' di *aition*, si prefigurasse l'istituzione di un suo culto in Atene».

personaggio che agisce tramite emissari, lo condanna facendolo incatenare su una rupe della remota Scizia.

Per la scelta delle maschere più appropriate, tra il vasto campionario delle miniature di Lipari, mi ha guidato soprattutto il carattere dei personaggi, espresso da pensieri, parole, azioni. Zeus, motore dell'azione tragica, è una presenza assente, il cui potere è riflesso dalla sottomissione dei suoi adepti e dalle paure espresse da Oceano, dalle Oceanine, da Io. Dal punto di vista metodologico, ho cercato di considerare le fisionomie delle miniature della collezione di Lipari indipendentemente dalle classificazioni di maschere 'tragiche' o 'comiche' da parte di Bernabò Brea - Cavalier⁴⁴.

3.2. I PERSONAGGI DEL PROLOGO: *KRATOS*, *EFESTO*, *BIA* E *PROMETEO*

L'azione scenica inizia nel Prologo con l'arrivo di un silenzioso Prometeo condotto da *Kratos* (il Potere), *Bia* (la Violenza) ed *Efesto* (il dio carpentiere a cui era stata rubata la fiamma) sulla cima più desolata della regione scitica 'ai confini del mondo'. Durante l'incatenamento, *Pr.* 1-87, assistiamo a un duro dialogo in trimetri giambici tra *Kratos* ed *Efesto* in presenza di Prometeo, che non parla. *Bia* (nominata al v. 12 da Efesto) è una presenza silente. Prometeo comincia a parlare solamente quando viene lasciato solo, in catene. La scena richiede sicuramente almeno tre attori parlanti e uno muto⁴⁵.

3.2.1. *KRATOS*: LA MASCHERA DEL POTERE ADULATORE

Kratos è un nome di genere neutro (τὸ Κράτος), fratello di *Bia* (vd. *infra*, pp. 162-64). È il primo a prendere parola nel dramma e il suo carattere è ben definito da Albin che lo descrive così: «un birro addetto a compiti repressivi: privo di qualunque barlume di comprensione, ma efficiente, adempie non senza una punta di sadismo le sue basse funzioni»⁴⁶. Adepto di Zeus, è sprezzante nei confronti della benevolenza di Prometeo verso gli umani. Davanti al compito affidatogli di provvedere all'incatenamento di Prometeo, si esprime così: «Di tale colpa bisogna pure che paghi il fio agli dèi, e impari a riconoscere il governo di Zeus e a farla finita con quella sua abitudine di amare gli uomini» (*Pr.* 8-11)⁴⁷. I suoi ordini a Efesto sono imperativi:

«gettaglieli dunque intorno ai polsi e con vigorosa forza ribadiscili col martello; inchiodalo alla rupe⁴⁸ [...] batti più forte, stringilo; bada che non sia lento da nessuna parte⁴⁹ [...] e anche questo <braccio> ora fermagli forte⁵⁰ [...] la fiera punta di un cuneo adamantino conficcagli da parte a parte, solidamente, nel petto⁵¹ [...] d'intorno a' fianchi gittagli cinture di acciaio⁵² [...] va' giù, e le gambe accerchiagli forte⁵³ [...] forte ora ribatti le perforanti catene⁵⁴».

⁴⁴ BERNABÒ BREA (1981) e BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001).

⁴⁵ Non è condivisibile l'interpretazione di VALGIMIGLI (1904, p. 376), che per sostenere la paternità eschilea del dramma ipotizzava la messa in scena con soli due attori. Tale teoria, sebbene applicabile a tutti gli episodi, risulta insostenibile per il Prologo. Per aggirare l'ostacolo, Valgimigli riteneva che Prometeo non fosse interpretato da un attore, ma da un *fantoccio inerte* per l'intera durata della tragedia. La voce di Prometeo (che inizia a parlare dal v. 88) sarebbe stata 'prestata' da un secondo attore che, dopo aver impersonato Efesto, sarebbe uscito di scena al v. 81. Questa ipotesi, che renderebbe più semplice anche lo sprofondamento finale nel Tartaro, appare tuttavia inaccettabile dal punto di vista della prassi teatrale. È infatti difficile immaginare che Prometeo, sempre in scena, sia rappresentato da un fantoccio con la voce fuori campo. Come sostengono DI BENEDETTO - MEDDA (1997), pp. 217-218, per l'allestimento del *Prometeo Incatenato* sono necessari tre attori.

⁴⁶ ALBINI (1985), p. 414.

⁴⁷ Eccetto altre indicazioni, tutte le traduzioni dal *Prometeo Incatenato* sono di VALGIMIGLI (1904), versione adottata per lo spettacolo.

⁴⁸ *Pr.* 55-56.

⁴⁹ *Pr.* 57-58.

⁵⁰ *Pr.* 61-62.

⁵¹ *Pr.* 64-65.

⁵² *Pr.* 71.

⁵³ *Pr.* 74.

⁵⁴ *Pr.* 76.

Non ammette rimproveri per la propria crudeltà e ira⁵⁵. Emblematici paiono i vv. 49-50, in cui (accogliendo l'emendamento ἐπαχθῆ di Stanley al posto di ἐπράχθη di tutti i manoscritti)⁵⁶ *Kratos* dichiara che «ogni condizione è insopportabile, all'infuori del comandare sugli dèi», e che «nessuno è libero, con l'eccezione di Zeus» (ἅπαντ' ἐπαχθῆ πλὴν θεοῖσι κοιρανεῖν / ἐλεύθερος γὰρ οὐτις ἐστὶ πλὴν Διός). Il Potere ammette dunque la propria sudditanza a Zeus.

La scelta della maschera di *Kratos* si è in qualche modo imposta da sé nell'ampio campionario delle miniature di Lipari. Il personaggio non è violento, ma si accompagna alla Violenza per essere esecutore degli ordini ricevuti. Non possiede sentimenti né senso critico. È emissario e adulatore di Zeus. Pertanto mi è sembrato di poter selezionare per lui la miniatura acroma tra cinque esemplari simili, rappresentata dalla maschera di Lipari *Mus. Eol.* inv. 11243 (trincea XXXIII).



Fig. 7 – Maschera *Mus. Eol.* inv. 11243, dalla trincea XXXIII. Dimensioni: Lunghezza ba. cm. 8,4; La. cm 7,1; A. front. cm 7,3. Maschera dell'adulatore (*kolax*), modello acromo. Secondo BERNABÒ BREA (1981), p. 190 nr. 3. Immagine tratta da IBIDEM Tav XXXII, nr. 2.

Essa rappresenta un volto pieno dalla fronte liscia, senza rughe, glabro, con occhi infossati, zigomi marcati, grossa mascella, labbra sottili, naso rettilineo 'alla greca', pettinatura curata, che squadra la fronte, arrotondata nella parte anteriore e che nasconde le orecchie. Le arcate sopracciliari, tracciate con precisione geometrica, si innalzano in due diagonali ascendenti prima di discendere verso i lati del volto, conferendogli un'espressione di disprezzo.

È un reperto acromo, che appare non rifinito e per l'insieme di questo suo aspetto l'ho preferita alle altre. Così l'ha presentata l'archeologo, nel capitolo «Maschera 17: l'adulatore (κόλαξ)», nr. 3:

Mascheretta integra, o, meglio, restaurata da tre frammenti di argilla rossa che non sembra aver mai ricevuto ingubbiatura né colore. È tratta da una matrice un poco diversa da quella degli esemplari 1 e 2. Il volto è più largo, più quadrato. La massa di capelli più voluminosa e frontalmente più appiattita, a finissime striature radiali sulla fronte, discendenti sui lati. Piano di base alquanto arcuato⁵⁷.

⁵⁵ *Pr.* 79-80.

⁵⁶ GRIFFITH (1983), apparato del v. 49 a p. 42.

⁵⁷ BERNABÒ BREA (1981), p. 190.

Essa appartiene a un gruppo di cinque esemplari (uno frammentario) abbastanza somiglianti tra loro, ma non coincidenti, tratti da tre matrici diverse e con alcune varianti nei dettagli. A differenza della nostra miniatura acroma, altre due sono color 'bruno violaceo' e le rimanenti due 'rosso vivo'⁵⁸. Bernabò Brea così descrive nell'insieme tale tipologia di maschera: «La fronte liscia, senza rughe, come quella del cane che lecca il padrone, è evidentissima nel nostro personaggio. Il volto è pieno, ben portante, glabro, con grossa mascella arrotondata, con labbra carnose. Gli occhi piccoli, socchiusi, sotto sopracciglia lisce, gonfie, prive di modellazione, con accentuate borse al di sotto. L'iride è sempre indicata da una scodellina coperta per metà dalla palpebra superiore turgida. I capelli formano una corona continua intorno alla fronte, nascondendo completamente le orecchie»⁵⁹. Egli ritiene che tutti questi modelli richiama alla maschera del *kolax*, l'adulatore, secondo la descrizione che ne dà Polluce nell'*Onomasticon* (4.148), il quale osserva che l'adulatore alza malignamente le sopracciglia ma, a parte questa coincidenza, la descrizione dell'adulatore e del parassita dell'*Onomasticon* non ha nulla a che fare con la nostra fisionomia. Ne cito il passo, per evidenziare come tale testo non abbia collegamenti con i cinque reperti di Lipari:

Poll. *Onom.* 4.148

κόλαξ δὲ καὶ παράσιτος μέλανες, οὐ μὴν ἔξω παλαίστρας, ἐπίγρυποι, εὐπαθεῖς· τῷ δὲ παρασίτῳ μᾶλλον κατέαγε τὰ ὄψα, καὶ φαιδρότερός ἐστιν, ὥσπερ ὁ κόλαξ ἀνατέταται κακοηθέστερον τὰς ὀφρῦς.

L'adulatore e il parassita sono di carnagione scura, non estranei alla palestra; hanno il *naso adunco* e sono in buona salute. Il parassita ha le orecchie un po' più deformate ed è più sereno, mentre l'adulatore alza le sopracciglia in modo più malizioso.

Osserviamo la differenza tra la nostra maschera e il tipo descritto da Polluce in riferimento alla forma del naso: quello sia dell'adulatore che del parassita è 'adunco' (ἐπίγρυπος), mentre la nostra miniatura ha un naso rettilineo (εὐθύρρις). Sono distinzioni morfologiche riconosciute da Polluce stesso (Poll. *Onom.* 2.73-74) e su cui tornerò, trattandosi di tratti fisiognomici significativi anche per l'analisi di altre maschere.

La scelta della maschera Mus. Eol. inv. 11243 si fonda dunque sull'espressività della fisionomia di questa miniatura, che Bernabò Brea attribuisce al genere del *Kolax*, l'adulatore. Il parallelismo di *Kratos* con questo carattere risulta particolarmente suggestivo, data la natura indubbiamente servile e adulatrice di *Kratos* nei confronti di Zeus. Ribadisco, comunque, che i reperti in questione non sembrano pertinenti alla descrizione della maschera dell'adulatore fornita nell'*Onomasticon* di Polluce⁶⁰ (vedi sopra).

3.2.2. *BIA*: LA VIOLENZA SILENTE (E LA MASCHERA DEL PARASSITA)

Nel prologo del dramma, il personaggio di *Bia* si presenta muto e inquietante. Anche la sua figura mitologica è radicata nella tradizione esiodea dove *Bia*, assieme a *Nike*, *Zelos* e *Kratos*, è figlia dell'Oceanina *Stige* e del Titano *Pallante* (Hes. *Theog.* 383-385).

Nel dramma, sebbene non proferisca parola, la Violenza (*Bia*) guida l'aggressività delle azioni ordinate da *Kratos* ed eseguite dal riluttante *Efesto*. Nonostante l'assenza di didascalie che ne definiscano i rapporti con gli altri personaggi, il suo aspetto e i suoi gesti suggeriscono una figura maschile repulsiva che incute timore. Per questa ragione, ho immaginato *Bia* con un volto volgare e deformato, e, nella mia ricerca di tratti fisiognomici simili tra le miniature di Lipari, ho individuato la maschera che Bernabò Brea attribuisce al tipo n. 18 del 'Parassita' (παράσιτος). La maschera in questione, rappresentata da almeno sei reperti (di cui uno frammentario e un altro proveniente da una statuetta)⁶¹, fa parte della classificazione Di Bernabò Brea come personaggio comico della commedia nuova menandrea.

⁵⁸ BERNABÒ BREA (1981), pp. 189-191 e Tavola XXXII, nrr. 2, 3, 5.

⁵⁹ BERNABÒ BREA (1981), p. 189.

⁶⁰ BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001), p. 210, sulla base dell'*Onomasticon*, riconoscono il tipo dell'adulatore nella descrizione che offre di sé il parassita Gnatho nella commedia di Terenzio, *Eunuchus* 242.

⁶¹ BERNABÒ BREA (1981), pp. 192-194.

La maschera del 'Parassita' e la sua affinità con Bia

La miniatura selezionata per l'analisi è Mus. Eol. inv. 12972, rinvenuta dal *bothros* della trincea XXXVII⁶².



Fig. 8. – Mus. Eol. inv. 12972. Maschera del 'Parassita' (παράσιτος). Dimensioni: Lu. base cm. 8,5; La. cm. 7,5; A. ril. cm. 5,6; A. front. cm. 8,2. Foto di E. Matelli.

Si tratta di una maschera integra che presenta caratteristiche distintive: un naso dalla forma rettilinea, ma frontalmente deforme con narici ingrossate e un rigonfiamento laterale, una fronte bombata separata da un profondo solco dalla massa dei capelli, sopracciglia sollevate e grandi occhi sbarrati a bulbo prominente. Bernabò Brea descrive il reperto annotando la conservazione del colore rosso in ampie sezioni, in particolare nella parte inferiore, con l'iride sinistra dipinta dello stesso colore e il bulbo oculare bianco, e un piano di base leggermente angolato.

L'archeologo, seguendo le indicazioni di Polluce (*Onom.* 4.148), evidenzia un'affinità tra le caratteristiche fisiche del 'parassita' e quelle dell'adulatore, sebbene il naso del parassita sia più 'adunco' (*epigrypos*) di quello del *kolax*. Tuttavia, è importante notare che la miniatura Mus. Eol. inv. 12972, scelta per *Kratos*, non presenta un naso di quel genere.

Questo modello per *Bia* è stato scelto proprio per le sue specifiche caratteristiche morfologiche⁶³. Ho seguito la Simon, la quale aveva osservato che Eschilo, inventore dell'aspetto pauroso delle Erinni, aveva sicuramente ideato maschere confacenti anche al temibile carattere di *Bia* e *Kratos* nel *Prometeo Incatenato*. Significativa la didascalia interna del *Prometeo Incatenato*, quando Efesto osserva una corrispondenza tra le parole aggressive e l'aspetto di *Kratos* al v. 78⁶⁴. Nonostante le mie riserve sul metodo, mi è piaciuta l'idea di identificare questa maschera con quella del 'parassita' secondo la classificazione di Bernabò Brea, che mi è sembrata particolarmente calzante per due motivi. In primo luogo, la Violenza (*Bia*) non è mai una

⁶² BERNABÒ BREA (1981), p. 194 nr. 3.

⁶³ BERNABÒ BREA (1981), p. 194.

⁶⁴ SIMON (1975), pp. 182-183.

forza autonoma; essa si insedia e prospera nutrendosi delle debolezze altrui, operando distruzione, un atteggiamento che rispecchia il carattere del parassita. In secondo luogo, così come l'*Onomasticon* accosta il 'parassita' all' 'adulatore', nel mito *Bia* e *Kratos* sono consanguinei, essendo fratello e sorella.

Le due figure di *Kratos* e *Bia* sono presenti, come emissari di Zeus al fianco di Efesto, anche nell'immaginario iconografico della punizione di Issione incatenato a una ruota alata. I due sono identificabili grazie alle iscrizioni dei loro nomi sui frammenti di un grande *skyphos* ateniese appartenente a una collezione privata di Basilea, databile all'ultimo decennio del V secolo a.C. presentati dalla Simon nel 1975 (Basel, Slg. H.A. Cahn HC541)⁶⁵. L'archeologa ipotizza che la scena possa rappresentare il finale dell'*Issione* di Euripide (Eur. fr. 424-427, pp. 456-459 *TrGF* 5.1) ispirato dal prologo del *Prometeo Incatenato* di Eschilo⁶⁶, mentre Bordignon suggerisce un riferimento all'*Issione* di Eschilo (Aesch. fr. 89-93, pp. 211-13 *TrGF* 3⁶⁷).

Questo frammento di *skyphos*, sebbene incompleto, presenta un interessantissimo episodio mitologico di punizione divina. La scena centrale è dominata da due giovani figure maestose e serene: *Zeus*, seduto sul suo trono con la sua consorte *Era* in piedi di fronte a lui, entrambi testimoni del castigo imminente. Poco distante, la figura dinamica di *Efesto* cattura l'attenzione. Armato del suo inseparabile martello, il dio fabbro veste una tunica con una sopravveste decorata cinta in vita. Nella mano destra brandisce un martello per completare una grande ruota a quattro raggi con ali alle estremità di ciascun raggio (due complete, una parzialmente conservata). Una mano, che doveva appartenere alla figura perduta di *Bia*, afferra dall'alto il cerchio della ruota (scorciato in un ovale) mentre l'iscrizione BIA è incisa sopra la ruota. A questa ruota, secondo la mitologia, sarebbe stato legato per l'eternità il peccatore Issione. Sembra che Efesto stia parlando a *Bia*, come indica la mano sinistra protesa. Probabilmente le sta dando istruzioni su come far girare la ruota miracolosa. Del fratello di *Bia*, *Kratos*, si è conservato solo la sommità del capo con un ciuffo di capelli, ma l'iscrizione dichiara la sua identità [SIMON (1975), Tav. 1, 4 5, pp. 219 e 222].

3.2.3. EFESTO: IL CONFLITTO MORALE, L'INFERMITÀ E LA MASCHERA DI FILOTTETE

Nel Prologo del *Prometeo Incatenato*, il dio fabbro Efesto fa la sua entrata in scena insieme a *Kratos* e *Bia*, scortando il prigioniero Prometeo. *Kratos* si rivolge a lui con una raccomandazione esplicita: «occuparsi degli ordini che il padre gli aveva dato» (χρὴ μέλειν ἐπιστολὰς/ ἄς σοι πατὴρ ἐφέϊτο, *Pr.* 3-4). Gli ricorda che Prometeo si è reso colpevole proprio di avergli sottratto il 'suo' fiore (τὸ σὸν ἄνθος), ovvero il fuoco, fonte di ogni arte, per donarlo ai mortali (vv. 7-8). Non abbiamo indicazioni sul luogo in cui sarebbe avvenuto il furto della fiamma, ma un passo delle *Tusculanae* di Cicerone fa sospettare che nel mito eschileo la fucina di Efesto fosse collocata nell'isola di Lemno (si parla infatti di «*furtum lemnium*»)⁶⁸, con una importante innovazione mitografica. Efesto non rinfaccia mai a Prometeo il furto della fiamma. Al contrario, il suo dialogo rivela un profondo conflitto interiore. Esclama di non avere il coraggio di incatenare alla ripida rupe un dio che è del suo stesso sangue (vv. 14-15), un sentimento che ribadisce poco dopo, quando afferma che per lui hanno un gran potere la parentela e l'amicizia (v. 39). Arriva a maledire il proprio mestiere (v. 45) e critica la spietatezza di Zeus, al cui volere è però costretto a piegarsi. Giustifica la sua obbedienza

⁶⁵ SIMON (1975), p. 177; SIMON (1986), III.1, nr. 1, p. 114 e III.2, fig. 1, p. 114. La stessa studiosa presenta due altre raffigurazioni di *Kratos* con *Bia* in riferimento alla punizione di Issione: una su un cratere apulo di Ruvo (San Pietroburgo, Ermitage 5 1717 (St. 424) circa del 410/400, l'altra su un'anfora campana (Capua, Museo Campano 7336) della seconda metà del IV sec. a.C. circa [rispettivamente SIMON (1986), nr. 2-3, alle pp. 114-15 e figg. 2-3 III.2, a p. 93].

⁶⁶ SIMON (1975), pp. 177 e 184.

⁶⁷ BORDIGNON (2013), pp. 22-23, la quale non presenta riferimenti a un'analisi di testimonianze e frammenti.

⁶⁸ Cic. *Tusc.* 2.23. Questa testimonianza è valorizzata dall'importante ricerca di MARCHIANDI (2016), in particolare alle pp. 743-748 e nota 14, dove osserva la ripresa di questo filone mitico in Accio (citato da Cicerone). Vedi anche CULASSO GASTALDI (2020), pp. 135-136.

con la consapevolezza che «è una grave cosa trascurare la parola del padre» (v. 17) e con l'osservazione che 'duro' (τραχύς) è chiunque governa da poco (v. 35). Eschilo accoglie la tradizione omerica su Efesto, secondo la quale è figlio di Zeus ed Era, anche se Esiodo (*Theog.* 927-28) aveva narrato che Era lo avesse generato da sola, senza unirsi a Zeus, per vendicarsi di lui.

L'infermità di Efesto

Nel *Prometeo Incatenato* non vi sono riferimenti alla sua zoppia, una caratteristica che, tuttavia, è parte integrante del personaggio già dai poemi omerici, dove ha l'epiteto di 'zoppo', ἀμφιγυῖς (*Il.* 1.607, 14.239, 18.383, 18.393, 18.462; 18.587; 18.590; 18.614. *Od.* 8.300); anche alcune iconografie, come l'idria del Kunsthistorisches Museum di Vienna inv. 3577 del 525 a.C.⁶⁹, lo ritraggono con questo problema fisico⁷⁰. Nella sua partecipazione alla battaglia degli dèi, le sue gambe sono descritte come sottili e affaticate dalla zoppia (*Il.* 20.36-37). Le cause di tale infermità sono raccontate in modo diverso. Da una parte (*Il.* 1.590-594), la zoppia viene fatta derivare da uno scatto d'ira del padre, Zeus. Durante un litigio tra i genitori, Efesto cerca di rappacificarli e rammenta alla madre quando, in un precedente litigio, il padre lo aveva afferrato per un piede e gettato giù dalla soglia sacra. Il volo era durato un intero giorno, fino a quando arrivò in volo sull'isola di Lemno. Ma lo stesso poema contiene anche un'altra versione: infatti, in *Il.* 18.392-398, Efesto racconta di essere nato già zoppo e di essere stato per questo scaraventato dalla madre stessa giù dall'Olimpo, in mare. Qui, fu salvato e accudito per nove anni dalla Titanide Teti e dall'Oceanina Eurinome⁷¹.

Nel *Prometeo Incatenato*, la riluttanza di Efesto a compiere quanto gli era stato comandato si manifesta come una profonda ferita emotiva, che permette un parallelismo con la sua infermità fisica. La sua zoppia, più che un semplice difetto, diventa simbolo della sua identità complessa e sofferente, tale da sembrarmi un elemento-guida per interpretare teatralmente l'identità di questo personaggio. Infatti Efesto, l'abile artigiano le cui braccia lavorano con vigore, è costretto a usare la sua forza per un atto che lo tormenta. La sua zoppia fisica è lo specchio della sua zoppia morale: un'identità divisa tra il suo dovere di dio al servizio di Zeus e il suo desiderio di solidarietà con Prometeo, un dio del suo stesso sangue. La sua menomazione è, in un certo senso, un promemoria della sua costante vulnerabilità e della storia di sofferenza, che si tratti della caduta dall'Olimpo o della dolorosa necessità di obbedire al volere di Zeus. Il suo *ethos* è differente da quello di altre leggende, specie da quelle che ne illustrano la incredibile tecnica come maligno artefice di catene 'automatiche' attraverso le quali perpetra le sue vendette⁷².

La maschera attribuita a Filottete

Alla ricerca di una maschera per questo personaggio tra le miniature di Lipari, la scelta è caduta su una delle miniature più antiche, Mus. Eol. inv. 13556i (tomba 1725), proveniente da un importante corredo tombale degli inizi del IV sec. a.C. (se non addirittura fine V sec. a.C.), scoperta in un lembo della necropoli Diana nello scavo XXXVI: la maschera di un giovane sofferente identificato con Filottete da Bernabò Brea⁷³. L'archeologo ritiene che l'identità dei personaggi appartenga a una tragedia particolare, alla perduta tragedia di Sofocle, *Filottete a Troia*, in quanto nel corredo funebre della tomba 1725, oltre a una maschera comica era conservata anche quella di un eroe frigio identificato con Paride, il personaggio che nel duello a Troia Filottete, armato con l'arco di Eracle, avrebbe infine ucciso. Secondo un oracolo era

⁶⁹ Fotografie e descrizione in <https://www.khm.at/kunstwerke/rueckfuehrung-des-hephaistos-in-den-olymp-56546>. Si veda l'articolo di CANNATÀ FERA (2017), fig. 2.

⁷⁰ Su Efesto, CANNATÀ FERA (2014).

⁷¹ Per una discussione delle fonti, si veda CANNATÀ FERA (2017).

⁷² Vedi DELCOURT (1957), pp. 65-109; MARCHIANDI (2016), pp. 744-745 e note 9-10.

⁷³ BERNABÒ BREA (1981), pp. 312-313.

l'unico che avrebbe potuto farlo. L'unica tragedia pervenuta è il *Filottete* di Sofocle del 409 a.C., ma l'*hypothesis* di questa tragedia [Soph. *Hypoth. Phil.*, linn. 6-7 AVEZZÙ (2003)], Aristotele nella *Poetica* [22 (1458b19-22)] e Dione Crisostomo (Orazione 52) fanno riferimento a tragedie con il medesimo titolo di Eschilo e di Euripide, ambientate a Lemno⁷⁴. Aspasio nomina anche un *Filottete* di Teodette⁷⁵. In tutti i drammi viene dato spazio alla descrizione e ai lamenti di Filottete, per la terribile sofferenza fisica della cancrena derivata dal morso di una vipera; l'insopportabile fetore fu causa del suo abbandono da parte dei compagni di viaggio verso Troia; lì trascorse nove anni prima del ritorno degli Achei, stretti dalla necessità di riportarlo a Troia con l'arco di Eracle.

Seguendo la descrizione dell'archeologo, osserviamo che la miniatura rappresenta la maschera di un personaggio stravolto dal dolore. Tale espressione è ottenuta attraverso una serie di elementi e di accorgimenti che secondo Bernabò Brea non sono quelli convenzionali dell'arte greca di questa età. L'archeologo nota che «nella modellazione non c'è un solo elemento di riposo, tutto è teso, contratto»⁷⁶ e osserva la mancanza di simmetria del viso, specie nelle gote: «Le differenze di trattamento, talvolta marcatissime, tra un lato e l'altro del volto sono evidentemente intese a creare un senso di disordine, che rispecchia l'interna agitazione dell'animo»⁷⁷. Mentre uno degli elementi convenzionali nelle maschere per esprimere dolore è solitamente la linea delle sopracciglia convergente verso il centro della fronte formando angoli acuti con la radice del naso, nel nostro caso «le sopracciglia, formate da una nervatura nettamente rilevata, si inflettono ad accento circonflesso e terminano sulla fronte con due volute contrapposte. Diversi sono peraltro il loro volume e la loro curvatura»⁷⁸. La fronte triangolare è protuberante e ha questa forma a causa dell'attaccatura dei capelli ed è solcata da rughe profonde. Le chiome sono abbastanza corte e spettinate, con una frangia costituita da due ciocche separate al centro. I capelli non ricoprono completamente le orecchie. L'asimmetria delle sopracciglia si riflette anche in quella degli occhi, con una diversa apertura delle due palpebre. Sono asimmetriche anche le borse sotto gli occhi «solcate da brevi rughe verticali, mentre brevi rughe, nettamente incise, solcano l'estremità esterna delle masse sopraccigliari»⁷⁹. Gli occhi s'infossano dietro a zigomi molto prominenti e aguzzi. Le guance sono magre, lateralmente solcate da rughe. I lati del naso sono solcati da asimmetriche rughe molto incise («Una ruga obliqua, profonda, rettilinea, corre fra il naso e l'angolo della bocca sul lato dr.; scende quasi verticale sul sin.»)⁸⁰. Anche l'apertura della bocca non è simmetrica, essendo contratta, con sottili labbra rugose, ben evidenziate. Il piccolo mento è contrassegnato da una fossetta e due rughe. Le gote appaiono ispide ai lati, per una corta barba incolta.

Mi sono dilungata sui dettagli molto espressivi della miniatura inv. 13556i attribuita a Filottete e selezionata per Efesto nel *Prometeo Incatenato* per il fatto che tale fisionomia appare del tutto appropriata al sofferto carattere del carpentiere titanico, almeno quanto lo è per Filottete secondo l'interpretazione di Bernabò Brea (a mio avviso accettabile): Efesto e Filottete sono entrambi due personaggi colpiti da un'intensa sofferenza fisica e morale. Peraltro tutti e due soggiornarono per lunghi anni a Lemno, un luogo significativo per il mito eschileo del *Prometeo Incatenato*, se qui Prometeo aveva rubato a Efesto la fiamma.

⁷⁴ I frammenti eschilei ed euripidei sul mito di Filottete sono raccolti da AVEZZÙ (1988) assieme a quelli di altri poeti non solo tragici. È compreso Accio.

⁷⁵ Aspas. *Comm. in Eth. Nic.* VII.8, CAG 19,1, p. 133, 6-7 = T1 AVEZZÙ (1988), pp. 153-154.

⁷⁶ BERNABÒ BREA (1981), p. 312.

⁷⁷ IBIDEM.

⁷⁸ IBIDEM.

⁷⁹ IBIDEM.

⁸⁰ IBIDEM.



Fig. 9 – Mus. Eol. Inv. 13556i dalla Tomba 1725. Dimensioni: Lu. base cm. 7,5; La. 5,5; A. front. 7,4; A. ril. 4,9. Tav. VI, 3. La miniatura viene attribuita a Filottete da Bernabò Brea (1981), p. 312-13. Immagine tratta da BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001), p. 34, fig. 5a.

3.2.4. PROMETEO: FIEREZZA E SOFFERENZA. L'ETÀ DEL TITANO

Prometeo, protagonista della tragedia e della trilogia, è una presenza muta fino al v. 88. Le sue prime parole non sono in trimetri, ma in versi lirici, con metri adatti a esprimere tutta la sua sofferenza⁸¹.

Il personaggio titanico rientra perfettamente nel carattere μεγαλοφυής⁸², nobile, fiero, capace di amare creature fragili come gli esseri umani, la cui vita dura un solo giorno (v. 253) e astuto. Tuttavia egli apre il suo discorso con grida di dolore rivolte alle dimensioni cosmiche della realtà primordiale per denunciare le sofferenze che sta subendo da chi è dio come lui.

Aesch. *Pr.* 88-92

ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
ποταμῶν τε πηγαί, ποντίων τε κυμάτων
ἀνήριθμον γέλασμα, παμμήτορ τε γῆ,
καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ.
ἴδεσθέ μ' οἷα πρὸς θεῶν πάσχω θεός.

O luminoso etere, o venti da le rapide ali,
o sorgenti de' fiumi, sorriso innumerevole delle acque del mare,
o terra di tutto madre; e te del sole occhio onniveggente, io qui invoco:
guardate che cosa soffro, io dio, da dèi [trad. VALGIMIGLI (1904)].

⁸¹ I metri lirici della tragedia sono stati studiati in modo sistematico da GRIFFITH (1977), pp. 19-67, il quale è portato da questa analisi alla conclusione che essi rivelino particolarità tali da farne escludere la paternità eschilea. A lui risponde PATTONI (1987), pp. 33-75, criticandone alcune interpretazioni e le conclusioni. Non interverrò su questo tema.

⁸² Accolgo la definizione di Dion. Long. *Subl.* 2.1 che ne parla come di una dote innata e sorgente di *hypsos*.

La sua fierezza poggia su almeno tre consapevolezze. La prima è di appartenere al più alto lignaggio nell'immortale stirpe titanica, essendo figlio di Giapeto⁸³ e di Themis (o Gaia)⁸⁴ che, nati da Urano, sono fratello e sorella di Crono, padre di Zeus. La seconda è il dono della preveggenza: Prometeo conosce il proprio destino e non indietreggia nemmeno davanti alle sofferenze presenti e minacciate da Zeus (vv. 1016-1053); conosce peraltro anche un segreto: come quest'ultimo corra il rischio di perdere il proprio potere; ma non lo rivelerà se non viene liberato (vv. 519-21, 757-770; 947-996). Prometeo sa che un giorno sarà sciolto dai ceppi e conosce il nome del suo liberatore che è destinato a nascere in un'epoca ancora lontana (vv. 511-13; 773-74). Nonostante tutto questo, il Titano soffre, ha paura, in alcuni momenti rabbia.

L'età del Titano

Il problema dell'età da attribuire a titani e dèi in una vicenda mitica è, in un certo senso, un falso problema, in quanto gli dèi greci nascono, crescono, ma non invecchiano, a differenza degli esseri umani. La loro 'età' potrebbe forse essere misurata in base a dei 'prima' e dei 'dopo' di alcuni fatti e, soprattutto, in riferimento alla successione al potere. Potremmo forse pensare, con Aristotele, che essi crescano fino ad aver raggiunto la loro 'natura' (φύσις)⁸⁵, che potremmo pensare coincida con la maturità di ciascuno. Nonostante questo indiscutibile principio, il problema dell'età degli dèi e degli eroi si pone quando è necessario raffigurarli iconograficamente o teatralmente. Le immagini greche dalla fine dell'età arcaica all'età ellenistica per lo più rappresentano Prometeo con capelli lunghi e barba nera che dona il fuoco ai satiri o è punito sul Caucaso in un'età matura indefinibile⁸⁶, ma ci sono eccezioni, che lo raffigurano con capelli e barba bianca:

1. Prometeo anziano porge il nartece ad alcuni satiri che accendono il fuoco della loro torcia su uno *stamnos* attico a figure rosse, di provenienza sconosciuta, attribuito al Pittore di Peleo, 440 a.C. Il reperto, appartenente a una collezione privata in Germania, venne venduto da Christie's a Londra e fu pubblicato nel 1994 per la prima volta da Gisler nel *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*⁸⁷.
2. Prometeo anziano forse con bastone sembra raffigurato assieme a Leda e ad Atena (nomi iscritti) su uno dei 6 frammenti della coppa del Pittore di Codro, datata 440-420 a.C. (Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco inv. 35082-5 e D 6550.1-2)⁸⁸.
3. Sul cratere a campana del Pittore di Nicia (Londra, British Museum 1898.7-16.6, fine V sec. a.C.) è raffigurata la premiazione del vincitore di una corsa con torce davanti a un altare. La didascalia della fotografia della pittura vascolare informa che si tratta di un cratere panatenaico a figure rosse, raffigurante una figura della Vittoria che vola verso il basso per consegnare al vincitore di una corsa con la torcia i nastri della vittoria. Il nome della tribù di appartenenza sembra riportata sulle fasce per capelli, in parte conservate: ANTIOX sembrerebbe indicare la tribù Antiochide⁸⁹. Un uomo anziano, con una corona, sembra identificabile con Prometeo⁹⁰. Il vaso è firmato sul piede del vaso dal ceramista *Nikias*, che segnala la sua appartenenza alla stessa tribù degli efebi vincitori. Neils e Viccei eliminano il riferimento mitologico e simbolico a Prometeo e ritengono

⁸³ Secondo Esiodo, Prometeo era figlio del Titano Giapeto e dell'Oceanina Climene, assieme a tre fratelli: Atlante, Menezio ed Epimeteo (*Theog.* 507-512).

⁸⁴ Eschilo fa una variante rispetto al mito esiodeo in *Pr.* 209-210, dove Prometeo presenta la propria madre con il doppio nome di 'Temide' o 'Gea' specificando che si tratta di più nomi di una stessa persona.

⁸⁵ Traggo questo principio di crescita dell'organismo da un contesto metaforico di Aristotele, *Poet.* 4 (1449a 9-15).

⁸⁶ VICCEI (2012-2013), pp. 217-252.

⁸⁷ GISLER (1994), VII, 1, p. 534 fig. 5 e VII.2, p. 421 nr. 5; VICCEI (2012-2013), pp. 226-227. Si veda la scheda BEAZLEY nr. 44062 <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/EE5D5874-022D-4F00-B713-FBCA3C4E4169>.

⁸⁸ Si vedano i riferimenti, sopra, nota 35, nr. 1.

⁸⁹ NEILS (1994), pp. 152-153 e (2014), pp. 81-82.

⁹⁰ WEBSTER (1967), p. 145; VALA ANIS (2004), p. 14, fig. 1.

che l'uomo anziano debba essere identificato con il giudice di gara nel momento in cui proclama il nome del vincitore⁹¹.

4. Un Prometeo anziano, in piedi, con i polsi legati, ferito, nudo solo con un mantello sulle spalle, ventre gonfio e grande fallo, in una scena che sembra richiamare il genere della ilarotragedia, è rappresentato sul cratere del Pittore di Konnakis (da Taranto, ora Malibù, The Paul Getty Museum 82.AE.15, 360-350 a.C.)⁹². In questo frangente, Prometeo scambia uno sguardo con un volatile che gli sta davanti (non è l'aquila).

Per Prometeo, la scelta è ricaduta su una maschera frammentaria, un reperto unico tra le miniature di Lipari. Questo esemplare, raffigurante un volto maschile maturo con capelli canuti, esprime una dualità: la nobile fierezza di un personaggio benevolo si fonde con una smorfia di sofferenza. Questa peculiare espressione, che non intacca la dignità del volto, esalta le caratteristiche del comportamento di Prometeo, il quale, in tutta la trama, consapevolmente affronta le sofferenze della punizione di Zeus senza cedere al suo ricatto, senza minimizzarne lo strazio.

Cito, a dimostrazione di questo, i versi tratti dal dialogo di Prometeo con le figlie di Oceano, appena arrivate su un carro alato presso la sua roccia remota della Scizia, nel Primo Episodio:

Aesch. *Pr.* 263-276

Προμηθεύς
 ἔλαφρὸν ὅστις πημάτων ἔξω πόδα
 ἔχει παραινεῖν νουθετεῖν τε τὸν κακῶς
 πράσσοντ'· ἐγὼ δὲ ταῦθ' ἅπαντ' ἠπιστάμην.
 ἐκὼν ἐκὼν ἤμαρτον, οὐκ ἄρνήσομαι:
 θνητοῖς ἀρήγων αὐτὸς ἠύρόμην πόνους.
 οὐ μήν τι ποινᾷς γ' ὥόμην τοίαισί με
 κατισχνανεῖσθαι πρὸς πέτραις πεδαρσίοις,
 τυχόντ' ἐρήμου τοῦδ' ἀγείτονος πάγου.
 καί μοι τὰ μὲν παρόντα μὴ δύρεσθ' ἄχῃ,
 πέδοι δὲ βᾶσαι τὰς προσερπούσας τύχας
 ἀκούσαθ', ὥς μάθητε διὰ τέλους τὸ πᾶν.
 πίθεσθέ μοι πίθεσθε, συμπονήσατε
 τῷ νῦν μογοῦντι. ταῦτά τοι πλανωμένα
 πρὸς ἄλλοτ' ἄλλον πημονή προσιζάνει.

PROMETEO

Facile cosa è, per chi ha i piedi fuori de guai, dar consigli e ammonimenti a chi ne' guai c'è in mezzo. *Ma io tutte le conoscevo queste sofferenze. Io volli io volli peccare; non lo negherò.* Per dare aiuto a' mortali io da me stesso mi procacciai male. Benché, veramente, non avrei creduto che sarei stato straziato proprio da siffatti supplizi, su rocce aeree, né che sarei capitato in questa lontana rupe deserta. È inutile per tanto che compiangiate i miei dolori presenti; e piuttosto calate giù a terra, e ascoltate quali altre vicende mi sovrastino; affinché tutto sappiate, fino alla fine. Obbeditemi, obbedite; compatite a chi ora soffre; perché, ciecamente errando, ora da uno ora da un altro siedesi la sventura. [trad. VALGIMIGLI (1904), vv. 279-298, pp. 177-179].

⁹¹ NEILS (2014), pp. 81-82 e VICCEI (2012-2013), p. 241 n. 125.

⁹² VICCEI (2012-2013), p. 247.



Fig. 10 – Mus. Eol. inv. 9294 (inizi III sec. a.C.). Dimensioni: 5,5 x 6 cm, con una larghezza della base originaria stimata intorno ai 7,4 cm e un'altezza del rilievo attuale di 3,7 cm. La miniatura è attribuita al *pappos protos* della commedia da BERNABÒ BREA (1981) p. 146 nr. 2. Immagine tratta da IBIDEM, tav. XXII.1.

Questo frammento si segnala per la preziosità artistica, che differenzia il reperto dagli altri quattro che derivano dallo stesso prototipo⁹³. Le cinque miniature risalgono ad almeno tre diverse fasi di cottura delle matrici derivanti da un unico prototipo, tuttavia nessuna delle cinque maschere è identica all'altra⁹⁴. Segnalo che si tratta di un ritrovamento sporadico della Trincea XXIX che proviene dalla stessa matrice del frammento inv. 11235 [BERNABÒ BREA (1981), p. 146 nr. 4], e dallo stesso prototipo di inv. 9721 (che tra poco descriverò in riferimento alla maschera di Oceano).

Bernabò Brea sottolineò l'eccezionalità della sua policromia ben conservata. Abbiamo l'intera area del volto, dalla fronte alla bocca, mantenendo una porzione significativa del margine laterale destro. Il lato sinistro e le parti superiori, come la sommità del capo, il mento e la barba, sono andati perduti. La modellazione del volto fa risaltare dettagli come le rughe all'angolo esterno degli occhi e l'asimmetria delle palpebre. Il colore dell'incarnato presenta una tonalità di rosso violaceo intenso. È riconoscibile il colore degli occhi, con il bianco del bulbo oculare e il nero della pupilla incavata, che conferiscono al volto un'espressione forte, che appare sia benevola che sofferente. I capelli, la barba, i baffi sottili e le sopracciglia sono di colore bianco. Le sopracciglia si uniscono alla radice del naso⁹⁵.

La raffigurazione, caratterizzata da una resa realistica ed espressiva, propone un volto nobile. I tratti somatici mostrano una regolarità asimmetrica, definita da un ovale allungato e da un profilo nasale rettilineo di tipo 'greco', appena interrotto da una lieve gibbosità. Esprime un temperamento forte e passionale (denotato dal colore acceso della cute) e sofferente (si osservi il sopracciglio sinistro più obliquo e il cedimento della palpebra inferiore sinistra, con un posizionamento della pupilla non perfettamente simmetrico, che crea un leggero strabismo e l'effetto complessivo di esprimere due livelli diversi di sofferenza). La barba sembra mostrare un pelo mosso, ma non riccio e l'attaccatura dei capelli, conservata sul lato destro, suggerisce che la capigliatura fosse di una certa ampiezza e pettinata. Non-

⁹³ BERNABÒ BREA (1981), p. 146 nr. 2.

⁹⁴ BERNABÒ BREA (1981), pp. 146-147; MATELLI (2025a), pp. 36-45.

⁹⁵ BERNABÒ BREA (1981), p. 146 nr. 2.

stante Bernabò Brea la presenti all'interno del gruppo delle maschere comiche del *Pappos Protos*, la fisionomia della maschera sembra esprimere un volto tragico e come tale l'ho senza dubbi considerato⁹⁶.

Le precise descrizioni delle miniature da parte di Bernabò Brea permettono di riconoscere un fenomeno artigianale di grande interesse e che mi è stato utile nell'immaginare di dare una capigliatura bruna anziché bianca a questa maschera destinata a Prometeo: infatti si può osservare che nel sistema delle terrecotte liparesi, una medesima matrice poteva dare il volto a personaggi anche differenti, se venivano cambiate alcune connotazioni accessorie⁹⁷. Ad esempio, la maschera del 'satirello senza barba' rappresentato dalla miniatura Mus. Eol. Inv. 3074⁹⁸ venne creata dalla stessa matrice di due maschere riconosciute come dell'*agroikos* (Mus. Eol. inv. 12970; 12518, 3406; 3364; e altri frammenti)⁹⁹: tutte queste miniature sarebbero derivate dalla stessa matrice, con l'aggiunta di piccole corna per il satirello.

Cambiare il colore dei capelli o alcuni particolari non essenziali alla maschera poteva e ancora può permettere un utilizzo differenziato della stessa matrice.

3.3. GLI ALTRI PERSONAGGI: OCEANO. OCEANINE, IÒ, ERMES

3.3.1. OCEANO: IL CONSIGLIERE AMBIGUO E LA FAMILIARITÀ

Il Titano Oceano compare in scena al v. 284 della tragedia, in una modalità straordinaria, in groppa a un grifone alato che conduce senza redini, con il semplice pensiero (vv. 294-97), per un dialogo con Prometeo, uscendo di scena al v. 396. C'è una interessante continuità tra gli anapesti delle figlie Oceanine, che giunte prima del padre presso Prometeo, dichiarano di accettare l'invito del Titano a scendere dal loro carro alato (vv. 277-283) e gli anapesti con cui prende parola Oceano (vv. 284-97)¹⁰⁰, a cui segue un dialogo in trimetri con il nipote Prometeo. Le Oceanine, appena arrivano al cospetto di Prometeo, dichiarano di aver ottenuto a fatica dal padre Oceano il permesso di arrivare fino a lui (vv. 128-131).

Chi è Oceano, che compare nel primo episodio del *Prometeo Incatenato*? Che intento drammaturgico ha nell'economia della tragedia il suo intervento nel primo episodio? Non è facile interpretare il carattere di Oceano. Egli compare sul suo grifone volante con l'apparente intenzione di condividere la sofferenza del nipote (il verbo è συναλγῶ al v. 288), in quanto sono della stessa stirpe (ξυγγενές, v. 289), ma Prometeo lo accoglie con tono sarcastico chiedendo allo zio se sia venuto per essere 'spettatore' delle sue amare pene e della sua umiliazione (vv. 298-306). Oceano dichiara subito che il suo proposito è dare consigli al nipote (παραινέσαι γέ σοι / θέλω, vv. 307-308), e difatti lo fa esortandolo a «conoscere se stesso (γίγνωσκε σαυτόν, v. 309) e di adeguarsi alle nuove forme di comportamento (μεθάρμοσαι τρόπους / νέους, vv. 309-310)». Lo invita a rinunciare alla propria collera, a cercare una via di fuga, a moderare il linguaggio. Subito dopo arriva a proporsi come suo 'maestro', un termine forte che Valgimigli attenua nella sua traduzione, ma che è presente nel testo greco:

Aesch. *Pr.* 322-24

οὐκ οὐν ἔμοιγε χρώμενος διδασκάλῳ
πρὸς κέντρα κῶλον ἐκτενεῖς, ὁρῶν ὅτι
τραχὺς μόναρχος οὐδ' ὑπεύθυνος κρατεῖ.

⁹⁶ Sull'espressione tragica della maschera, si veda MATELLI 2025a, pp. 38-57.

⁹⁷ Si vedano le opinioni di SCHWARZMAIER (2011), pp. 30-49 e di ISMAELLI (2014), pp. 3-4.

⁹⁸ BERNABÒ BREA (1981), p. 128, H5.

⁹⁹ BERNABÒ BREA (1981), p. 182-183, nrr. 28, 29, 30a-e.

¹⁰⁰ L'interpretazione degli anapesti della tragedia è oggetto di grande dibattito. Essi sono recitativi e per nulla eschilei per GRIFFITH (1977), pp. 68-75, mentre per PATTONI (1987), pp. 91-96 essi potrebbero essere anche lirici ed eschilei.

Se dunque vorrai mettere in pratica i miei consigli,
tu non recalcitrerai più contro lo sprone, vedendo che
un monarca rigido governa e non avvezzo a render conto a nessuno.
[trad. VALGIMIGLI (1904), vv. 338-40]

Poco dopo seguono versi particolarmente ambigui che per la critica rendono difficile conciliare il personaggio con il suo ruolo nella tragedia e con la sua figura mitologica (nota al pubblico).

Pattoni osserva che le ragioni della presa di distanza di Prometeo nei confronti di Oceano sono espresse nel v. 331, il cui testo appare problematico per la concomitanza di due difficoltà.

Presento i versi nella versione di Valgimigli, che nella nostra resa scenica erano stati pronunciati da Prometeo con tono marcatamente ironico (per cercare di superare una evidente ‘incoerenza’):

Aesch. *Pr.* 330-334
ζηλῶ σ' ὀθούνεκ' ἐκτὸς αἰτίας κυρεῖς
τούτων μετασχεῖν καὶ τετολμηκῶς ἐμοί.
καὶ νῦν ἕασον μηδὲ σοι μελησάτω.
πάντως γὰρ οὐ πείσεις νιν: οὐ γὰρ εὐπιθής.
πάπταινε δ' αὐτὸς μὴ τι πημανθῆς ὁδῶ.

Ti invidio, perché sei esente da colpa, pur avendo osato prendere parte alle mie sventure. Ma ora desisti e non preoccuparti per me: non lo persuaderai, perché non è facile da convincere. Bada piuttosto che non ti capiti qualche guaio durante il viaggio.
[VALGIMIGLI (1904), vv. 346-350]

L'ironia dell'interpretazione sembra necessaria per il fatto che, presi alla lettera, questi versi ‘non tornano’. Nel v. 234 Prometeo aveva affermato di essere stato l'unico a proteggere il genere umano e, secondo Pattoni, il pubblico dell'epoca era consapevole che, secondo le leggende, il Titano Oceano non aveva mai partecipato a rivolte o atti di guerra. Tale aspetto del suo carattere è già attestato nell'*Iliade* (20.7), dove vien detto che Oceano fu l'unico dio assente alla chiamata alle armi di Zeus durante la titanomachia¹⁰¹.

Se non si coglie un'intenzione ironica, il senso di questi versi risulta così problematico da aver indotto l'editore MURRAY (1955) a mettere tra *cruces* il v. 331, e altri critici a emendare il testo. Ne rende conto Pattoni¹⁰², secondo la quale i versi non farebbero riferimento all'invidia di Prometeo per il mancato biasimo da parte di Zeus, ma all'invidia di Prometeo per il fatto che lo zio era estraneo a qualsiasi accusa, lui che non aveva mai avuto il coraggio di condividere nulla con lui. Per questa interpretazione, Pattoni accoglie precedenti proposte di emendamenti che portano a leggere così i primi due versi:

Aesch. *Pr.* 330-331
ζηλῶ σ' ὀθούνεκ' ἐκτὸς αἰτίας κυρεῖς
πάντων μετασχεῖν οὐ τετολμηκῶς ἐμοί.

t'invidio per il fatto di essere fuori da ogni accusa,
tu che non hai avuto il coraggio di condividere con me tutto quanto¹⁰³.

Se fossero così, tali versi richiederebbero di essere pronunciati con grave amarezza, al posto dell'ironia.

Il dialogo si conclude con Prometeo che invita Oceano a tornarsene a casa, dato il contrasto delle loro idee. Oceano gli risponde con una battuta che lo fa apparire goffo e in un

¹⁰¹ Si veda il bel resoconto di questa tradizione su Oceano mai belligerante in PATTONI (2008), pp. 32-33.

¹⁰² PATTONI (2008), pp. 34-35, la quale considera sia le interpretazioni antiche riportate negli scolii (Aesch. *Schol.* *Pr.* 330a-d e 331), sia filologiche contemporanee.

¹⁰³ PATTONI (2008), p. 36.

certo senso ridicolo, dicendo che si stava proprio pensando anche lui di andar via, dato che il grifone aveva già aperto le ali volendo tornare nella sua stalla (vv. 392-396), come ben osserva Griffith¹⁰⁴.

Per rispondere alla domanda iniziale sulla funzione drammaturgica di Oceano e del suo confronto con Prometeo, potremmo considerare che egli arrivi come emissario – diretto o indiretto – di Zeus. Egli si aggiunge così alla schiera dei messaggeri divini (come *Kratos*, *Bia* ed *Efesto* nel prologo, ed *Erme*s nell'esodo) inviati per piegare il Titano. Oceano si presenta con una 'maschera' di familiarità e benevolenza, senza però celare l'intento di persuadere Prometeo a cambiare idea, a cedere e a riconciliarsi con il re degli dèi. Le sue esortazioni alla diplomazia e al compromesso producono, tuttavia, l'effetto contrario. Drammaticamente, l'incontro con lo zio non fa che rafforzare la determinazione e al tempo stesso l'incrollabile *solitudine* del ribelle Prometeo.

Con queste considerazioni, la scelta della maschera è stata ispirata dall'idea di restituire visivamente la prossimità familiare tra questi due personaggi titanici, che rende ancora più tragico il loro contrasto.

Sono stata aiutata dalla presenza di una miniatura dello stesso prototipo di quella scelta per il volto di Prometeo. In particolare, essa è prodotta dalla matrice al 'secondo stadio' dello stesso prototipo: si tratta della maschera Mus. Eol. inv. 9721 proveniente da un ritrovamento sporadico dello scavo XXIX. Essa mostra una fortissima somiglianza con Mus. Eol. inv. 9294 (vedi sopra, *Prometeo*), senza essere identica, anzi con significative variazioni.



Fig. 11 – Mus. Eol. Inv. 9721, rinvenimento sporadico dello scavo XXIX. Dimensioni: 7,5 cm (lunghezza base originaria), 4,8 cm (larghezza), 4,2 cm (altezza rispetto al piano di base), 7,2 cm (altezza frontale). La miniatura è attribuita al *pappos protos* della commedia da BERNABÒ BREA (1981), p. 146 nr. 1. Foto di Francesco Stilo. Riproduzione su concessione della ©Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e I.S. - Parco Archeologico delle Isole Eolie, Museo Luigi Bernabò Brea – Lipari.

Bernabò Brea la descrive come una maschera «di notevole finezza»; il colorito, perfettamente conservato, è di un roseo giallastro, più chiaro rispetto al colore della maschera scelta per Prometeo (più rossastra)¹⁰⁵.

¹⁰⁴ GRIFFITH (1983), p. 155, commento *ad loc.*

¹⁰⁵ BERNABÒ BREA (1981), p. 146 nr. 1.

Questo esemplare, che esprime nobiltà, condivide con l'inv. 9294 la forma ovale del volto. Presenta un naso rettilineo ma, a differenza dell'altro, privo di gobba. I sopraccigli aggrottati denotano preoccupazione, mentre la capigliatura e la barba sono di colore bianco. La fronte appare meno ampia. Il labbro superiore, delineato dalla linea dei baffi, è leggermente più arcuato e la mandibola inferiore è lievemente arretrata, come a suggerire un personaggio in procinto di parlare. La barba sembra essere di tipo arricciato. Il suo stato di conservazione non permette di identificare l'attacco laterale della capigliatura, ma la parte superiore della testa suggerisce capelli molto corti, quasi rasati. Gli zigomi marcati evidenziano due linee oblique convergenti. Si nota, inoltre, una marcata asimmetria delle due linee sopraccigliari, con un cedimento di quello sinistro (per chi guarda), così come della palpebra e del bulbo oculare, che conferisce alla maschera un leggero strabismo. Nel complesso, l'espressione che ne emerge suggerisce un personaggio più anziano rispetto al tipo scelto per Prometeo.

3.3.2. OCEANINE: IL CORO DI GIOVANI NINFE

Nella trama del *Prometeo Incatenato*, le Oceanine, figlie di Oceano, rappresentano un gruppo di dodici fanciulle¹⁰⁶ che compongono il Coro, il quale è protagonista delle sezioni liriche che separano gli episodi (Parodo dialogico e tre Stasimi) e al tempo stesso assolvono anche il ruolo di 'personaggio' dialogando con Prometeo negli Episodi (a parte il Primo Episodio dove compare il padre Oceano)¹⁰⁷ e nell'Esodo; la corifea è l'unico personaggio interlocutore di Prometeo nel Primo e Secondo Episodio. Nel sistema recitativo antico, anche i personaggi femminili erano interpretati solo da uomini. Esse sembrano essere molto giovani e parlano con fanciullesca freschezza, esprimendo empatia, forte curiosità, e talora benevoli rimproveri. Che siano giovani fanciulle, fa sospettare il non facile 'permesso' che hanno dovuto richiedere al padre per potersi allontanare e raggiungere Prometeo, richiamate dal fragore del ferro usato da Efesto per incatenare Prometeo, penetrato fino ai loro antri profondi. Raccontano di essere partite subito, senza neanche i calzari ai piedi, su un carro alato.

Le fanciulle arrivano in volo (Prometeo avverte innanzitutto una strana fragranza e uno sbatter d'ali come fossero d'uccelli) ma gli interpreti sono in dubbio se fossero tutte su un unico carro o ciascuna avesse un proprio cocchio alato (ma sembra impossibile, dato che erano dodici!)¹⁰⁸.

Così le Oceanine si rivolgono per la prima volta a Prometeo, intimorito:

Aesch. *Pr.* 128-135

ορός
μηδὲν φοβηθῆς: φίλῖα
γὰρ ἄδε τάξῃς πτερύγων
θοαῖς ἀμίλλαις προσέβα
τόνδε πάγον, πατρώας
μόγῃς παρειποῦσα φρένας.
κραινοφόροι δέ μ' ἔπεμψαν αὔραι:
κτύπου γὰρ ἀχὼ χάλυβος
διῆξεν ἄντρων μυχόν, ἐκ
δ' ἔπληξέ μου τὰν θεμερῶπιν αἰδῶ:
σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳ πτερωτῶ.

CORO

Non temere; amica
è questa schiera che con agile gara di ali
giunse su questa rupe,

¹⁰⁶ Dodici sembra essere stato il numero dei componenti del coro tragico in Eschilo, accresciuto a quindici da parte di Sofocle, DI BENEDETTO - MEDDA (1997), p. 233 e n. 1.

¹⁰⁷ GRIFFITH (1977), p. 143 e (1983), pp. 138 e 140 ritiene che esse fossero assenti durante il Primo Episodio, dato che manca un intervento della Corifea e non c'è alcun riferimento a loro nell'Episodio in cui compare il padre.

¹⁰⁸ Si vedano le osservazioni di GRIFFITH (1983), pp. 113, 115.

a pena persuaso l'animo del padre.
 Qui mi spinsero i venti, portatori celeri;
 poiché l'eco de' ferrei colpi penetrò
 nel profondo de' miei antri,
 e scosse via da me il mio timoroso pudore.
 E mi affrettai, senza calzari, sopra un alato cocchio.
 [trad. VALGIMIGLI (1904), vv. 130-140]

Tra i reperti di Lipari ci sono varie maschere femminili, che Bernabò Brea ha classificato facendosi guidare dalle descrizioni e distinzioni dell'*Onomasticon* di Polluce (4.150-154)¹⁰⁹. La scelta è caduta su una maschera di fanciulla (Mus. Eol. inv. 12519) all'interno di un gruppo di miniature molto frammentarie, selezionandone una sufficientemente integra da delineare un volto e una capigliatura adatti alle giovani Oceanine.



Fig. 12 – Mus. Eol. inv. 12519. Maschera della *kore*, proviene dalla necropoli della contrada Ficogrande di Stromboli, emersa negli scavi del 1976. Dimensioni: lunghezza base cm. 7,5; larghezza originaria 7,2; larghezza attuale cm. 5,6; altezza rilevata: 5,3; altezza frontale 6,6. Foto di Maria Clara Martinelli. Riproduzione su concessione della ©Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e I.S. - Parco Archeologico delle Isole Eolie, Museo Luigi Bernabò Brea – Lipari.

Sulla base di Polluce, Bernabò Brea identifica questo volto con quello della *kore* (*Onom.* 4.152) della Commedia Nuova, caratterizzata da una scriminatura centrale dei capelli, sopracciglia scure e dritte, carnagione molto pallida. A suo giudizio questa mascheretta attiene al prototipo della ragazza 'per bene', corrispondente alla figura maschile del *panchrestos*, il 'ragazzo per bene'¹¹⁰.

Il reperto è così descritto da Bernabò Brea:

Mascheretta ricomposta da 8 frammenti e mancante solo delle chiome sul lato dr. del volto, che è ovale, allungato, con sopracciglia diritte convergenti verso la radice del naso. Occhi obliqui seguenti l'inclinazione delle sopracciglia, in cui l'iride è indicata da scodelletta; bocca notevolmente aperta. Conserva bene il colore biancastro sul volto e bruno rossiccio, opaco, nelle chiome¹¹¹.

¹⁰⁹ BERNABÒ BREA (1981), pp. 208-234.

¹¹⁰ BERNABÒ BREA (1981), pp. 216-217.

¹¹¹ BERNABÒ BREA (1981), p. 216.

Questo genere di figura femminile si distingue in particolare per il volume dei capelli, lunghi e fluenti, e per la riga centrale che parte dall'attaccatura:

I capelli, sempre con ben marcata discriminazione mediana, compaiono, nei diversi esemplari conosciuti, talvolta più lisci, più tirati, altre volte formano masse più voluminose, più rigonfie. Di questo ultimo tipo è uno splendido esemplare, una mascheretta quasi completa rinvenuta recentemente a Stromboli, che si aggiunge ad altri due esemplari più frammentari da maggior tempo entrati nelle collezioni del Museo Eoliano¹¹².

È sembrato che tali fattezze potessero corrispondere al tipo di fanciulla adolescente rappresentata dalle Oceanine.

3.3.3. IÒ: LA FANCIULLA CORNIGERA IN FUGA

Nella tragedia eschilea Iò raggiunge la rupe scitica in un impeto di fuga. Concupita da Zeus, per la gelosia di Era è trasformata prima in giovenca¹¹³, poi assillata da Argo e di seguito, dopo la morte di questo, tormentata da un tafano, che non le dà tregua. Il personaggio di Iò è funzionale alla trama della trilogia: al termine del suo peregrinare, a seguito di un 'tocco' di Zeus, è destinata a diventare madre di Epafò¹¹⁴ e, tredici generazioni dopo, capostipite dell'eroe Eracle che, generato da Zeus e Alcmena, libererà Prometeo¹¹⁵. Questa sorte viene vaticinata proprio da Prometeo¹¹⁶. Dunque, Iò non è un personaggio secondario, ma un perno narrativo cruciale; il suo peregrinare disperato funge da vivente profezia che connette la ribellione del Titano al futuro avvento di un nuovo ordine ed è funzionale agli equilibri della drammaturgia. La fuggitiva introduce inoltre un elemento di movimento e di *pathos* che contrasta con la statica sofferenza del Titano.

Il mito epico di Iò aveva antiche origini argive ed era precedente a Eschilo¹¹⁷. La sua leggenda aveva sempre parlato di lei come di una donna tramutata in vacca (lo dimostrano inequivocabilmente le iconografie)¹¹⁸. Nelle *Supplici*, il suo mito viene evocato nei dialoghi: il personaggio non compare però sulla scena. In uno scambio di battute tra il sovrano e il coro, è detto che «la dea argiva mutò Iò in giovenca» (βοῦν τὴν γυναιῖκ' ἔθηκεν Ἀργεῖα θεός, *Suppl.* 299) e di come Zeus si fosse unito a lei tramutandosi in un «toro focoso» (εὐκραιος βοῦς, *Suppl.* 300); il Coro descrive la visione di una bestia metà umana e metà giovenca (βοτὸν ἐσορῶντες δυσχερὲς μειζόμβροτον, / τὰν μὲν βοός, τὰν δ' αὖ γυναικός, *Suppl.* 568-570), come nel *Prometeo incatenato*. Diversa sembra essere stata la tradizione esiodea¹¹⁹. Il dialogo delle *Supplici*, senza presentare Iò, sottolinea la brutalità della violenza subita dalla giovane fanciulla, fornendo una giustificazione mitica per la disperazione e per il rifiuto del matrimonio da parte delle Danaidi, che sono sue discendenti. Siamo verosimilmente nel 463 a.C.

Nel *Prometeo Incatenato*, il carattere e l'aspetto fisico di Iò sono delineati con chiarezza nei dialoghi: Iò è un personaggio che compare nel Terzo Episodio e il testo presenta un indizio chiaro del suo aspetto in questa tragedia: essa parla di se stessa come «una vergine dalle corna di giovenca» (κλύεις φθέγμα τὰς βούκερω παρθένου;), e questa è una didascalia sicura di come il poeta la fece apparire in scena¹²⁰. Qui però (a differenza che nelle *Supplici*) c'è un'allusione, ma non si dice il nome di chi avesse tramutato Iò in giovenca e

¹¹² IBIDEM.

¹¹³ Aesch. *Suppl.* 291-310, cfr. *Pr.* 640-686.

¹¹⁴ Aesch. *Suppl.* 45-48 e 315, cfr. *Pr.* 850-852.

¹¹⁵ Aesch. *Suppl.* 311-323, cfr. *Pr.* 705-741 e 772-869.

¹¹⁶ Vedi sopra nota 34.

¹¹⁷ YALOURIS (1986), pp. 3-4.

¹¹⁸ YALOURIS (1986) e (1990).

¹¹⁹ La leggenda che fosse stato Zeus a tramutare Iò in giovenca appartiene alla tradizione di scuola esiodea, si veda Hes. fr. 187 RZACH (1958) = fr. 124 MERKELBACH-WEST (1967).

¹²⁰ Aesch. *Pr.* 588-589; VALGIMIGLI (1904), vv. 610-611.

nemmeno che fu Hermes a uccidere Argo per ordine di Zeus. La fanciulla descrive così la sua metamorfosi:

Aesch. *Pr.* 673-682

εὐθὺς δὲ μορφὴ καὶ φρένες διάστροφοι
ἦσαν, κεραστὶς δ', ὥς ὀρᾷτ', ὀξύστόμῳ
μύωπι χρισθεῖς· ἐμμανεῖ σκιρτήματι
ἦσσαν πρὸς εὐποτόν τε Κερχνείας ῥέος
Λέρνης τε κρήνην·
βουκόλος δὲ γηγενὴς
ἄκρατος ὀργὴν Ἄργος ὠμάρτει, πυκνοῖς
ὄσσοις δεδορκῶς τοὺς ἐμοὺς κατὰ στίβους.
ἀπροσδόκητος δ' αὐτὸν ἀφνίδιος μόρος
τοῦ ζῆν ἀπεστέρησεν. οἰστροπλήξ δ' ἐγὼ
μάστιγι θεία γῆν πρὸ γῆς ἐλάυνομαι.

Subito allora forma e mente mi si sconvolsero,
e *cornuta così come mi vedete*, e da un tafano
d'acuta bocca assillata, a sbalzi forsennati io corsi
corsi, fino al dolce rivo di Kercneia, e alla fonte di
Lerna; e mi seguiva Argo, il bifolco nato dalla terra,
tutto pieno del suo zelo, guatando coi numerosi occhi
dietro le mie orme. Quand'ecco che costui un destino
inaspettato e improvviso lo privò della vita;
e io assillata e percossa dal divino flagello,
mi spingo via di terra in terra. [trad. VALGIMIGLI (1904), vv. 700-09].

Un accenno all'aspetto bovino di Iò è contenuto anche nella profezia che Prometeo le dà in riferimento al suo errare, quando le rivela che, per aver attraversato in corsa lo stretto nella zona della palude Meotica con la sua forma di giovenca (*bos*), questo prenderà nome di 'Bosforo'.

Aesch. *Pr.* 733-735

ἔσται δὲ θνητοῖς εἰσαεὶ λόγος μέγας
τῆς σῆς πορείας, Βόσπορος δ' ἐπώνυμος
κεκλήσεται.

... e da allora tra i mortali si farà sempre un gran
parlare del tuo tragitto; e perciò quello stretto sarà
chiamato Bosforo [trad. VALGIMIGLI (1904), vv. 658-60].

Immaginiamo, dunque, per l'attore che impersonava Iò (il medesimo che nel Prologo era *Kratos* oppure Efesto), una veste e una maschera femminili, con corna bovine. Difficilmente avrebbe potuto comparire in scena un animale a quattro zampe come Iò veniva rappresentata nelle iconografie vascolari fino al 450.

Dopo i fondamentali contributi di Hoppin e Yalouris¹²¹, Cataldo e Vacca hanno offerto un interessante quadro delle rappresentazioni vascolari dal 545-530 al 460 a.C. in cui viene raffigurato Argo 'dai molteplici occhi' nel momento in cui viene ucciso da Hermes, in presenza di Iò nella sua forma bovina, per lo più vicina a Zeus assiso¹²². Essi analizzano nei dettagli come in tre pitture vascolari venga raffigurata la mano di Zeus che tocca Iò, probabilmente seguendo il filone mitologico esiodico per cui era stato lui a tramutarla in giovenca per salvarla dalla gelosia di Era, in una rappresentazione che condensava in una unica scena due momenti-

¹²¹ Il primo a porre attenzione all'evoluzione dell'iconografia di Iò ed Argo in relazione alla data del *Prometeo Incatenato* fu HOPPIN (1901) [considerato da VALGIMIGLI (1904), pp. 378-379], a cui fa seguito YALOURIS (1986) e (1990).

¹²² CATALDO - VACCA (2021), pp. 21-25, figg. 1-4.

chiave del mito di Iò: la sua trasformazione in forma bovina da parte di Zeus e l'uccisione di Argo ad opera di Ermete¹²³.

A partire dalla metà del V sec. a.C., ci fu una svolta eclatante nelle raffigurazioni di questo mito: da un certo momento in poi le pitture vascolari raffigurano Iò pressoché sempre *come una fanciulla con il capo dotato di corna e orecchie bovine*, non più con la forma di una giovenca. Tra questi reperti, un cratere a campana attico a figure rosse, rinvenuto a Ruvo di Puglia, datato tra il 450 e il 440 a.C., presenta Iò come *fanciulla con le corna* anziché nella sua tradizionale forma di giovenca¹²⁴. L'opera, attribuita alla Cerchia di Polignoto, rappresenta la fanciulla in evidente movimento, con un peplo drappeggiato e i capelli mossi dal vento per accentuare l'idea della corsa, mentre la scena principale sul vaso illustra Ermete che, armato di spada, si appresta a uccidere Argo. Quest'ultimo è rappresentato con un corpo parzialmente coperto da una pelle animale punteggiata, sei occhi e un viso bifronte: un volto barbato è rivolto verso Ermete, mentre l'altro, sbarbato, verso Iò.

Secondo Cataldo e Vacca, l'improvvisa e pressoché definitiva 'morte iconografica' dell'immagine bovina di Iò fu assai verosimilmente suscitata dalla messa in scena o dalla circolazione di un testo teatrale. Ipotizzano il *Prometeo Incatenato*, le *Supplici* di Eschilo, o l'*Inaco* sofocleo: «È proprio in questo lasso cronologico, infatti, tra il 450 e il 430 a.C., che si consuma uno scarto iconografico molto evidente, decisivo per l'iconografia successiva del mito»¹²⁵. Osservo però che, nelle *Supplici*, Iò non compare mai, anche se viene descritta prima nella sua *metamorfosi bovina*, poi come *essere 'ibrido', metà giovenca e metà donna*¹²⁶, esattamente come la giovenca dal volto umano cornigero sulla *oinochoe* lucana a figure rosse del Pittore di Pisticci-Amykos nel *Museum of Fine Arts Boston*, inv. 00.366, del 440-430 a.C.¹²⁷. Ma certamente nel *Prometeo Incatenato* Iò apparve in scena come *personaggio con un corpo femminile dotato di corna e orecchie bovine*. I frammenti papiracei e le testimonianze frammentarie dell'*Inaco* di Sofocle¹²⁸ [un probabile dramma prosatirico che potrebbe essere stato rappresentato alle Lenae dopo il 430 a.C., secondo CARRARA (2012)]¹²⁹ restituiscono il testo in cui il padre narra la metamorfosi della figlia con fattezze bovine e solo su questa base si può ipotizzare che, se ella compariva poi in scena, si presentasse come una fanciulla cornigera, cioè con fattezze simili a quelle del personaggio eschileo¹³⁰. Pavese vede un riferimento a una scena di questo dramma sofocleo (che a suo giudizio è satiresco)¹³¹ nella raffigurazione di Zeus con una corona d'edera, nudo con un solo *himation* sulle braccia che insegue e 'tocca' con una mano la spalla di Iò, elegantemente vestita con tunica decorata e un mantello, con corna e orecchie bovine, raffigurata su una *pelike* attica a figure rosse, del 450-440 a.C.¹³², tuttavia Cataldo e Vacca escludono questa ipotesi¹³³.

Presento qualche altra raffigurazione vascolare di Iò cornigera, con il semplice scopo di osservare come il personaggio venisse caratterizzato iconograficamente a partire dalla seconda metà del V sec. a.C. in vari episodi mitici, probabilmente come conseguenza di uno spettacolo di grande effetto, che creò un immaginario memorabile.

¹²³ CATALDO - VACCA (2021), pp. 29-31.

¹²⁴ Cratere attico a figure rosse, Genova, Museo Civico di Archeologia Ligure, inv. 1145; CATALDO - VACCA (2021), pp. 4-5, fig. 5; YALOURIS (1990), vol. V.1, p. 667, nr. 34.

¹²⁵ CATALDO - VACCA (2021), p. 7.

¹²⁶ Aesch. *Suppl.* 306-311 e 568-570.

¹²⁷ YALOURIS (1986), pp. 10-12, fig. 7 nr. 13. La particolarissima raffigurazione di Iò come 'giovenca dal volto umano' sull'*oinochoe* Boston, inv. 00.366 è visibile al link del Museum di Fine Arts di Boston, <https://collections.mfa.org/objects/154187>.

¹²⁸ Soph. Ἰνᾶχος, fr. 269a-295a, pp. 247-267, *TrGF* 4.

¹²⁹ CARRARA (2012).

¹³⁰ Pensa giustamente così DALE (1960), pp. 194-195.

¹³¹ PA ESE (1967), pp. 36-38.

¹³² *Pelike* attica a figure rosse Collezione Spinelli nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli, inv. SP2041, YALOURIS (1990), p. 448, nr. 62 e CATALDO - VACCA (2021), pp. 5-6 figg. 6a-6b. BEAZLEY nr. 214840.

¹³³ CATALDO - VACCA (2021), pp. 5-6.

Si osservi la sua raffigurazione su uno *skyphos* 'attico', circa del 450-430 a.C., conservato a Palermo (fig. 13)¹³⁴. Iò è raffigurata come una fanciulla vestita con un peplo, con un volto femminile connotato da orecchie e corna di vacca, intenta a fuggire verso destra, con le braccia aperte; dall'altra parte Ermes, senza barba, vestito con una clamide, un petaso, e il caduceo corre verso di lei, con un braccio teso.



Fig. 13 – *Skyphos* attico inv. 178, Palermo, Palazzo Branciforte. Sicily Art and Culture, Society Strumentale della Fondazione Sicilia. Lato A: Iò con aspetto cornigero. Foto di GSTUDIO AD Srl.

Iò raffigurata con le caratteristiche della fanciulla cornigera compare anche nei decenni successivi.

Segnalo la sua rappresentazione su una *oinochoe* attica a figure rosse (circa 415 a.C.) conservata a Berlino¹³⁵: Iò, a destra, è raffigurata seduta, con due piccole corna e coronata di edera; la capigliatura copre le orecchie; verso di lei si volge Argo seduto su una roccia, nudo, con un *himation* intorno al braccio, con la clava nella mano sinistra; gli manca in questo caso la tradizionale connotazione dei molteplici occhi. Dietro a lui a sinistra, Ermes, senza barba, in piedi, con *himation*, petaso e caduceo, volge la testa verso Argo.

¹³⁴ Si vedano YALOURIS (1990), vol. V.1, nr. 39, pp. 667-668 e vol. V.2, p. 445, fig. 39 e CATALDO - VACCA (2021), p. 6 fig. 7.

¹³⁵ Berlin, Staatliche Museen Antikensammlung, inv. F2651 [YALOURIS (1990), vol. V.1, nr. 35, p. 667]. BEAZLEY nr. 6904.



Fig. 14 – *Oinochoe*, Staatliche Museen zu Berlin, inv. F 2651 Antikensammlung (Johannes Laurentius). Particolare di Iò sorvegliata da Argo.

Il mutamento iconografico trova due espressioni rare e suggestive su uno *skyphos* e un *rhyton* a figure rosse, vasi plastici a forma di testa di toro, provenienti da Pisticci in Basilicata da Ruvo di Puglia, risalenti alla fine del V sec. a.C. Entrambi questi vasi ritraggono Iò in scene al di fuori della narrazione mitologica tradizionale (come l'intervento di Argo o Ermes), concentrandosi invece su due diversi atteggiamenti della donna. Si tratta dunque di due rappresentazioni al di fuori del contesto mitologico tradizionale:

1. *Iò con importanti corna, seduta, si guarda allo specchio* (fig. 15a), *Skyphos Metaponto inv. 20150* (codice nazionale 1700075497)¹³⁶: sul lato A, Iò appare assisa su un trono, con chitone e un ricco *himation*, ornata sui capelli da una fascia e con importanti corna e orecchie bovine, è ripresa nell'atto di ammirarsi a uno specchio; alle sue spalle una stele. Sul lato B compare una giovane figura maschile avvolto in un *himation* con caduceo, riconoscibile come Ermes 'stante'. Segnalo che il reperto è descritto nel *LIMC* V, Iò nr. 40, ma che, per un probabile equivoco fotografico di Yalouris, l'immagine viene riprodotta nel *LIMC*, V.2 s.v. Iò, come nr. 43 (si veda fig. 15a), purtroppo con un errore in riferimento all'immagine del lato B, da cui sembra originarsi l'equivoco con il *rhyton* di Ruvo, che di seguito presento¹³⁷.

¹³⁶ Si veda la scheda del Catalogo Generale dei Beni Culturali <http://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1700075497>.

¹³⁷ Un confronto autoptico conferma che la fotografia riprodotta da YALOURIS (1990, *LIMC* V.2, nr. 43) è tratta da TRENDALL (1970), Pl. 1-2 dove però sono accostate le fotografie di due differenti *skyphoi*, Metaponto 20115 (con Eros in volo) e 20150 (Iò che si guarda allo specchio), immagini scambiate dall'archeologo greco come lato A e B di un fantomatico 'rhyton' di Ruvo con Eros volante e Iò che si guarda allo specchio. Grazie alla Prof.ssa Rita Gautschi (Digital *LIMC*, Basilea) ho potuto esaminare la fotografia originale della scheda d'archivio dell'immagine (archiviata presso il DAI di Roma); al momento della prima indagine (gennaio 2026) il link https://app.dasch.swiss/resource/080E/BXWDS7NUKGv3PgM_V7QEw riproduceva l'errore di attribuzione di Yalouris, con confusi rife-

2. *Iò seduta con reazione di stupore davanti ad Eros* (fig. 15b). *Rhyton*, Museo Jatta, 35763-J1116: sul lato B Eros in volo si protende verso Iò sul lato A, che esprime una reazione, forse di stupore. Questo reperto non compare nel *LIMC*, V.1-2, s.v. Iò (vol. V), ma è correttamente menzionato nei repertori di Hoffmann, Beazley e Sichtermann¹³⁸, che però vengono erroneamente citati da Yalouris a corredo della descrizione dell'immagine di Iò allo specchio, *LIMC*, V.1, nr. 43.

Il canone accademico e i repertori digitali risultano attualmente dominati dalla raffigurazione di Iò nell'atto di ammirarsi in uno specchio pubblicato in modo erroneo da Yalouris in riferimento a un *rhyton* di Ruvo (*LIMC* V.2, *Io* nr. 43), dando luogo a equivoci catalografici e bibliografici su cui ho sentito il dovere di aprire una piccola digressione.

La separazione rigorosa dei due oggetti – uno *skyphos* con Iò 'allo specchio' (Metaponto inv. 20150) e un *rhyton* con Iò in una reazione di 'stupore' (Inv. 35763-J1116) – sembra importante per riconoscere l'effetto straordinario del mito di Iò trasformata in giovenca sull'immaginario artistico dell'arte pittorica su ceramica: lo troviamo riflesso sia sulla pittura vascolare protolucana che attinge a modelli attici (lo *skyphos* di Pisticci)¹³⁹, sia sulla ceramica attica importata a Ruvo (il *rhyton*), nell'ultima metà del V sec. a.C. Non possiamo non mettere queste raffigurazioni in rapporto alla fortuna del mito di Iò nel *Prometeo Incatenato* e nelle *Supplici* di Eschilo in Magna Grecia.



Fig. 15a – Immagine tratta da Yalouris (1990), vol. V.2, Pl. 446, nr. 43, che fa erroneamente riferimento al *rhyton* Mus. Nazionale Jatta, inv. 1116. La corretta interpretazione delle immagini distingue le due raffigurazioni: 1. la figura di sinistra (Eros in volo) appartiene allo *skyphos* del Museo di Metaponto inv. 20115; sul lato B, una donna nell'atto di spogliarsi. 2. Sulla destra, Iò sullo *skyphos*, ricostruito da frammenti, del Museo di Metaponto inv. 20150. La ninfa è raffigurata con importanti corna da giovenca, mentre si ammira a uno specchio sorretto dalla mano destra, e il braccio sinistro esprime un ampio gesto di reazione molto 'femminile', che rende dinamica l'immagine. Alle sue spalle una stele con inscritte le lettere «I. KAAE..N». Sul lato B, un efebo con caduceo, identificabile con Ermes. TRENDALL (1970), p. 6 nrr. 84a e 84b.

rimenti bibliografici. Presento il complesso percorso di scioglimento di questo equivoco in un articolo attualmente in corso di pubblicazione (*Iò cornigera tra Ruvo e Metaponto: la risoluzione di un'aporia nel LIMC e la ricezione del dramma attico nell'officina metapontina dello Skyphos Painter*).

¹³⁸ HOFFMANN (1962), p. 42 nr. 113; BEAZLEY (1963), p. 1551.12; BEAZLEY (1971), p. 505 e SICHTERMANN (1966), p. 29 e Pl. 40,1 e Pl. 41,1. Ho ricevuto fotografie e informazioni aggiornate al 30.09.2025 del *rhyton* del Museo Jatta 35763-J1116 dalla direttrice del Museo, dott.ssa Claudia Lucchese, a cui esprimo gratitudine.

¹³⁹ TRENDALL (1970), p. 6 in riferimento ai nrr. 84a e b.



Fig. 15b – Museo Nazionale Jatta, inv. 35763-J1116. *Rhyton* a figure rosse con la forma di una testa di toro: a sinistra Eros si protende verso Iò cornigera seduta, la quale sembra esprimere una reazione forse di stupore con il braccio destro. Foto del Museo Archeologico Nazionale Jatta, su concessione del Ministero della Cultura - Direzione regionale Musei nazionali Puglia.

Ho insistito sulle raffigurazioni vascolari di V sec. a.C. di Iò come fanciulla dalle corna e orecchie bovine proprio perché, secondo gli interpreti delle immagini, sembrano derivare dall'impatto sull'immaginazione collettiva di una importante rappresentazione teatrale in cui la fanciulla amata da Zeus era rappresentata con questo aspetto¹⁴⁰. Tali osservazioni hanno condotto quasi necessariamente alla scelta della maschera tra le miniature del Museo, per alcuni tratti somatici analoghi. Infatti, la miniatura Mus. Eol. inv. 2304 presenta la maschera di un volto molto caratterizzato e che richiama le immagini considerate: il viso è ovale, con corna e orecchie bovine, con una folta di chioma femminile caratterizzata da una treccia attorno alla fronte da cui si diparte una capigliatura morbida e fluente con dei ricci.



Fig. 16a e 16b-c – Mus. Eol. inv. 2304. La miniatura prima e dopo il restauro dei cornini¹⁴¹. Volto giovane con piccole corna e orecchie animali. Dimensioni: lunghezza base cm 13, larghezza cm 9, altezza frontale cm 10,5. La foto 16a è tratta da BERNABÒ BREA (1981), H4, Tav. XX; le immagini 16b-c sono di Francesco Stilo.

¹⁴⁰ Sembra valere anche in questi casi il principio indiscutibile degli *ἄπαξ δρώμενα* riconoscibili in iconografie che possono essere collegate a spettacoli teatrali elaborato da CENTANNI - GRILLI (2021), pp. 55-56.

¹⁴¹ La tomba 409 venne scavata nel 1955 e la foto nella pubblicazione in BERNABÒ BREA (1981), Tav. XX non presenta il restauro. Secondo Maria Clara Martinelli, attuale archeologa del Museo, il cornino mancante probabilmente fu integrato per la nuova esposizione e allestimento della sala XXIII nel 1990 circa.

Bernabò Brea nel 1981 l'aveva classificata all'interno del gruppo dei 'Satiri senza barba', tra i quali c'erano, oltre al nostro esemplare, anche altre 13 miniature di maschere in gran parte frammentarie (H5, H6 a-c, H7)¹⁴². Così la descrive:

Grande maschera integra di giovane satiro, dal volto ovale e dai lineamenti regolari, che per il rendimento del volto non si differenzerebbe molto da uno dei giovani della commedia nuova se non per gli occhi alquanto obliqui. Folte chiome salgono in masse plastiche verticali intorno alla fronte¹⁴³ e cascano in morbidi ricci ai lati del volto. La natura satiresca è indicata solo dalle orecchie equine e dai cornetti sulla fronte (manca il destro)¹⁴⁴.

Nel gruppo delle miniature 'satiresche senza barba', egli inserisce infatti le maschere di volti umani imberbi dove osserva la presenza dei 'cornetti' e di 'orecchie equine' che a suo giudizio possono indicare un satiro al pari di altre maschere connotate invece da un aspetto più ferino, anche se prive di cornetti o orecchie equine¹⁴⁵. Nella recensione all'opera di Bernabò Brea del 1981, l'archeologa tedesca Simon¹⁴⁶, suggerì però una diversa interpretazione, cioè che questa maschera indicasse non un satiro, ma piuttosto il volto di Iò, personaggio tragico del *Prometeo* di Eschilo e del dramma satiresco *Inaco* di Sofocle. Le pitture vascolari sopra considerate avvalorano l'ipotesi che le orecchie della miniatura possano essere bovine anziché equine e pretazione della Simon pare confermata dal corredo funebre della tomba 409, il cui contesto richiama il mondo della femminilità¹⁴⁷. A proposito del ricco contesto funebre, mi limito a far presente che la miniatura di cui ci occupiamo era in compagnia di una statuetta fittile raffigurante Eracle bambino che strozza i serpenti e di cui si conserva la curata policromia (il corpo del bambino è roseo con capelli bruni, mentre i serpenti hanno colore bianco e azzurro)¹⁴⁸. Il rapporto di discendenza di Eracle da Iò nel mito prometeico è già stato evidenziato¹⁴⁹.

La miniatura, osservata da vicino, mostra una esecuzione molto attenta all'espressività di un volto giovanile che appare tonico, ma stravolto: il rosa dell'incarnato è in alcuni punti più arrossato. Per le ragioni dette sopra, questa miniatura è sembrata esprimere il volto più adatto per Iò, la fanciulla peregrinante dalle corna e orecchie bovine, la cui mitografia teatralizzata sembra aver dato inizio a questo particolare genere di iconografia.

3.3.4. ERMES: LA VOLGARITÀ DEL SERVO MESSAGGERO

Nonostante Ermete sia un personaggio molto rilevante nel mito, essendo peraltro anche colui che uccide il bovaro, custode di Iò, Argo dai mille occhi [per il gran numero di iconografie, si veda la preziosa rassegna di Cataldo-Vacca (2021)], nel *Prometeo Incatenato* non si fa memoria di questo suo ruolo: Iò, nel rievocare la propria storia, racconta genericamente di una morte imprevista del suo guardiano-persecutore (Aesch. *Pr.* 680-81).

Difatti, nel dramma eschileo, la figura di Ermete subisce una drastica riduzione rispetto alla sua ricca e complessa figura mitologica di dio dei commerci, dei viaggi, dei ladri, dell'eloquenza (*Hermes Logios*) e di guida delle anime nell'aldilà (*Psychopompos*). Le sue raffigurazioni tradizionali lo mostrano come un giovane atletico, agile ed elegante, spesso con il caduceo, i sandali alati e il *petaso*. Egli incarna l'astuzia, l'intelligenza e la velocità, caratteristiche che gli permisero, fin dalla nascita, di rubare il bestiame di Apollo. Tuttavia, nel *Prometeo Incatenato*,

¹⁴² BERNABÒ BREA (1981), pp. 127-129.

¹⁴³ Osservando il reperto, credo che la descrizione delle chiome che «salgono in masse plastiche verticali intorno alla fronte» possa essere interpretata come una treccia a cerchietto sulla fronte.

¹⁴⁴ BERNABÒ BREA (1981), p. 128 H4. Il reperto è stato dettagliatamente descritto anche in BERNABÒ BREA (1965), p. 148. In questo volume, STILO, p. 437 inv. 2304 fa riferimento a tale classificazione.

¹⁴⁵ IBIDEM.

¹⁴⁶ SIMON (1988), pp. 638-639.

¹⁴⁷ Si vedano le descrizioni di BERNABÒ BREA (1965), Tomba 409, pp. 146-48; DE CESARE - PORTALE (2018), pp. 117-18; MASTELLONI (2018), p. 713.

¹⁴⁸ BERNABÒ BREA (1965), pp. 146-148.

¹⁴⁹ Vedi sopra nota 34.

Ermes compare nell'Esodo come un mero esecutore degli ordini di Zeus, con l'ordine di estorcere a Prometeo la profezia sulle nozze che porteranno alla caduta del nuovo tiranno. Il Titano lo accoglie con disprezzo, non riconoscendone la dignità divina, ma solo il ruolo servile. Lo definisce 'corriere' (τρόχις, v. 941) e 'ministro' (διάκονος) del nuovo re. Prometeo lo chiama poco dopo 'servo' degli dèi (ὑπηρέτης, v. 954) e definisce 'servitù' la sua condizione (λατρεία, v. 966). Hermes si lamenta di essere trattato come un ragazzo, ma Prometeo non solo non nega il giudizio, bensì lo inasprisce, sottolineando la differenza abissale tra la propria orgogliosa libertà e la soffocante obbedienza del messaggero (vv. 986-88). In questo contesto, Hermes non agisce come un mediatore, ma come un 'portavoce della tirannide'. La sua arroganza e il suo atteggiamento pomposo sono superficiali, la maschera di una totale sottomissione. La figura che ne emerge è quella di un 'servitore senza cervello' e di un 'lacchè', incapace di comprendere concetti come amicizia o pietà, poiché orientato unicamente alla forza e all'obbedienza. L'abbassamento del personaggio serve a un preciso scopo drammaturgico. La sua volgarità, la sua ottusità e la sua mancanza di grazia non sono solo tratti individuali, ma espressioni del regime che serve. Se il dio dell'eloquenza, della persuasione e della mediazione è ridotto a un mero latore di minacce, ciò dimostra come il nuovo potere olimpico rifiuti il dialogo in favore della forza bruta e della tirannia. La figura di Hermes diventa, in questo senso, il simbolo vivente del carattere dispotico e privo di grazia del potere a cui obbedisce.

La scelta della maschera

Il litigio è sfrontato e le minacce che Hermes, portavoce di Zeus, rivolge a Prometeo lo rendono un servo/messaggero assolutamente diverso dalle tradizionali figure dei servitori tragici, rispettosi e sapienti, che nelle iconografie possono indossare la stessa maschera dei sovrani¹⁵⁰. La selezione della sua maschera tra i reperti di Lipari non è stata facile, proprio per la difficoltà di immaginarne il volto e la fisicità in questa tragedia. La scelta è infine caduta su una maschera che Bernabò Brea attribuisce a un carattere della commedia nuova, l'*agroikos*, il 'rustico', per l'aspetto giovanile e la volgarità dell'espressione.



Fig. 17 – Mus. Eol. inv. 12970. Maschera di un giovane *agroikos*. Dimensioni: Base cm. 8,3; La. 7,4; A. ril. cm. 7,4; A. front. 8,4 [BERNABÒ BREA (1981), p. 182, nr. 28]. Foto Elisabetta Matelli.

¹⁵⁰ Tali coincidenze nelle raffigurazioni vascolari magnogreche sono osservate in MATELLI (2025a), pp. 58-65.

La maschera in questione, di colore nerastro, presenta tratti molto distintivi: un naso camuso, narici dilatate, labbra grosse e un po' rigonfie, sopracciglia grosse, arcuate e fortemente rilevate. La fronte è bombata e solcata da una ruga, e gli occhi sono molto aperti con bulbi prominenti¹⁵¹. Nel complesso, l'espressione è 'giovanile' e 'volgare'.

Anche se Bernabò Brea attribuisce questa maschera all'archetipo dell'*agroikos*, figura ricorrente nella Commedia Nuova, di cui Teofrasto offre un vivace quadro di comportamenti sconvenienti rispetto alla vita cittadina¹⁵², a motivarmi nella scelta di questo volto per Ermete è la fisionomia rude e a tratti grottesca, che riflette una condizione di 'rustico', privo di motivazioni etiche.

Inoltre, la maschera dell'*agroikos* si collega anche a un aspetto più profondo e arcaico della figura mitologica di Ermete. Le fonti letterarie indicano che il dio ha un'origine 'rustica e agreste' (ἀγροτήρ), essendo nato sul monte Cillene in Arcadia¹⁵³. La maschera dell'uomo di campagna, o del 'rustico' è uno strumento teatrale per ridurre e declassare Ermete, sottolineando la sua condizione di 'servo' in opposizione alla dignità e alla nobiltà del ribelle Prometeo.

Considerazioni drammaturgiche

Anche se le maschere tragiche e comiche erano distinte e avevano funzioni precise, pure in questo caso (come per *Kratos* e *Bia*) la scelta di un'iconografia comica in un contesto tragico si propone innanzitutto come una scelta funzionale alla resa artistica, in linea con l'interpretazione drammaturgica. Nelle intenzioni, essa mirava a produrre un effetto di straniamento e rappresentare una sorta di commento metateatrale. La caratterizzazione di Ermete come un 'servitore senza anima' che agisce in modo arrogante, ma inefficace è più vicina a quella di un buffone che di un dignitoso messaggero tragico. La maschera diviene così una forma di commento satirico e grottesco sul nuovo potere di Zeus, che si serve di agenti puerili e volgari per i suoi scopi dispotici. Il volto di Ermete diventa, in ultima analisi, il volto della tirannia stessa. Se il potere si manifesta attraverso un 'servo' la cui espressione è 'giovanile' e 'volgare', ciò ne rivela la natura dispotica e priva di sapienza¹⁵⁴. Penso che l'inserimento di questo elemento comico nel dramma non mini la necessaria serietà della tragedia eschilea, ma ne potenzi il messaggio, rappresentando attraverso il linguaggio iconico un commento graffiante e profondo sulla natura del potere. La maschera volgare dell'*agroikos* è, in definitiva, la rappresentazione visiva della 'servitù' che Prometeo ha rifiutato, un volto che si contrappone alla nobiltà e all'integrità del Titano.

4. CONCLUSIONI E PROSPETTIVE

Il progetto di ricerca in corso si è proposto di affrontare la sfida di utilizzare le miniature di Lipari per verificarne il funzionamento teatrale tragico lavorando su un testo di notevole complessità esegetica e critica come il *Prometeo Incatenato* di Eschilo. Per questo, è stato necessario sfidare le convenzionali classificazioni archeologiche, dimostrando che la funzionalità teatrale di una miniatura di maschera non è vincolata da una presunta classificazione moderna degli artefatti, ma può essere ridefinita da una rigorosa analisi drammaturgica. Lo studio condotto sul *Prometeo Incatenato* ha cercato di dimostrare che la scelta delle maschere, guidata da un'approfondita interpretazione del testo, possa condurre a soluzioni 'anticonvenzionali', ma profondamente funzionali. Per questo, è stato opportuno superare rigide categorizzazioni archeologiche, evidenziando che le maschere di Lipari, pur appartenendo prevalentemente

¹⁵¹ BERNABÒ BREA (1981), p. 182, nr. 28.

¹⁵² Theophr. *Char.* 4 (ἀγροκία).

¹⁵³ L'*Inno omerico a Ermete* lo identifica come «il signore del Cillene e dell'Arcadia ricca di greggi» (4.1-2). Un verso dell'*Eletra* di Euripide parla della sua origine 'rustica e terrestre' (ἀγροτήρ), Eur. *El.* 463.

¹⁵⁴ Si avverte la tragica contrapposizione al principio di sovranità sapienziale e ispirata teorizzata da Esiodo in *Theog.* 81-93.

a un repertorio comico o satiresco, possono veicolare efficacemente le complesse sfumature della tragedia. I volti grotteschi e di *Bia* ed *Ermes* e l'espressione algida e paurosa di *Kratos* diventano potenti commenti visivi sulla volgarità del potere che servono, mentre le fisionomie nobili ma sofferenti di *Prometeo* e *Oceano* elevano il loro conflitto a un piano di profonda e intima tragedia.

La scelta di maschere repellenti per personaggi che in scena dovevano incutere terrore non sembra estranea alla drammaturgia tragica di Eschilo, come aveva giustamente osservato la Simon menzionando il verso del *Prometeo Incatenato* in cui Efesto reagisce alla violenza verbale di *Kratos* esclamando «ὅμοια μορφῇ γλῶσσά σου γηρύεται»¹⁵⁵ e ricordando le didascalie interne che descrivono l'aspetto mostruoso delle Erinni nelle *Eumenidi* di Eschilo¹⁵⁶.

Nella seguente tabella sintetizzo il quadro interpretativo che collega l'artefatto archeologico al personaggio:

Personaggio della tragedia	Miniature di maschere. Numeri d'inventario del Mus. Eol.	Maschere nella classificazione di BERNABÒ BREA (1981)	Giustificazione Drammaturgica
Kratos	11243	Comica (<i>Kolax</i> -Adulatore)	L'espressione algida e priva di rughe incarna il potere cieco e servile.
Bia	12972	Comica (<i>Parasitos</i> - Parassita)	Le fattezze grottesche e deformate esprimono la volgarità di un potere che agisce solo attraverso la violenza, senza autonomia.
Prometeo	9294	Comica (<i>Pappos protos</i>)	La fisionomia asimmetrica ma nobile esprime un profondo livello di sofferenza tragica, superando la classificazione archeologica.
Oceanine	12519	Commedia Nuova (<i>Kore</i> - Fanciulla)	La scelta si basa sull'ingenuità e la freschezza adolescenziale dell'espressione, dimostrando la versatilità di maschere di questo genere per ruoli tragici.
Oceano	9721	Comica (<i>Pappos protos</i>)	L'uso di una maschera dallo stesso prototipo di <i>Prometeo</i> visualizza la loro consanguineità, rendendo più acuto il loro conflitto etico.
Efesto	13556i	Tragica (di Filottete)	La maschera di un eroe segnato dalla sofferenza fisica incarna perfettamente la 'zoppia' morale ed emotiva del dio artigiano.
Iò	2304	Satiresca (Satiro senza barba)	La presenza delle corna e delle orecchie bovine, supportata dalle pitture vascolari, la identifica senza dubbi come la 'fanciulla cornigera', con una straordinaria aderenza alle iconografie di Iò che iniziano a metà del V sec. a.C.
Ermes	12970	Comica (<i>Agroikos</i> - Rustico)	Le fattezze 'giovani' e 'vulgari' corrispondono alla riduzione eschilea di <i>Ermes</i> (divinità d'origine agreste) a servo obbediente, privo di empatia, truce emissario del potere dispotico di Zeus.

¹⁵⁵ Il verso è Aesch. *Pr.* 78, tradotto da VALGIMIGLI (1904), p. 164 con «Bene alla tua faccia si addice la petulanza della tua lingua». Tradurrei con: «Parli come la tua faccia».

¹⁵⁶ SIMON (1975), pp. 182-183.

Sinopsi delle maschere e dei personaggi

La verifica dell'efficacia delle scelte compiute e la loro riproducibilità per la scena contemporanea ha rappresentato la 'scommessa' delle successive fasi operative del progetto¹⁵⁷. L'ipotesi di lavoro, infatti, non si conclude qui: da questa analisi vedo l'occasione di sviluppare una concettualizzazione della 'maschera a calotta' come strumento teatrale specifico, distinguendola nettamente dalla *mezza maschera* della *Commedia dell'Arte* o dalla *maschera neutra* moderna. Le sfide per le loro ricostruzioni (*in primis* la rigidità del materiale e la necessità di un'adeguata conformazione al volto dell'attore) non rappresentano semplici ostacoli tecnici, ma punti di partenza per definire le caratteristiche intrinseche di questo particolare strumento scenico, le sue possibilità espressive e le sue implicazioni per la tecnica attoriale antica e moderna. La ricerca, nel suo insieme, vorrebbe aprire la strada a un metodo che unisca la filologia alle scienze digitali, all'ergonomia, all'antropometria, alle scienze della *performance* e alle tecniche artigianali e artistiche, offrendo una comprensione olistica e dinamica del teatro antico.

L'obiettivo, ribadisco, non è un'adesione archeologica al passato, ma un'indagine teorica ed empirica che utilizza la *performance* dei drammi antichi nella contemporaneità come strumento di conoscenza sperimentale di una tecnica artistica che ha creato capolavori e che va al di là dell'epoca che l'ha creata, nonostante la distanza.

ABBREVIAZIONI

MRT = MATELLI E. (a cura di) (2026), *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, Milano (il presente volume).

Sigle:

TrGF 3 vedi RADT (1985).

TrGF 4 vedi RADT (1999).

TrGF 5.1-2 vedi KANNICHT (2004).

BIBLIOGRAFIA

ALBINI U. (1985), *I tre volti del potere nel Prometeo*, «La Parola del Passato», 40, pp. 414-418.

ARNOTT W.G. (ed.) (1979), *Menander*, vol. 1, Cambridge Massachussets, London (England).

A EZZÙ G. (1988), *Il ferimento e il rito. La storia di Filottete sulla scena attica*, Bari.

AVEZZÙ G. (ed.) (2003), Sofocle, *Filottete*, traduzione e commento di P. PUCCI, traduzione di G. CERRI, Milano.

BATTEZZATO L. (2003), *Review to "Maschere e personaggi nel Teatro Greco" by L. Bernabò Brea, M. Cavalier, Roma 2001*, in «Journal of Hellenic Studies», 123, pp. 247-50.

¹⁵⁷ Si vedano in questo volume MATELLI (2026a) e MATELLI (2026b).

BEAZLEY CLASSICAL ART RESEARCH CENTRE. CORPUS VASOR , link <https://www.carc.ox.ac.uk/cva/home>.

BEAZLEY J.D. (1963), *Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2nd edition, Oxford.

BEAZLEY J.D. (1971), *Paralipomena*, Oxford.

BELARDINELLI A. (2019), *Iconografia e papiri in Euripide e Menandro*, in «Seminari Romani di Cultura Greca», n.s. 8, pp. 331-354.

BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (1965), *Meligunìs Lipára*, vol. II, *La necropoli Greca e romana nella contrada Diana*, Palermo.

BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (1991), *Meligunìs Lipára*, vol. V, *Scavi nella Necropoli greca di Lipari*, Roma.

BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (1994), *Meligunìs Lipára*, vol. VII, *Lipari. Contrada Diana. Scavo XXXVI in Proprietà Zagami (1975-1984)*, Palermo.

BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (2001), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma.

BERNABÒ BREA L. (1958), *Lipari nel IV sec. a.C.*, in «Κοκκαλος», 4, pp. 119-144.

BERNABÒ BREA L. (1981), *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.

BERNABÒ BREA L. (1998), *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Napoli.

Bernabò Brea L. (2002), *Terracotte teatrali e buffonesche della Sicilia orientale e centrale*, Palermo.

BERNABÒ BREA L. - COEN C. - DESCŒUDRES J.-P. (1992/1993), *Masks and Characters of the Greek Theatre on the Terracottas of Ancient Lipara*, in «Mediterranean Archaeology», 5/6, pp. 23-31.

BORDIGNON G. (2013), *Personificazioni di concetti astratti*, in «la rivista di Engramma», 107, pp. 14-26.

BORRIELLO M.R. - MALNATI L. - MONTEVECCHI G. - SAMPAOLO V. (ed.) (2010), *Histrionica, Teatri, maschere e spettacoli nel mondo antico*, Milano.

CAMPBELL J.S. (2001), *Painless Pleasure: Catharsis in the «Poetics»*, in «Les Études Classiques», 69.3, pp. 225-236.

CANNATÀ FERA M. (2014), *Efesto, un disabile tra gli dei*, in *Vedere la disabilità. Per una prospettiva umanistica*, a cura di GENSABELLA FURNARI M., Soveria Mannelli (Ca), pp. 23-32.

CANNATÀ FERA M. (2017), *Emarginazione e ritorno glorioso. Filottete ed Efesto*, in «Peloro», 2, 2, pp. 115-124.

CARRARA L. (2012), *Il numero dei drammi satireschi sofoclei: Sofocle alle Lenae ed i drammi «prosatirici»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, S. 5, 4/2, pp. 315-32.

CATALDO C. - VACCA R.D. (2021), *Metamorfosi e peregrinazioni di Io. Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno*, «la rivista di Engramma», 183, pp. 21-50.

CATALOGO GENERALE DEI BENI CULTURALI, Scheda del Codice 1700075497 <http://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/1700075497>.

CENTANNI M. - GRILLI A. (2021), ἀπαξ δρώμενα. *Un criterio per la relazione tra testi teatrali e iconografia vascolare (V-IV sec. a.C.). Quattro casi: l'«atto delfico» di Eumenidi; il volo sul carro del Sole di Medea; la scena del matricidio in Coefore; l'assassinio di Neottolema a Delfi in Andromaca*, in «la rivista di Engramma», 183, pp. 51-94.

CHRISTESEN P. - KYLE D.G. (2014), *A companion to sport and spectacle in Greek and Roman antiquity*, Malden.

CIPOLLA P. (2012-2013), *Il Prometeo satiresco di Eschilo: Pyrkaeus o Pyrphoros?*, in «Aevum Antiquum», n.s. 12-13, pp. 83-112.

CULASSO GASTALDI E. (2020), *Eschilo, il Filottete e la conquista ateniese di Lemno: una testimonianza contemporanea*, in Σπουδῆς οὐδὲν ἑλλιπούσα Anna Maria Biraschi. *Scritti in memoria*, a cura di G. MADDOLI, NAFISSI M. - PRONTERA F., Perugia, pp. 115-143.

DALE A.M. (1960), *The transformation of Io, Oxy. Pap. XXIII 2369*, in «Classical Review», 10, pp. 194-195.

DE CESARE M. - PORTALE E.C. (2018), *Maschere e imagerie teatrale nella necropoli liparese di IV-III sec. a.C.: oggetti e immagini in contesto*, in «Scienze dell'Antichità», 24.3, pp. 99-139.

DE VRIES K. (1993), *The Prometheus in Vase Painting and on the Stage*, in ROSEN M. - FARNELL J. (eds.), *Nomeideiktēs: Greek Studies in Honor of Martin Ostwald*, Ann Arbor, pp. 517-523.

- DELCOURT M. (1957), *Héphaistos ou la Légende du Magicien*, Paris.
- DI BENEDETTO V. - MEDDA E. (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia Grecia in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- DOUGHERTY C. (2006), *Prometheus*, London - New York.
- FILACANAPA G. - FREIXE G. - FALOSSE F. (2022), *Recherches sur les masques de la palliata: de la fabrication au jeu*, in FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (2022), pp. 365-385.
- FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (2022), *Le masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, Montpellier.
- FOUCART P. (1899), *La course aux flambeaux*, in «Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes», 23, pp. 112-116.
- GADALETA G. (2016), *Corpus Vasorum Antiquorum. Italia. Ruvo di Puglia – Museo Nazionale Jatta III – Ceramica Apula a Figure Rosse – Apulo tardo*, vol. 81, Roma.
- GISLER J.R. (1994), s.v. 'Prometheus', in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich-München, VII.1, pp. 531-553 e VII.2, pp. 420-430.
- GREEN J.R. (1999), *Tragedy and the Spectacle of the Mind: Messenger Speeches, Actors, Narrative and Audience Imagination in Fourth-Century BCE Vase Painting*, in *The Art of Ancient Spectacle*, a cura di BERGMANN B. - KONDOLÉON CHR. (1999), New Haven and London, pp. 37-63.
- GREEN J.R. - HANDLEY E. (1995), *Images of the Greek Theatre*, Austin (Texas).
- GRIFFITH M. (1977), *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge.
- GRIFFITH M. (ed.) (1983), *Prometheus Bound*, Cambridge.
- HERINGTON C.J. (1963a), *A Study in the 'Prometheia', Part I. The Elements in the Trilogy*, in «Phoenix», 17.3, pp. 180-197.
- HERINGTON C.J. (1963b), *A Study in the 'Prometheia', Part II: 'Birds' and 'Prometheia'*, in «Phoenix», 17.4, pp. 236-243.
- HOFFMANN H. (1962), *Attic Red-figured Rhyta*, Mainz.
- HOPPIN J.C. (1901), *Argos, Io, and the Prometheus of Aeschylus*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 12, pp. 335-345.
- ISMAELLI T. (2014) = Recensione di "A. SCHWARZMAIER, *Die Masken aus der Nekropole von Lipari*, Wiesbaden 2011", in «Les Carnets de l'ACoSt [Online]», 12, pp. 1-8.
- IURISSEVICH A. (2004), *Menandro e le maschere di Lipari*, in «Dioniso», 3, pp. 156-59.
- KANNICHT R. (ed.) (2004), *Tragicorum Graecorum Fragmenta (TrGF), Euripides*, vol. 5.1-2, Göttingen.
- KNIGHT M. (2007), *Recreating Ancient Masks*, «Puppet Notebook», 9, pp. 19-20.
- LIMC Web: <http://ark.dasch.swiss/ark:/72163/080e-74ff56093970c-b>
- MANOUSAKIS N. (2020), *'Prometheus Bound': a separate authorial trace in the Aeschylean corpus*, Berlin, Boston.
- MARCHIANDI D. (2016), *Efesto a Lemno «la più cara di tutte le terre» e il fuoco automaton*, in ΔPOMOI. *Studi sul mondo antico offerto a Emanuele Greco dagli allievi della Scuola Archeologica Italiana di Atene*, vol. II, Atene-Paestum, pp. 743-772.
- MARTIN A. (1918), s.v. 'Lampadedromia', in DAREMBERG CH. - SAGLIO M.E., *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, III.2, Paris, pp. 909-913.
- MASTELLONI M.A. (ed.) (2015), *Volti divini e figure umane a Lipára*, in *Lipára ed il teatro in età tardoclassica ed ellenistica*, Palermo, pp. 13-38.
- MASTELLONI M.A. (2018), *Le maschere fittili di Lipari: nuove riflessioni sulle espressioni artigianali liparesi di IV e III sec. a.C.*, in *Dialoghi sull'Archeologia della Magna Grecia e del Mediterraneo*, Atti del II Convegno Internazionale di Studi (Paestum, 28-30 giugno 2017), a cura di CIPRIANI M. - PONTRANDOLFO A. - SCAFURO M., Paestum, 2018, pp. 709-720.

- MATELLI E. (2016), *Theophrastus on Catharsis and the Need for Release from the Evils Due to Emotions*, in «Skenè. Journal Of Theatre And Drama Studies», 2.1, pp. 69-103.
- MATELLI E. (2025a), *Maschere teatrali dalla necropoli ellenistica della contrada Diana di Lipari? Criticità metodologiche e ipotesi di lavoro*, in «Aevum», 99, pp. 23-73.
- MATELLI E. (2025b), *Il teatro greco, il sistema di recitazione in maschera e le miniature nella necropoli di Lipari*, in FATTA F. - MEDIATI D. (ed.) (2025), *Il Museo archeologico regionale eoliano "Luigi Bernabò Brea". La fruizione del patrimonio culturale*, Roma, pp. 55-83.
- MATELLI E. (2026a), *Note di interpretazione drammaturgica e dialogo con Christian Poggioni, regista e interprete della tragedia Prometeo Incatenato, sperimentalmente in scena con maschere a calotta ricostruite dalle miniature di Lipari nella primavera 2025*, in MRT, pp. 193-245.
- MATELLI E. (2026b), *Dai rilievi 3D alle maschere per la scena del Prometeo Incatenato di Eschilo. Il percorso di Andrea Cavarra*, in MRT, pp. 397-432.
- MATELLI E. (2026c), *L'Anno Zero della Commedia Nuova in scena: Rocco Mortelliti e il Coraggio Scenico delle Maschere di Lipari (1979). Intervista a Rocco Mortelliti, attore*, in MRT, pp. 459-468.
- MATELLI E. (2026d), *L'Intelligenza globale dell'Attore. La maschera a calotta tra tónos (Teofrasto), poiesis (Aristotele) e funzionalità drammaturgica. Dialogo con Adriano Iurisevich*, in MRT, pp. 469-478.
- MA DUIT CHR. (2022), *Des masques en catalogue: quelques réflexions sur l'Onomasticon de Pollux*, in FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (2022), pp. 153-165.
- MAZZUCCHI C.M. (ed.) (2010), Dionisio Longino, *Del Sublime*, Introduzione, testo critico, traduzione e commentario, Seconda edizione rivista e ampliata, con *Index verborum*, Milano.
- McLACHLAN B. (2016), *Ritual Katábasis and the Comic*, in «Cahiers des Études anciennes», 53, pp. 83-111.
- MERKELBACH R. - WEST M. (1967), *Fragmenta Hesiodae*, Oxonii.
- METTE H.J. (ed.) (1961), Menandros, *Dyskolos*, Göttingen.
- MURRAY G. (1955), *Aeschylus Septem quae supersunt tragoediae*, editio altera, Oxford.
- NA ARRE O. (1914), *Les masques et les rôles dans la comédie nouvelle: A propos d'un livre récente*, in «Revue des Études Anciennes», 15, pp. 1-40.
- NEILS J. (1994), *The Panathenaia and Kleisthenic Ideology*, in COULSON W.D.E. - PALAGIA O. - SHEAR T.L. - SHAPIRO H.A. - FROST F.J. (eds.), *The archaeology of Athens and Attica under the democracy: proceedings of an international conference celebrating 2500 years since the birth of democracy in Greece, held at the American School of Classical Studies at Athens, December 4-6, 1992*, Oxford, pp. 151-160.
- NEILS J. (2014), *Picturing Victory. Representations of Sport in Greek art*, in *A Companion to Sport and Spectacle in Greek and Roman Antiquity*, CHRISTESEN P. - KYLE D.G. (eds.), Chichester, pp. 81-97.
- PAPALEXIOU E. (2022), *Usages du masque dans les représentations de la tragédie Grecque du XX siècle*, in FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (2022), pp. 319-332.
- PATTONI M.P. (1987), *L'autenticità del Prometeo Incatenato di Eschilo*, Pisa.
- PATTONI M.P. (2008), *Eschilo, Prometeo 330-334: testo e interpretazione*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. 90.3, pp. 31-40.
- PATTONI M.P. (2020), *La questione dell'autenticità del Prometeo Incatenato e le teorie del 'falso' eschileo*, in TA FER M. (ed.), *Manipolazioni e falsificazioni nella e dell'antichità classica. Fälschungen in der Antike – Manipulationen der Antike*, Baden-Baden, pp. 55-78.
- PAESE C. (1967), *L'Inaco di Sofocle*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 3, pp. 31-50.
- PEROCCO DI MEDUNA S. (2022), *Project de Recherche autour des masques de l'Atellane*, in FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (2022), pp. 359-363.
- PICKARD-CAMBRIDGE A. (1996), *Le feste drammatiche di Atene*, seconda edizione riveduta da GOULD J. - LEWIS D.M., traduzione di BLASINA A., con aggiunta bibliografica a cura di BLASINA A. e NARSI N., Firenze (trad. da *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1969).
- PISI P. (1990), *Prometeo nel culto attico*, Roma.

- POE J.P. (1996), *The supposed Conventional Meanings of Dramatic Masks. A Re-examination of Pollux 4.133-154*, in «Philologus», 140, pp. 306-328.
- RADT S. (1985), *Tragicorum Graecorum fragmenta (TrGF), Aeschylus*, vol. 3, Göttingen.
- RADT S. (1999), *Tragicorum Graecorum fragmenta (TrGF), Sophocles*, vol. 4, Göttingen.
- ROBERT C. (1911), *Die Masken der neueren attische Komödie*, Halle a. S.
- ROTH F. (1913), *Novae Comoediae adulescentes amatores sense, servi quomodo congruant cum Iulii Pollucis Personis*, Diss. Lipsiae.
- RZACH A. (ed.) (1958), *Hesiodi Carmina*, Stutgardiae.
- SICHTERMANN H. (1966), *Griechische Vasen in Unteritalien (aus der Sammlung Jatta in Ruvo)*, Tübingen.
- SIMON E. (1975), *Kratos und Bia*, in «Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft», n.s. 1, pp. 177-186.
- SIMON E. (1986), s.v. 'Bia et Kratos', in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich-München, III.1, pp. 114-15 e III.2, figg. 1-3, pp. 92-93.
- SIMON E. (1988), Recensione di "L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981", in "Gnomon" 60.7, pp. 637-640.
- SOMMERSTEIN A.H. (2008a), *Aeschylus, Persians, Seven Against Thebes, Suppliants, Prometheus Bound*, Cambridge (Massachusetts), London (England).
- SOMMERSTEIN A.H. (2008b), *Aeschylus, Fragments*, Cambridge (Massachusetts), London (England).
- TAPLIN O. (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford.
- TAPLIN O. (2007), *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles.
- TOTARO P. (2012-2013), *Prometeo, Incatenato e Liberato*, in «Aevum Antiquum», 12-13, pp. 71-81.
- TRENDALL A.D. - WEBSTER T.B.L. (1971), *Illustrations of Greek drama*, London.
- VALA ANIS P. (2004), *Games and sanctuaries in ancient Greece: Olympia, Delphi, Isthmia, Nemea, Athens*, transl. by David Hardy, Los Angeles.
- VALGIMIGLI M. (1904), *Eschilo: La Trilogia di Prometeo. Saggio di una esposizione critica del mito e di una ricostruzione scientifica della trilogia*, Bologna.
- VICCEI R. (2012-2013), *Fuoco e fango. Prometeo nella documentazione archeologica greca e romana*, in «Aevum Antiquum», n.s. 12-13, pp. 217-272.
- WEBSTER T.B.L. (1967), *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, «Bulletin Institute of Classical Studies», 20, London.
- WECKLEIN N. (1885), *Aeschyli Fabulae cum lectionibus et scholiis codicis Medicei et in Agamemnonem codicis Florentini ab Hieronymo Vitelli denuo collatis*, vol. I, Berlin.
- WELCKER F. (1824), *Die Aeschylische Trilogie: Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos. Nebst Winken über die Trilogie des Aeschylus überhaupt*, Darmstadt 1824.
- WEST M.L. (1979), *The Prometheus Trilogy*, in «Journal of Hellenic Studies», 99, pp. 130-148.
- WILES D. (1991), *Masks of Menander: Sign and meaning in Greek & Roman performance*, Cambridge.
- WILLIAMS D. (2008), *Prometheus Bound and Unbound: Between Art and Drama*, in *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977-2007*, eds. KURTZ D. - MEYER C. - SAUNDERS D. - TSINGARIDA A. - HARRIS N., Oxford, pp. 181-192.
- WILLIAMS R. (2004), *New Comedy in Performance. Menander and the Mask*, «Dioniso», 3, pp. 148-59.
- YALOURIS N. (1986), *Le mythe d'Io: les transformations d'Io dans l'iconographie et la littérature grecque*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», Suppl. 14, pp. 3-23.
- YALOURIS N. (1990), s.v. 'Io' nr. I, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich-München, V.1, pp. 661-76; V.2, pp. 443-452.

Note di interpretazione drammaturgica in dialogo con Christian Poggioni, regista e interprete della tragedia *Prometeo Incatenato*, sperimentalmente in scena con maschere a calotta ricostruite dalle miniature di Lipari nella primavera 2025

Abstract

Questo contributo documenta la sperimentazione scenica della tragedia di Eschilo *Prometeo incatenato*, realizzata nel 2025 impiegando maschere a calotta ricostruite fedelmente dalle miniature archeologiche di Lipari. Il testo presenta le note di drammaturgia e regia nate dalla sinergia tra la direzione scientifica (Elisabetta Matelli) e l'approccio artistico del regista e interprete Christian Poggioni.

La sfida drammaturgica principale – tradurre la staticità del protagonista incatenato in evento teatrale – è stata risolta definendo l'azione di Prometeo come *resistenza* fisica e morale, amplificata da una scenografia astratta e simbolica. La ricerca si concentra sull'impiego delle maschere: è stata adottata una selezione 'controintuitiva', utilizzando prototipi classificati come comici o satireschi (come per *Kratos*, *Bia* ed *Ermes*), per servire come *commento visivo e corrosivo* alla volgarità del potere tirannico di Zeus.

L'analisi approfondisce le scelte registiche riguardanti la divisione dei ruoli (sistema dei tre attori), la traduzione (Manara Valgimigli), e l'uso strategico dello spazio scenico, della sonorizzazione (con sintetizzatori e strumenti etnici) e della luce (il rosso per la violenza, il freddo per il distacco). Vengono infine discusse le criticità tecniche e artistiche emerse, relative alla vestibilità delle maschere in pelle e alla necessità di un *training* attoriale specifico per amplificare l'espressività corporea.

Parole chiave: *Prometeo Incatenato*, maschera a calotta, drammaturgia, recitazione tragica in maschera, Christian Poggioni, maschere di Lipari.

Abstract

This paper documents the experimental staging of Aeschylus's tragedy Prometheus Bound, performed in 2025 using shell masks reconstructed with utmost fidelity from the archaeological miniatures of Lipari. The text presents the dramaturgical and directorial notes resulting from the synergy between the scientific director (Elisabetta Matelli) and the artistic approach of the director and interpreter, Christian Poggioni.

The primary dramaturgical challenge – translating the immobility of the chained protagonist into a theatrical event – was solved by defining Prometheus's action as active resistance, both physical and moral, amplified by abstract and symbolic scenography. The research focuses on the deployment of the masks: a 'counter-intuitive' selection was adopted, using prototypes classified as comic or satyric (such as for Kratos, Bia, and Hermes), to serve as a visual and corrosive commentary on the vulgarity of Zeus's tyrannical power.

The analysis delves into the directorial choices concerning the role division (three-actor system), the translation (Manara Valgimigli), and the strategic use of stage space, sound design (featuring synthesizers and ethnic instruments), and lighting (red for violence, cool tones for detachment). The technical and artistic difficulties encountered – relating to the fit of the leather masks and the necessity for specialised actor training to amplify corporal expressiveness – are also discussed.

Keywords: Prometheus Bound, shell mask, theatrical experimentation, dramaturgy, tragic acting in masks, heroic resistance, Christian Poggioni, masks of Lipari.

DOI: 10.26350/9788834361306_000193

ἐκὼν ἐκὼν ἡμάρτον, οὐκ ἀρνήσομαι:
 θνητοῖς ἀρήγων αὐτὸς ἠὺρόμην πόνους.
Volendolo, volendolo peccai, non lo negherò.
Per aiutare i mortali, per me stesso trovai dolori.
 Aesch. Pr. 266-67 (trad. E. MATELLI)

1. LA REGIA DEL *PROMETEO INCATENATO*

La messa in scena del *Prometeo Incatenato* di Eschilo è stata affidata alla *visione registica* e all'interpretazione del ruolo del protagonista all'attore Christian Poggioni. Questa scelta si radica non solo nella sua roduta esperienza con i testi classici, ma anche nella sua riconosciuta autorevolezza come docente del Laboratorio di Drammaturgia Antica, nell'ambito del Corso di Alta Formazione *Teatro Antico In Scena* dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, e come direttore artistico dell'Associazione *Kerkís. Teatro Antico In Scena*. Tali ruoli sono un ponte essenziale tra il rigore della ricerca filologica e la vitalità della scena contemporanea.

1.1. LA PERSONALITÀ UMANA E ARTISTICA DI CHRISTIAN POGGIONI

La chiave di volta per comprendere l'approccio di Christian Poggioni risiede nella sua singolare formazione, un significativo esempio di sintesi tra *rigore scientifico* e *vocazione artistica*.

In un dialogo rivelatore, Poggioni ha raccontato che la professionalità dell'attore a un certo punto nacque come una scelta precisa, maturata in età adulta quando si è trovato di fronte a un bivio. Dopo la maturità scientifica, si era iscritto a *Scienze ambientali* all'Università Statale di Milano, con la prospettiva di un lungo percorso di studi. Ma nel mezzo di questa che sembrava una strada molto lineare, si è inserita l'esperienza del teatro, quasi casualmente. Sentiva che gli mancava qualcosa. Questo sentimento lo ha portato a seguire, in parallelo agli studi universitari, prima dei semplici laboratori teatrali e poi, a un certo punto, un seminario intensivo di qualche mese presso la *Bottega Teatrale di Vittorio Gassman* in Toscana. Da qui nel 1994 l'idea di candidarsi alla *Scuola del Piccolo Teatro* di Milano, dove venne selezionato. A quel punto, ha cominciato a sostenere gli esami universitari d'estate, arrivando a laurearsi con lode dopo aver conseguito il diploma in recitazione e ottenendo un premio della Società Italiana di Fisica per la tesi sperimentale.

La sua passione per il teatro è maturata alla Scuola del Piccolo, dove ha avuto il privilegio di formarsi come attore sotto la guida del Maestro Giorgio Strehler. Racconta che l'esperienza al Piccolo non è stata solo una scuola di recitazione, ma una vera e propria immersione in una tradizione teatrale profonda e rigorosa, che ha plasmato la sua visione dell'arte scenica, dandogli anche «gli strumenti per affrontare l'esistenza». In seguito, ha perfezionato le sue competenze di regista negli Stati Uniti, ottenendo il massimo dei voti presso la *School of Cinematic Arts - University of Southern California* di Los Angeles, un'esperienza che gli ha permesso di lavorare anche come assistente alla regia alla *Kaye Playhouse di New York*.

Come attore, ha avuto l'onore di collaborare con registi di fama mondiale come Peter Stein, Massimo Castri e Antonio Calenda, prendendo parte a *tournee* sia in Italia che in Europa. Il suo percorso artistico si è poi ampliato alla regia e alla produzione di propri spettacoli: ha diretto e interpretato opere che spaziano da Sofocle, Platone, Shakespeare e Čechov a Dario Fo e Éric-Emmanuel Schmitt. Questa versatilità gli ha permesso di esplorare diversi generi, dal dramma alla commedia, sempre con l'obiettivo di trovare nuove chiavi di lettura per testi immortali¹.

Oggi, il frutto di queste diverse esperienze converge nel suo ruolo di docente dei Laboratori di Drammaturgia Antica e regista per il corso di Alta Formazione '*Teatro Antico in Scena*' presso l'Università Cattolica di Milano, al mio fianco come filologa classica. Qui c'è la possibilità di lavorare con un gruppo di talentuosi studenti universitari e attori emergenti, guidandoli nella valorizzazione dei grandi capolavori del teatro greco e latino con traduzioni per la scena che intendono non tradire i testi con interpretazioni estrinseche, ma 'tradurli'

¹ <https://www.christianpoggioni.it>

con arte in scena. L'obiettivo non è solo la produzione di spettacoli di successo, spesso applauditi anche dal grande pubblico, ma soprattutto dimostrare come il teatro antico non sia un reperto da museo, ma una forma d'arte ancora vibrante e attuale, capace di parlare al nostro tempo con l'universalità dei suoi linguaggi e dei suoi miti.

2. LA SINERGIA TRA FILOLOGIA, STORIA DEL TEATRO E ARTE TEATRALE

Non è per nulla scontato un accordo sinergico tra chi affronta un testo teatrale con l'esperienza di un artista e chi lo fa da filologo classico attento all'esegesi dei testi, ma nel nostro caso lunghi anni di collaborazione hanno permesso di trovare un equilibrio e una compensazione tra i due diversi approcci e le finalità.

Poggioni ha accettato con un certo coraggio di partecipare alla sperimentazione di una realizzazione scenica della tragedia eschilea con maschere a calotta ricostruite dai modellini di Lipari per tutti i personaggi, secondo il sistema antico dei tre attori. Le maschere di Lipari, finora, erano state ricostruite a grandezza naturale solo per la rappresentazione di commedie, non di tragedie, sebbene nel primo Novecento ci fosse stata una pionieristica rappresentazione del *Prometeo Incatenato* di Eschilo con maschere liberamente ricreate al modo antico da parte della coppia di Angelos Sikelianos ed Eva Palmer-Sikelianos, allestita nell'anfiteatro di Delfi il 9 maggio 1927 seguita da un piccolo numero di altre tragedie².

A differenza dell'Unità di Urbino, dove la direzione drammaturgica è andata incontro alla libertà d'interpretazione artistica della regia di *Casinaria* anche nella ricostruzione delle maschere³, la direzione di scena da parte di Poggioni si è dovuta misurare con l'intento dell'Unità di ricerca di Milano di sperimentare nello spettacolo maschere ingrandite il più fedelmente possibile sul modello delle miniature di Lipari.

2.1. LO STUDIO DEL TESTO PER LA SCELTA DELLE MASCHERE

I tipi fissi e i caratteri della commedia plautina hanno comunque condotto a una scelta quasi naturale dei loro volti all'intero del grande repertorio di maschere comiche catalogate da Luigi Bernabò Brea⁴, mentre la scelta delle maschere tragiche non aveva nessun percorso già tracciato e pertanto è derivata dallo studio delle miniature di Lipari in sé e poi in relazione all'interpretazione di ciascun carattere nella trama drammatica.

Le maschere dei personaggi hanno richiesto prima di tutto un'analisi filologica, storico letteraria, esegetica e infine drammaturgica di tutto il *Prometeo incatenato*⁵. È seguita una fase di condivisione del lavoro con il regista Poggioni in un importante studio a tavolino, con ripetute letture del testo tradotto, in cui insieme si è cercato di far emergere i sensi di ogni scena da consegnare al pubblico. Molto importante è stato il considerare insieme i pensieri, le parole e le azioni che denotavano i caratteri dei personaggi a cui dovevamo dare un volto. La prospettiva artistica si è intrecciata a quella filologica.

2.2. LA TRADUZIONE

Insieme si è inoltre ragionato sul fatto che per interpretare questa tragedia con maschere a calotta non era necessario 'avvicinare' il testo all'oggi, ma piuttosto di rispettarne la distanza, con l'intento di far emergere, grazie alla recitazione, i sorprendenti grandi temi 'universali' presenti nella trama. Questa è una delle ragioni che ci hanno spinto, insieme, a scegliere, non senza una certa audacia, la poetica traduzione di Manara Valgimigli del 1904, che Poggioni ha apprezzato per le sonorità dei versi, anche se in alcuni rari casi espressioni troppo vetuste

²PAPALEXIOU (2022), pp. 319-322.

³DELISI - PAGLIARONI (2024) e DANESI - PAGLIARONI - DELISI (2026), in questo volume.

⁴BERNABÒ BREA (1981) e BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001).

⁵Si rende conto di questa fase in MATELLI (2026a), pp. 159-185 in questo volume.

e difficoltose da pronunciare (ad es. il frequentissimo ‘perocché’) sono state sciolte in un italiano più vicino a noi⁶.

2.3. LA DIVISIONE DELLE PARTI TRA GLI ATTORI PARLANTI DEL DRAMMA

Il dramma greco è caratterizzato, sin dalle origini, da un numero di attori parlanti inferiore al numero dei personaggi, reso possibile proprio dal sistema di recitazione in maschera con un numero di attori parlanti in scena contemporaneamente limitato a un massimo di tre⁷.

Credendo fermamente alla paternità eschilea del *Prometeo Incatenato*, Valgimigli aveva ipotizzato che nel *Prometeo Incatenato*, secondo lui andato in scena tra il 470 e il 468 a.C.⁸ con soli due attori, il protagonista Prometeo fosse stato impersonato, dall’inizio alla fine del dramma, non da un attore, ma da un fantoccio, con una *voce prestata* dal secondo attore il quale, dopo aver impersonato Efesto, usciva di scena al v. 81 del Prologo, avrebbe dato la sua voce a Prometeo dal v. 88 in poi per tutto il dramma⁹. Considerando che Prometeo è il protagonista sempre in scena e che il poeta / maestro di scena prendesse decisioni funzionali a una resa teatrale efficace, questa interpretazione è così poco verosimile da apparire non sostenibile¹⁰.

Giustamente di tre attori parlano Di Benedetto - Medda che propongono questa divisione¹¹:

- Attore 1 Prometeo, sempre in scena (Prologo-Esodo)
- Attore 2 *Kratos* (Prologo), Ermes (Esodo)
- Attore 3 Efesto (Prologo), Oceano (Primo Episodio), Iò (Terzo Episodio)

In verità tale suddivisione potrebbe essere così diversamente ripartita, considerando il grande impegno attoriale per Iò, che eseguiva un’ampia monodia lirica.

- Attore 1 - Prometeo, sempre in scena (Prologo-Esodo)
- Attore 2 - *Kratos* (Prologo), Oceano (Primo Episodio), Ermes (Esodo)
- Attore 3 - Efesto (Prologo), Iò (Terzo Episodio)

Il personaggio muto di *Bia* esce da questa suddivisione di ruoli tra i tre attori parlanti.

La nostra ricerca sul sistema recitativo in maschera non poteva prescindere da queste osservazioni e pertanto ci ha impegnati nel tentativo di sperimentarne il funzionamento, facendo i conti con il nostro *team* attoriale.

Per i sei personaggi parlanti e il personaggio muto, Poggioni ha creato un cast di tre attori e il capocoro a cui ha chiesto di svolgere il ruolo anche di Efesto nel Prologo. Una scelta necessaria per l’economia delle nostre risorse attoriali, ma non praticata (per quanto sappiamo) nell’antichità, dove gli Attori erano distinti dai Coreuti. Si veda sotto la scheda della divisione delle parti nel nostro spettacolo:

	Prometeo	<i>Kratos</i>	Efesto	<i>Bia</i> (muto)	Oceano	Iò	Ermes
Primo attore	x						
Secondo attore		x			x		x
Terzo attore				x		x	
Capocoro			x				

⁶ Nel citare i versi del *Prometeo Incatenato* farò riferimento ai versi dell’edizione GRIFFITH (1983), specificando la numerazione di Valgimigli, basata sull’edizione WECKLEIN (1885).

⁷ PICKARD-CAMBRIDGE (1996), pp. 191-215; DI BENEDETTO - MEDDA (1997), pp. 208-216.

⁸ VALGIMIGLI (1904), pp. 377-383.

⁹ VALGIMIGLI (1904), p. 376.

¹⁰ PICKARD-CAMBRIDGE (1996), p. 196.

¹¹ DI BENEDETTO - MEDDA (1997), pp. 217-218.

2.4. LA SCENOGRAFIA

Il *Prometeo Incatenato* è inoltre un testo teatralmente difficilissimo per lo spazio scenico in cui viene svolta l'azione drammatica: un'alta e remota rupe della Scizia, ben descritta nel Prologo, dove Prometeo viene incatenato da Efesto con risonanti catene adamantine. In questo luogo arrivano dodici Oceanine grazie a un carro alato e poco dopo Oceano, alla guida di un grifone alato senza briglie. Di seguito giunge di corsa, ansimante, assillata da un tafano, la donna-giovenca Iò, sicuramente con l'aspetto di una fanciulla cornigera¹². Nel finale si manifesta la punizione di Zeus contro Prometeo, annunciata da Ermes: avviene un terremoto e si apre una voragine profonda, che fa precipitare Prometeo nel Tartaro, dove il Titano è destinato a trascorrere millenni, ma non a morire.

Quali di questi effetti scenici straordinari Eschilo avrebbe potuto rappresentare in un teatro all'aperto del V sec. a.C.? I mezzi a nostra disposizione e la fiducia sul potere immaginifico dei versi eschilei hanno indotto ad affrontare la spettacolarizzazione di tutto questo solo con scelte minimaliste, che hanno affidato soprattutto all'efficacia dell'arte attoriale il compito di far risuonare le parole eschilee in scena assieme a gesti espressivi, per far percepire ciò che non sarebbe stato rappresentabile per l'impervietà delle situazioni drammatiche che avrebbero richiesto soluzioni così straordinarie dal punto di vista scenografico da risultare forse distraenti.

Un lungo dialogo tra il regista Christian Poggioni, lo scenografo Dino Serra e me nel ruolo di drammaturgo ha infine portato alla scelta di una scenografia allusiva, quasi 'astratta', dove forme cubiche mozzate avevano lo scopo di richiamare l'asperità delle cime caucasiche. Si è trattato della ricostruzione di un ambiente simbolico, secondo un metodo caro al regista e apprezzabile anche da un punto di vista drammaturgico. La messinscena del *Prometeo Incatenato* con maschere a calotta non ha la velleità di riproporre 'filologicamente' un teatro perduto, ma di sperimentare oggi *se e come* tale strumento – indispensabile per l'attorialità antica – possa ancora funzionare per esprimere la straordinaria tragicità di un testo come questo.

La scenografia ideata e realizzata da Dino Serra ha dovuto tenere conto di necessità diverse, tutte importanti. La principale è stato un effetto scenico coerente con le esigenze del testo, anche se non realistico. La seconda di presentare una forma impervia, ma con alcune superfici praticabili da almeno due-tre attori. La terza è consistita nelle dimensioni opportune, adatte sia a un ampio palco di un teatro chiuso, sia allo spazio orchestrale e della scena di un teatro all'aperto. La quarta nella necessità di poter essere trasportato e riposto in un magazzino, senza troppe difficoltà, richiedendo dunque di essere smontabile e contenibile in una cassa.

Alla fine, le dimensioni ottimali sono state di circa 300 x 200 x 130 cm; il materiale ligneo; il colore *Iron Grey*.

Di seguito alcune immagini che presentano la 'vita' dell'elemento scenografico:

Il bozzetto

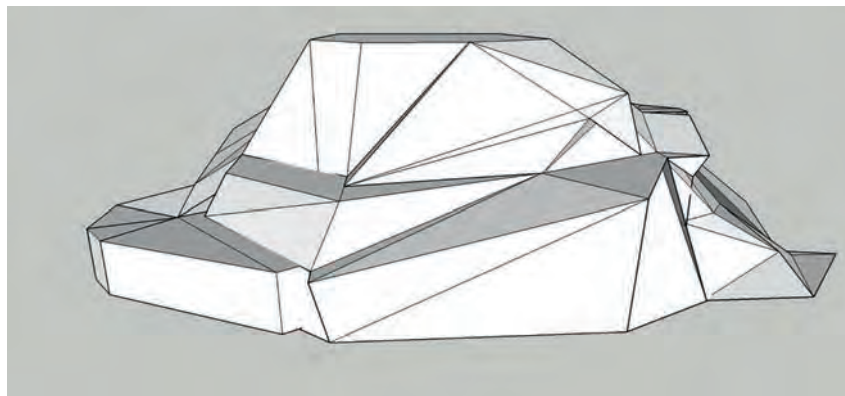


Fig. 1 – Bozzetto di Dino Serra.

¹² Si vedano CATALDO - VACCA (2021) e, in questo volume, MATELLI (2026a).

Prove di praticabilità della costruzione

Figg. 2 e 3 – La creazione scenografica di Dino Serra per il *Prometeo Incatenato*, nel Laboratorio di Rozzano. Prove di sostenibilità del peso degli attori e di non eccessiva scivolosità delle superfici (21 marzo 2025). Foto di Elisabetta Matelli.

Il montaggio della scenografia sul palcoscenico del teatro PIME di Milano



Fig. 4 – Momenti montaggio della scenografia sul palcoscenico teatrale, con le catene, il martello e l'incudine di Efesto in primo piano. Foto di Mauro Valle.

La scenografia decostruita e chiusa in un contenitore



Fig. 5 – La scenografia riposta in un contenitore con rotelle, presso il Teatro Luigi Bernabò Brea di Lipari. Foto di Alberto Ainis.

Il trasporto della scenografia



Fig. 6 – Il carico della scenografia impacchettata per il trasporto. L'importanza di soluzioni pratiche. Foto di Christian Poggioni.

3. NOTE DI DRAMMATURGIA E REGIA SULLA SFIDA SCENICA DEL *PROMETEO INCATENATO*

Di seguito presento alcune riflessioni che, nel corso del lavoro, Christian Poggioni mi ha comunicato come responsabile della drammaturgia. Insieme abbiamo discusso in merito alle scelte registiche per la messa in scena del *Prometeo Incatenato* di Eschilo.

La prima problematicità che abbiamo dovuto affrontare è stata la traduzione scenica di un dramma potente ma pressoché privo di azione scenica in un evento teatrale compiuto.

Ci siamo infine concentrati su quattro pilastri interdipendenti:

1. la natura dell'azione scenica principale del protagonista e degli altri personaggi (§ 3.1a-b);
2. l'uso delle maschere a calotta per caratterizzare i personaggi del *Prometeo Incatenato* (§ 3.2a.);
3. la necessità di un *training* attoriale specifico per la maschera a calotta (§ 3.2c.);
4. un uso 'scaltro' dello spazio scenico, delle luci, dei ritmi e della musicalità (§ 4.1.).

In appendice a queste note, presento alcune risposte scritte da Poggioni a precise domande.

3.1A. L'AZIONE SCENICA 'OLTRE' IL GESTO: LA RESISTENZA DEL PROTAGONISTA

La prima sfida affrontata è stata la necessità di superare la mancanza di azione scenica intesa come gesto spettacolare, anche in considerazione della grandiosità irripetibile dell'immaginario eschileo. Se Prometeo è fisso per tutto lo spettacolo, incatenato sulla rupe, la trama prevede comunque arrivi aerei e scene spettacolari, come Oceano che giunge volando su un Grifone alato senza redini e le dodici Oceanine che sopraggiungono su un carro alato. Tale immaginario del testo, pur essendo intrinsecamente spettacolare, è difficilmente traducibile in un'azione scenica letterale, e pertanto ha imposto al regista di trovare soluzioni di gesti scenici e coreografie efficaci che ne consegnino l'immaginario senza ricorrere al naturalismo. In alcuni casi i giochi di luce grazie all'impianto illuminotecnico sono stati di grande aiuto: si è trattato di una risorsa tecnologica che appartiene al nostro tempo, non a quello dell'antico poeta, che ci ha aiutati.

L'interpretazione registica di Poggioni è stata guidata dalla convinzione che l'azione scenica si manifesti ogni volta che un personaggio persegue un obiettivo specifico. Nel caso di Prometeo, il suo obiettivo fondamentale è non rinnegare l'aiuto dato al genere umano contro Zeus. La sua azione, pur essendo fisicamente bloccata, è dunque rappresentata dalla 'resistenza': resistere fisicamente e moralmente per non piegarsi alle richieste di Zeus.

Questa coerenza si traduce in una tensione fisica costante, la quale richiede non meno energia di un'acrobazia scenica. Tale tensione del corpo è al servizio di una tensione emozionale, grazie alla quale il pubblico assiste alla lotta interiore di un eroe tragico deciso a non tradire la propria integrità.

A guidare tale interpretazione è anche il principio secondo cui il teatro è il luogo dove la potenza creatrice della parola genera le immagini, non la tecnologia. Il pubblico accetta istintivamente la convenzione per cui la parola incarnata dal corpo dell'attore diviene essa stessa azione scenica, rendendo visibile anche ciò che non è naturalistico e che l'uso di effetti speciali non potrebbe riprodurre.

Il turbinoso finale in cui, stando al testo, la roccia si apre e fa precipitare nel profondo Tartaro l'eroe titanico, è stato tradotto da Poggioni in simboliche variazioni della postura eretta che si è ripiegata su se stessa. Luci, musiche ed effetti sonori hanno coadiuvato l'effetto della catastrofe. Si vedano, sotto, le figg. 29-32 e 43-45.

La scelta della maschera per Prometeo è stata determinata dalla necessità di rappresentare visivamente la sua *duplicità tragica*: la *fierezza titanica* (μεγαλοφύης) e l'*eroica, resistente sofferenza* imposta da Zeus.

Prometeo è caratterizzato dalla sua *nobile fierezza*, che poggia sulla consapevolezza del proprio alto lignaggio e del *dono della preveggenza*, che lo rende immune al ricatto di Zeus. Nonostante la sua forza, il Titano non minimizza lo strazio, aprendo il discorso con *grida di dolore in versi lirici* (vv. 88-127) e denunciando la sua sofferenza, pur affermando l'assoluta volontarietà del proprio *sacrificio* (ἐκὼν ἐκὼν ἡμαρτον, vv. 266-267). La maschera doveva pertanto esprimere una *tensione costante* tra l'integrità morale inamovibile e la sofferenza fisica.

La scelta è caduta sull'esemplare frammentario Mus. Eol. inv. 9294 (inizi III sec. a.C.). Nonostante il reperto sia stato classificato da Bernabò Brea come *Pappos Protos* della commedia, ho già dimostrato che la fisionomia corrisponde a un *volto intrinsecamente tragico*¹³.

Questa maschera esprime una sofferenza consapevole. L'esemplare presenta una fisionomia nobile di un volto maschile maturo, ma la modellazione fa risaltare una smorfia di sofferenza attraverso una regolarità asimmetrica dei tratti. In particolare, il sopracciglio sinistro più obliquo e il cedimento della palpebra inferiore sinistra creano un leggero strabismo che veicola l'effetto complessivo di due diversi livelli di sofferenza, senza intaccare la dignità.

Il *colore rosso violaceo intenso* della cute del reperto (di eccezionale conservazione) denota un temperamento forte e passionale, riflettendo la natura indomita del Titano.

Nonostante i capelli e la barba siano bianchi nella miniatura, la capigliatura è stata reinterpretata con un colore bruno nell'allestimento. Questa modifica cromatica sfrutta il principio attestato nelle terrecotte liparesi, secondo cui una medesima matrice può dare origine a personaggi differenti mediante la variazione di connotazioni accessorie, consentendo un utilizzo differenziato e funzionale della maschera. La regia, tenendo conto dell'illuminazione artificiale dei proiettori, ha chiesto che la maschera ricostruita in pelle non riproducesse il colore rossastro del modello. Ma il senso di quel colore nella miniatura originaria ha favorito questa scelta.

In conclusione, la maschera Mus. Eol. inv. 9294 è stata selezionata per la sua capacità di sintetizzare l'imponente fierezza e l'agonia cosciente del Titano, esaltando l'azione scenica come lotta interiore e resistenza morale.

¹³ MATELLI (2025a), pp. 38-57.

3.1B. L'AZIONE SCENICA DEGLI ALTRI PERSONAGGI

Il Coro delle Oceanine

Il Coro delle Oceanine nel *Prometeo Incatenato* è composto da dodici figure femminili che fungono sia da *protagoniste delle sezioni liriche* (Parodo, Stasimi) sia da *personaggi interlocutori* di Prometeo. Sulla base dell'analisi testuale (Pr. 128-135) e delle implicazioni drammaturgiche, la personalità del Coro è delineata da tre caratteristiche fondamentali:

1. *Carattere adolescenziale e ingenuo*. Il testo suggerisce che le Oceanine siano *molto giovani*, caratteristica evidenziata da una loro fanciullesca freschezza e dal fatto che hanno dovuto ottenere un non facile 'permesso' dal padre Oceano per allontanarsi dai loro antri. Il loro arrivo è descritto come un'azione impulsiva e immediata, che le vede partire «scalza» (Pr. 135) su un carro alato, un dettaglio che ne sottolinea la giovanile rapidità e la trascuratezza delle formalità.

2. *Empatia e funzione emotiva (Threnos)*. La loro funzione drammaturgica principale è quella di essere una sorta di corrispettivo emotivo alla fissità di Prometeo. Le fanciulle esprimono empatia, forte curiosità e talora benevoli rimproveri. Agiscono come una 'cassa di risonanza', trasformando la sofferenza privata del Titano in una esperienza comunitaria tramite il lamento (*threnos*), amplificando la sua solitudine senza mai distogliere l'attenzione dal fulcro statico della scena.

3. *Presenza aerea e unitaria*. Nonostante l'impossibilità di una rappresentazione letterale del loro volo epifanico (su un carro alato), la loro presenza è introdotta da elementi sinestetici, come la '*strana fragranza*' e lo '*sbatte d'ali*' (vv. 125-126), accentuandone l'origine celeste e oceanica.

Esse sono una presenza cruciale in quanto forniscono il corrispettivo emotivo alla fissità di Prometeo. Funzionano come una cassa di risonanza: la loro empatia e il loro lamento (*threnos*) riflettono e amplificano la solitudine del Titano, trasformando la sua sofferenza privata in esperienza comunitaria per il pubblico, senza mai distogliere l'attenzione dal fulcro statico della rupe.

Il numero delle Oceanine è stato simbolicamente ridotto a cinque: sono state interpretate dalle attrici Ermelinda Çakalli (Capocoro, interprete anche di Efesto), Benedetta Drago, Francesca Ferrari, Annachiara Formica, Francesca Redaelli, Arianna Sangiuliano. L'uso del singolare (vv. 131-135) ha suggerito per loro l'impiego di una *medesima maschera*, che sottolinea la loro 'costitutiva unità'.

Sulla base delle caratteristiche psicologiche e drammaturgiche delineate, la scelta per il Coro è caduta sulla maschera in miniatura (Mus. Eol. inv. 12519) classificata da Bernabò Brea come '*kore*' (*Onomasticon* 4.152) della Commedia Nuova (secondo un criterio classificatorio a mio avviso meritevole di revisione).

La scelta mi è parsa giustificabile dalla coerenza tra i tratti della maschera e il profilo del personaggio:

- *Identificazione Tipologica*: Bernabò Brea identifica il volto come quello della ragazza '*per bene*', la *kore*, un tipo di fanciulla adolescente (analogo al *panchrestos* maschile).
- *Fisionomia Adatta*: Il reperto presenta un volto ovale, allungato, con carnagione molto pallida, coerente con la figura mitologica delle ninfe. I *capelli lunghi e fluenti con scriminatura centrale* (come tipico della *kore*) si adattano all'immagine delle giovani Oceanine e al loro arrivo 'senza calzari' sul carro alato.
- *Espressione*: La maschera ha una *bocca notevolmente aperta*, il che si adatta a un Coro la cui funzione in questa tragedia è prevalentemente affidata al canto lirico e al dialogo, esprimendo intensi sentimenti di empatia e lamento.

In merito all'allestimento scenico della Parodo della tragedia, la descrizione del volo impossibile delle dodici Oceanine ha posto un notevole dilemma registico. L'arrivo delle fanciulle su un carro alato che, proveniente dagli antri oceanici, ascende fino alla remota vetta scitica ove Prometeo è incatenato, eccede le possibilità di una rappresentazione letterale senza il ricorso a complesse macchine teatrali ed effetti speciali. L'impatto straordinario di tale arrivo è stato veicolato esclusivamente attraverso costruzioni coreografiche e l'esaltazione

della sinestesia dei versi. La percezione del pubblico viene guidata in modo primario dalla reazione di Prometeo, che avverte il fruscio delle ali e la fragranza salmastra, e dalle successive descrizioni del viaggio fornite dalle fanciulle stesse.

Oceano

Il Titano Oceano compare nel Primo Episodio del *Prometeo Incatenato* (v. 284 ss.) con una modalità scenica straordinaria: giunge in volo su un grifone alato guidato dal pensiero (vv. 286-287). Nonostante questa magnifica epifania, la sua personalità drammaturgica si rivela ambigua e, in ultima analisi, debole. Egli si presenta con una maschera di familiarità e benevolenza (è della stessa stirpe, ξυγγενές, v. 289), offrendo a Prometeo consigli (παραινέσαι, v. 307) su come moderare il linguaggio e ‘conoscere se stesso’ (γίγνωσκε σαυτόν, v. 309). Egli agisce come emissario indiretto di Zeus, inserendosi nella schiera dei messaggeri divini. La sua missione è essenzialmente diplomatica per indurre Prometeo alla *resipiscenza* (ravvedimento). La regia lo interpreta come portavoce nobile, ma subalterno, della volontà di Zeus. La sua figura è definita ‘in sé debole’, priva del coraggio di condividere la rivolta del nipote, un fatto che Prometeo gli rinfaccia con ironia o amarezza (vv. 330-331). Oceano non se ne va guidato dal pensiero titanico, ma la giustificazione della sua partenza è demandata alla necessità fisiologica della sua cavalcatura alata di far ritorno al ricovero (vv. 394-396). Questo dettaglio antierico e quasi ridicolo enfatizza per contrasto la solitudine e la resistenza di Prometeo.

L’ideazione dell’azione scenica per il personaggio di Oceano ha presentato criticità non inferiori a quelle relative all’ingresso del Coro. Il testo eschileo descrive l’arrivo del Titano in un modo che configura un evento straordinario, in volo, su un grifone alato che, come da lui stesso specificato, è guidato dal suo stesso pensiero, senza ausilio di redini, ma a dispetto di un ingresso e una dipartita spettacolari per via del volo, il dialogo con Prometeo è caratterizzato da una staticità fisica che si allinea alla fissità scenica imposta al protagonista.

Il primo Episodio ha dunque posto non pochi problemi registici: mentre la fissità di Prometeo era già stata risolta da Poggioni attraverso la tensione emotiva e fisica della sua ‘resistenza’ e della sua sfida teogonica a Zeus, Oceano, che pure raggiunge Prometeo in modo plateale, si rivela un personaggio sfuggente, la cui personalità è stata difficile da delineare e caratterizzare.

È stata necessaria un’attenta analisi del testo e delle esegesi: Oceano è emerso come una figura titanica fiera del proprio *status*, la cui funzione drammaturgica, nel confronto con Prometeo, è quella di portavoce nobile, ma subalterno, delle ragioni e della volontà di Zeus. La sua missione appare essenzialmente diplomatica: sfruttando la propria familiarità con Prometeo, egli mira a indurlo alla resipiscenza e al compromesso. In questo contesto, l’identità del personaggio appare deresponsabilizzata. La figura è in sé debole.

La direzione registica ha conferito vigore drammatico a Oceano delineando il suo carattere attraverso lo scontro dialettico con Prometeo. La resistenza prometeica al suo invito mellifluido alla riconciliazione genera un attrito che definisce il personaggio di Oceano per contrasto e tende a ridicolizzarlo.

Bastano un paio di battute per dimostrare questo:

- 1) Ai vv. 327-331, Prometeo reagisce con immediata sferzante ironia, esortando Oceano a badare alla propria incolumità, quando questi esprime con un verbo al futuro (πειράσομαι, «cercherò») e un delimitativo (ἐὰν δύνωμαι «qualora io possa») il proposito di intercedere per lui presso Zeus ai vv. 325-326.
- 2) La cifra interpretativa ironica per Oceano è suggerita dalla descrizione della sua stessa dipartita, che opera una netta rottura del *pathos*. Infatti, ai vv. 394-396 Oceano annuncia la partenza, in quanto la sua quadrupede bestia libra nell’aria le ali perché vuole tornare a casa per riposarsi¹⁴.

¹⁴ GRIFFITH (1983), p. 155 (*ad loc.*).

In quest'ultima scena non è dunque il 'pensiero' del Titano a guidare via il volatile, ma al contrario il bisogno fisiologico di un animale stanco. Tale giustificazione della partenza di Oceano suona del tutto antierica e disallineata rispetto all'eroica resistenza di Prometeo, con l'effetto di enfatizzare la sua solitudine assoluta.

La regia di Poggioni, grazie all'interpretazione di Lorenzo Volpi Lutteri, ha sottolineato i contrasti di queste suggestioni, caricando d'ironia, in alcuni momenti, i toni delle voci, il che ha reso suggestiva e sorprendente la scena in sé statica.

Un certo ruolo importante per contrapporre le due personalità è stato attribuito anche alla loro studiata allocazione nello spazio scenico, a cui sotto rimando.

La scelta della maschera è caduta sulla miniatura Mus. Eol. inv. 9721, che rientra nello stesso prototipo di quella scelta per Prometeo (inv. 9294) e restituisce visivamente la familiarità titanica tra i due personaggi, rendendo più tragico il loro contrasto ideologico e dialettico. Entrambe condividono la forma ovale del volto ed esprimono nobiltà.

Nonostante la somiglianza, la maschera di Oceano ha significative variazioni:

- la *capigliatura* e la *barba bianca* denotano un'età più avanzata rispetto a Prometeo;
- la *marcata asimmetria* delle sopracciglia e il *leggero strabismo* (dovuti a un cedimento del sopracciglio sinistro) conferiscono alla maschera un'espressione sottilmente *sfuggente* o *ambigua*, in linea con la difficoltà critica di conciliare il suo carattere nel testo;
- il *colore roseo-giallastro dell'incarnato* denota una vita reclusa;
- la *mandibola inferiore lievemente arretrata* suggerisce un personaggio *in procinto di parlare*, coerente con il suo ruolo di 'maestro' e velleitario consigliere.

Queste differenze visive rafforzano lo scontro dialettico con Prometeo, che la regia ha valorizzato.

Sulla maschera e le azioni sceniche di Oceano, si vedano, sotto, le figg. 12-13 e 33-34.

La coppia Kratos e Bia ed Efesto

Torno al Prologo, per esporre le linee di azione scenica ideate per l'incatenamento di Prometeo. Il Titano viene condotto alla rupe destinata a diventare lo spazio della sua condanna da Efesto, Kratos e Bia. Lo studio drammaturgico ha delineato caratteri che hanno portato ad attribuire a ciascuno di loro un certo volto.

Kratos (τὸ Κράτος) appare come la forza esecutiva (ma non operativa), efficiente e sadica del potere tirannico di Zeus, di cui è zelante emissario e adulatore, a lui sottomesso. Privo di barlumi di comprensione, agisce come un 'birro addetto a compiti repressivi', manifestando sprezzante crudeltà verso Prometeo e la sua «abitudine di amare gli uomini» (Pr: 8-11). La sua natura è quella di un servitore assoluto, che riconosce l'unica libertà nel comando di Zeus (v. 50: «nessuno è libero, con l'eccezione di Zeus»). La sua figura è stata associata alla maschera acroma di Lipari (Mus. Eol. inv. 11243), la cui fisionomia – volto pieno, fronte liscia, arcate sopracciliari ascendenti e precise – conferisce un'espressione di disprezzo e suggerisce la sua natura apatica e senza critica. Kratos è il Potere come pura intimidazione e funzione di controllo, un'entità vicaria che trae la sua unica, fugace esistenza dall'atto di forzare l'obbedienza (in questo caso di Efesto). Il paradosso tragico è che il Tiranno ha potere solo se Kratos coagula il comando in coercizione; ma Kratos sussiste solo finché questa funzione viene *attivamente* espletata. Se la minaccia e la supervisione cessano, il Potere si dissolve nell'ineffabilità di cui è composto.

L'attore Lorenzo Volpi Lutteri lo ha impersonato dandogli una fisicità e una gestualità arrogante, con i piedi ben fissi al terreno, mentre l'apatico, grigio volto lucido della maschera esprimeva tutta la volgarità del suo ruolo imperioso. Sulla coppia dei due fratelli nell'azione scenica, si vedano le figg. 17 e 19.

Bia

Bia è la personificazione della *Violenza* (figlia di Stige e Pallante, sorella di Kratos), che nel *Prometeo Incatenato* appare come un *personaggio muto*. La tradizione mitologica l'associa an-

che in altri contesti a *Kratos* ed Efesto¹⁵. Sebbene non parli, la sua presenza fisica funge da *impulso aggressivo* che guida le azioni ordinate dal fratello *Kratos* ed eseguite dal riluttante Efesto.

Per rappresentarla si è scelta la maschera del '*Parassita*' (παράσιτος) di Lipari (Mus. Eol. inv. 11289), un volto maschile *deformato e volgare*. Peraltro, nella nostra interpretazione *Bia* non è una forza autonoma, ma opera la distruzione *nutrendosi della debolezza altrui*, un tratto che suggerisce un comportamento parassitario. I tratti distintivi del suo volto sono la *fronte bombata* separata da un solco profondo, sopracciglia sollevate, e grandi occhi sbarrati a bulbo prominente, con un naso rettilineo, ma deforme per un grosso bitorzolo e le narici ingrossate. La sua fisionomia è stata scelta per la potenza visiva della sua deformità e per una certa analogia con la maschera del *kólax* (la maschera scelta per *Kratos*)¹⁶, così da riflettere la consanguineità e l'intrinseca natura non-autonoma e distruttiva della *Violenza fisica*. Il suo genere è femminile, ma – memori di una riflessione di Protagora in riferimento al solecistico μῆνις ('ira') femminile, per cui sarebbe più indicato il genere maschile¹⁷ – l'abbiamo rappresentato come personaggio maschile.

Bia è stato interpretato dall'attrice Margherita Rigamondi. Non è stato facile decidere i suoi movimenti in scena, trattandosi di una presenza muta in simbiosi con *Kratos*.

Dopo vari esperimenti, la regia ha chiesto alle due figure di *Kratos* e *Bia* di muoversi a specchio, con gesto imperioso, nello spazio sottostante la vetta della rupe dove Prometeo viene incatenato da Efesto.

Efesto

Efesto, il dio fabbro, è un personaggio necessario alla punizione di Prometeo, che esegue in obbedienza a un comando, ma con animo riluttante. Nel prologo del *Prometeo Incatenato*, egli appare in profondo conflitto morale e capace di empatia verso la vittima di Zeus. Sebbene Prometeo gli abbia sottratto il 'suo fiore', il fuoco, egli non gli rinfaccia il furto, ma anzi esprime riluttanza e dolore per l'ordine di Zeus di incatenare un dio del suo stesso sangue (*Pr.* 14-15), maledicendo il proprio mestiere (v. 45).

Egli fa capire che il suo comportamento è dettato dall'obbligo, giustificato dalla consapevolezza che «è una grave cosa trascurare la parola del padre» (v. 17). Questa identità divisa tra dovere verso Zeus e solidarietà verso Prometeo viene da noi interpretata come una 'zoppia morale', un riflesso della sua tradizionale infermità fisica, che simboleggia il suo equilibrio ferito da una violenza subita che lo rende sottomesso al padre, ma anche capace di empatia.

Ho esposto le ragioni per cui, senza troppi dubbi, ho proposto di dargli un volto attraverso la maschera che Bernabò Brea attribuisce a Filottete (Mus. Eol. inv. 13556i)¹⁸, il giovane eroe di cui il mito racconta la terribile sofferenza fisica e morale. La fisionomia della maschera – un volto stravolto dal dolore, asimmetrico, con sopracciglia in volute contrapposte, fronte solcata da rughe profonde e occhi infossati – è sembrata adatta per esprimere la sofferenza fisica e interiore di Efesto, enfatizzando il suo carattere di 'carpentiere titanico' tormentato. La comune associazione mitografica di Efesto e Filottete con l'isola di Lemno mi ha incoraggiata nel proporre il parallelo¹⁹, che scenicamente, grazie all'interpretazione dell'attrice Ermelinda Çakalli (anche Capocoro), sembra aver funzionato.

Poggioni, con una felice licenza poetica, ha fatto sì che Efesto e il rimbombo della sua incudine fossero la prima visione e il primo suono in apertura dello spettacolo, nei pressi della rupe. Pochi attimi dopo l'arrivo della coppia *Kratos* e *Bia* con Prometeo. Su Efesto nell'azione scenica, si vedano, sotto, le figg. 17-21.

¹⁵ Vedi MATELLI (2026a), in questo volume, p. 164.

¹⁶ BERNABÒ BREA (1981), p. 194 nr. 3 e Poll. *Onom.* 4.148.

¹⁷ Arist. *Soph. El.* 14 (173b17).

¹⁸ BERNABÒ BREA (1981), pp. 312-313.

¹⁹ MATELLI (2026a), in questo volume, pp. 165-167.

Iò

Iò entra in scena nel Terzo Episodio del *Prometeo Incatenato* come un perno narrativo cruciale e un dispositivo scenico che introduce un potente elemento di sorpresa, dinamismo e *pathos*. L'epifania di Iò sulla scena trascende la mera rottura della staticità fisica di Prometeo, istituendo una dialettica scenica che esprime la natura composita della violenza di Zeus. Le due figure, pur nella loro eterogeneità di supplizio, convergono nella condizione di vittime dell'arbitrio divino. Sul piano mitografico-escatologico, Iò è la progenitrice designata di Eracle, l'eroe che, secondo la profezia, scioglierà le catene del Titano. Il suo peregrinare, benché coatto e incessante, acquisisce così una valenza teleologica, divenendo l'antecedente necessario della futura liberazione. Dal punto di vista drammaturgico e fisico, in questa peripezia scenica si realizza la complementarità del supplizio: Prometeo, inchiodato e resistente, incarna la sofferenza concentrata e statica; Iò, perseguitata dall'Eros di Zeus, dalla gelosia di Era e dal tafano che non le concede requie, rappresenta un dolore che si risolve nel movimento e nella dispersione. La sua fuga coatta e i suoi sobbalzi, esibiti in un dinamismo convulso, costituiscono l'antitesi in movimento del Titano immobile, sottolineando come la tirannia olimpica si eserciti sia mediante l'annullamento del moto sia attraverso la coercizione di un moto perpetuo.

La sua identità scenica è da lei stessa descritta come una condizione ibrida di vergine 'dalle corna di giovenca' (Pr. 673-679). In scena, il suo correre e il suo sobbalzare improvviso, accompagnati da acuti lamenti dovuti alle punture dell'implacabile tafano, costituiscono una violenza dinamica che amplifica la sofferenza del Titano e riempie lo spazio teatrale.

Abbiamo osservato come l'azione di Iò generi un contrasto fondamentale con la condizione di Prometeo, illustrando diverse sfaccettature della tirannia di Zeus:

1. La sofferenza e il movimento:

- Iò rappresenta la *sofferenza dispersa e irrazionale* (la vittima della gelosia tirannica), incarnando il 'dinamismo' e l' 'intermittenza' della fuga. La sua corsa è una tortura perpetua;
- Prometeo è la *sofferenza organizzata e razionale* (il ribelle politico), simbolo di Staticità e Concentrazione. La sua immobilità è, tuttavia, attiva, in quanto condizione per esercitare l'unica facoltà rimastagli: la preveggenza.

2. Gli strumenti del tormento: Il *tafano* si pone come la controparte mobile e dolorosa delle catene adamantine. Entrambi gli strumenti costringono i personaggi a una schiavitù sotto la volontà di Zeus: l'uno immobilizzato, l'altra in moto perpetuo.

L'energia della fuga di Iò si trasforma in perno narrativo quando la fanciulla riceve da Prometeo la profezia sul suo destino e sul suo discendente, Eracle che lega il castigo presente alla futura liberazione del Titano, conferendo un obiettivo escatologico al dramma, che va oltre la trama del *Prometeo Incatenato*.

Per la rappresentazione scenica di Iò la scelta è caduta su una miniatura di Lipari (Mus. Eol. inv. 2304), discostandomi dall'identificazione Bernabò Brea²⁰. La maschera si è imposta perché ha connotazioni simili a quelle del nostro personaggio: un volto femminile giovane, di forma ovale, con lineamenti regolari ma tesi e un colorito arrossato, caratterizzato da cornetti e orecchie bovine.

Tale miniatura mi pare riflettere la svolta iconografica del V secolo a.C., in cui Iò iniziò ad essere raffigurata come fanciulla cornigera piuttosto che come giovenca o 'mezza giovenca'. Si ritiene che questa rappresentazione teatrale, probabilmente ascrivibile al *Prometeo Incatenato*, abbia avuto un impatto tale da generare un immaginario memorabile e influenzare l'iconografia successiva del mito.

La ricostruzione di questa maschera ha dunque dato il volto all'attrice Margherita Rigamondi (comparsa in scena anche come *Bia*), la quale è stata guidata da Christian Poggioni

²⁰ BERNABÒ BREA (1981), p. 128, H4. Si veda MATELLI (2026a), pp. 176-183.

in azioni sceniche coerenti con la sua fisicità di fanciulla cornigera sempre in movimento e assillata dal tafano ‘in dialogo’ con la staticità del protagonista sulla cima elevata, a cui ella è stata fisicamente fatta avvicinare. Su Iò nell’azione scenica si vedano, sotto, le figg. 16, 35-40.

Ermes

L’analisi del testo eschileo ci ha fatto riconoscere quanto il personaggio di *Ermes*, nell’Eso-do del *Prometeo Incatenato*, subisca una *drastica e funzionale riduzione* rispetto al suo complesso *status* mitologico nell’epica e nella lirica dove egli è un positivo e talora scaltro *Keryx* (araldo), *Logios* (dio dell’eloquenza), *Psychopompos* (guida delle anime)²¹. Nella tragedia eschilea, l’abbassamento drammaturgico serve a un preciso scopo metateatrale: la critica corrosiva al regime tirannico di Zeus. In Eschilo, *Ermes* non è il mediatore divino, ma il mero esecutore degli ordini di Zeus, incaricato di estorcere a *Prometeo* la profezia cruciale sulle nozze che minacciano il nuovo potere olimpico. La sua identità divina viene sistematicamente declassata attraverso il linguaggio del protagonista: *Prometeo* lo denigra apertamente, definendolo *τρόχης* (*tróchis*, ‘corriere’, v. 941), *διάκονος* (*diákonos*, ‘ministro’, in senso servile, v. 942) e *ὑπηρέτης* (*hypēretēs*, ‘servo’ degli dèi, v. 954). La sua condizione è etichettata come *λατρεία* (*latreía*, ‘servitù’, v. 966). L’arroganza e il tono pomposo di *Ermes* mascherano una totale sottomissione, priva della dignità del mediatore. Il personaggio si configura come portavoce della tirannide, servitore incapace di comprendere concetti etici superiori come l’amicizia o la pietà, orientato unicamente alla forza e all’obbedienza cieca. La sua volgarità, ottusità e mancanza di grazia appaiono drammaturgicamente studiati per rappresentare l’espressione diretta del potere che egli serve.

Per esprimere teatralmente questa riduzione della sua identità di messaggero a mero latore di minacce, ho adottato una soluzione iconografica audace, in linea con l’interpretazione di un *Ermes servo/messaggero* atipico, sfrontato e lontano dalle figure dei servitori tragici, tradizionalmente rispettosi e sapienti.

La maschera selezionata era stata identificata da Bernabò Brea come riconducibile all’*agroikos* (il ‘rustico’), un carattere distintivo della Commedia Nuova²². Tale scelta, che può apparire incoerente in un contesto tragico, si allinea alle iconografie atipiche adottate anche per *Kratos* e *Bia* dove mi è parso opportuno far prevalere la semantica visiva di una fisionomia ‘volgare’, suggerita dal testo. La scelta non mi è parsa del tutto incoerente, stabilendo un legame con l’origine mitologica agreste (*ἄγροτήρ*) di *Ermes* in Arcadia, come attestato da fonti letterarie²³.

La miniatura Mus. Eol. inv. 12970 presenta tratti marcatamente grotteschi e volgari, che riflettono la condizione di un individuo privo di motivazioni etiche: naso camuso, narici dilatate, labbra grosse e rigonfie, sopracciglia arcuate e rilevate, fronte bombata solcata da una ruga e occhi molto aperti con bulbi prominenti.

La maschera, indossata dall’attore Lorenzo Volpi Lutteri (che aveva interpretato anche *Kratos* e *Oceano*), ha avuto l’intenzione di esprimere la rappresentazione visiva della *latreía*, la servitù che *Prometeo* rifiuta e il volto stesso della tirannia dispotica che si serve di agenti puerili e volgari.

Nell’insieme si tratta di un volto giovanile e volgare, del quale (a parere sia mio che di Poggioni e della critica)²⁴ la ricostruzione artigianale in pelle ha marcato soprattutto gli elementi comici, rendendo più difficile il suo adattamento dentro alla tragedia.

La regia ha dunque dovuto affrontare un difficile equilibrio dovendo rappresentare un arrogante ‘servitore senza anima’, inefficace a portare a compimento il suo mandato, con un

²¹ Si veda la monografia di PISANO (2014).

²² BERNABÒ BREA (1981), p. 182, nr. 28.

²³ *Hymn Hom.* 4.1-2; *Eur. El.* 463b.

²⁴ Si veda il giudizio del giornalista MENTO (2025).

effetto quasi grottesco, lo avvicina alla figura del buffone piuttosto che a un dignitoso messaggero.

Come sotto ben descrive Poggioni stesso, nel dialogo con lui che sotto riporto, con Ermete si è trattato di far esprimere all'attore una certa furbizia maliziosa, al fianco anche di altre emozioni, come la rabbia o lo sgomento. Su Ermete nell'azione scenica, si vedano, sotto, le figg. 41-42 in un momento di prova, fig. 48.

3.2. LE MASCHERE A CALOTTA: SPERIMENTAZIONE, MATERIALI, VESTIBILITÀ, RECITAZIONE

3.2A. LA SPERIMENTAZIONE IN SCENA

La maschera a calotta ha rappresentato un potenziamento o un impedimento per la realizzazione artistica della tragedia? Per ogni personaggio è stata presentata la miniatura di riferimento²⁵, come modello dei rilevamenti 3D e da questi della ricostruzione artigianale²⁶. Ma quale maschera ha consegnato agli attori il lungo percorso di ricostruzione 'fedele' della miniatura antica di Lipari in una maschera per la scena? Che metodo di recitazione ha richiesto la sperimentazione in scena di tale maschera a calotta tragica? Che tecniche sono state necessarie agli attori per affrontare l'interpretazione dei personaggi?

Qui sotto presento la sperimentazione, senza nascondere eventuali criticità emerse, le quali rappresentano per noi un risultato importante che alimenta con nuove domande la ricerca.

Prometeo

Poggioni che ha impersonato Prometeo ha confidato che il suo personaggio ha preso forza dalla maschera. La miniatura scelta come modello presenta il volto di un nobile personaggio di età matura, segnato al tempo stesso da fierezza e da sofferenza²⁷, di cui nella ricostruzione – per scelta registica – si sono attenuati solo i colori vivi dell'originale²⁸. L'età matura ma non vecchia ha caratterizzato il personaggio grazie a una capigliatura bruna²⁹. Essa ha aiutato la dimensione eroica del personaggio. La ricreazione in pelle di questa miniatura si è adattata perfettamente al volto dell'attore con una forma della calotta ben indossabile, il che ha facilitato la presenza scenica del protagonista. Si vedano sotto le foto di scena, figg. 9-10, 17-33, 36-45.

Oceano

La maschera in pelle di Oceano, indossata da Lorenzo Volpi Lutteri, ha permesso di esprimere la ieratica possanza del Titano, al quale è stata lasciata la capigliatura bianca della miniatura originale e un incarnato più pallido rispetto a quello di Prometeo. Egli è zio del Titano ribelle e la capigliatura e barba bianca sono servite a esprimere, in un mondo di divinità estranee alla dimensione temporale umana, la relativa 'seniority' della sua relazione familiare con Prometeo.

Le tre rappresentazioni a Milano del 19, 25 e 26 Marzo 2025 hanno però permesso di osservare che la barba della maschera di Oceano risultava troppo lunga, sminuendo la dignità titanica del personaggio. Ho suggerito di ridefinirne il contorno per la rappresentazione a Lipari del 3 Maggio. Si può osservare la differente espressività determinata dal diverso taglio della barba nelle figg. nrr. 10 e 11, a p. 220.

La maschera in pelle, nel suo insieme, si è ben adattata al volto e al capo dell'attore.

Efesto

La ricostruzione in pelle della maschera di Efesto ha rispettato in linea di massima la fisionomia della miniatura originaria, ma – risultando l'ovale della calotta ricostruita più ampio del

²⁵ Si veda MATELLI (2026a), in questo volume.

²⁶ Si vedano MATELLI (2026b) e STILO (2026), in questo volume.

²⁷ Le ragioni della scelta della miniatura sono esposte in MATELLI (2026a, pp. 167-171), in questo volume.

²⁸ Si vedano le ragioni esposte in MATELLI (2026b, p. 416 e p. 417 fig. 23), in questo volume.

²⁹ Si vedano le ragioni esposte in questo volume MATELLI (2026a, pp. 168-169 e 171) e MATELLI (2026b, p. 201), in questo volume.

viso, abbastanza minuto, dell'attrice Ermelinda Çakalli (di cui pure c'era stato il rilevamento laser da parte NAOSLab) – la sua indossabilità ha richiesto all'attrice uno studio molto attento del suo posizionamento sul capo e l'adozione di una fascia elastica per tenerla fissata durante le movimentate azioni sceniche: Efesto deve salire sulla rupe scoscesa e incatenare Prometeo. L'interprete ha avuto la necessità di studiare non solo ogni movimento, ma anche micromovimento del corpo e della maschera, ognuno dei quali portava un senso agli spettatori. Il pubblico ha apprezzato l'ottima resa teatrale del personaggio di Efesto. Le difficoltà tecniche nell'indossarla e tenerla fissa sul capo sono dunque rimaste nascoste agli osservatori. Per noi esse sono un preciso segnale di necessità da risolvere in riferimento alla portabilità di maschere ricostruite come questa e altre di cui sotto parlerò, per un eventuale futuro protocollo. Per la maschera di Efesto in azione scenica, si vedano qui sotto le fotografie nrr. 17-21.

Oceanine

Le cinque maschere in pelle, ricostruite sul medesimo modellino (Mus. Eol. inv. 12519) sono state leggermente differenziate dalla collaboratrice di Andrea Cavarra, Chiara Barlassina, dedicata al 'trucco e parrucco' delle maschere. Piccole differenze hanno dato varietà al colore più o meno rosato dell'incarnato e al rosso più o meno vivo delle labbra, rendendo interessante e grazioso, sotto questo aspetto, il loro insieme coeso.

La libertà della ricreazione artistica ha tralasciato di riprodurre, nella geometria della capigliatura, la riga mediana che nella miniatura spartisce in due la fascia frontale della treccia e dei capelli sulla nuca, caratteristica di tutte le maschere delle *korai*, le adolescenti. Nell'insieme l'effetto delle maschere ricostruite ha consegnato sì volti femminili di giovani donne ma non il volto fresco delle fanciulle che caratterizzava il modellino originale. Pur così, la maschera ricostruita è stata aiutata dal corpo giovane e flessuoso delle interpreti.

Un'altra nota: la miniatura originale è caratterizzata da una bocca aperta, un'apertura che la ricostruzione artigianale ha esasperato pensando a un coro cantante. Tuttavia questa grande apertura della bocca ha fatto emergere un problema estetico allorché le labbra e talora la mascella dell'interprete all'interno della maschera risulta visibile al pubblico che siede in prossimità della scena ed è evidente allo scatto fotografico.

Anche queste maschere hanno richiesto una fascia elastica per venire 'fermate' attorno al capo. Per osservare le maschere delle Oceanine nell'azione scenica vedano, qui sotto, le figg. 10, 23-33, 38-40, 42.

Iò

Un mascheramento assolutamente funzionale alla messinscena è rappresentato dal viso di Iò, descritta con un corpo femminile e il volto di una giovenca. Una iconografia molto specifica³⁰ sul mito di Iò e la miniatura selezionata hanno offerto la soluzione più adatta a risolvere questo difficilissimo compito, presentando il modellino di un volto femminile con corna e orecchie bovine.

La maschera ricostruita ha ben funzionato grazie all'ottima azione scenica registicamente ben studiata e ben eseguita dall'attrice. Ma in questo caso, la ricostruzione artigianale non ha riprodotto esattamente la maschera originaria: ha tralasciato le orecchie della giovenca e collocato le corna in una posizione più retrograda. Anche in questo caso l'apertura della bocca è stata resa in modo tale da funzionare per una visione a distanza, ma non prossima alla scena (si veda la fig. 16).

Essendo Iò un personaggio in continuo, talora vorticoso movimento, anche in questo caso è stato necessario che la maschera venisse assicurata al capo con una fascia elastica. Per le foto di scena di Iò, si vedano, qui sotto, le figg. 16 e 35-40.

Kratos, Bia ed Hermes

Le maschere per *Kratos* (il Potere) e *Bia* (la Violenza) nel Prologo hanno rappresentato un forte strumento per potenziare la presenza scenica di due divinità al servizio di Zeus, diffi-

³⁰ HOPPIN (1901); YALOURIS (1986) e (1990); CATALDO-VACCA (2021); MATELLI (2026a), in questo volume.

cilissimi in sé da rappresentare in modo adeguato, essendo ipostasi di due realtà che tutti conoscono ma a cui è difficile dare un volto, essendo forze 'ineffabili' che concretamente agiscono solo attraverso altri esecutori (nel nostro caso, Efesto). Ho sopra descritto le fisionomie dei volti scelti per le loro maschere, che hanno cercato d'interpretarne l'identità sfuggente.

Anche il volto di Hermes ricostruito in pelle è stato funzionale a materializzare l'alterità del mondo divino. Come ho sopra già descritto, la fisionomia della miniatura ha in sé caratteri volgari che la ricostruzione artigianale ha enfatizzato al di là di quanto avrebbe richiesto un personaggio tragico e questo volto ha condizionato la costruzione dell'intera scena, con un Hermes quasi grottesco che è diventato una sorta di caricatura del 'servilismo', portando un messaggio forte al pubblico di ora.

Nell'insieme le ricostruzioni artigianali delle tre maschere di *Kratos*, *Bia* ed Hermes si avvicinano, ma non coincidono con i modelli. Il mascheraiolo ha infatti scelto di forzare i tratti di volgarità comica suggeriti dalle miniature, soprattutto per *Bia* ed Hermes. Nel nostro proposito sperimentale anche questo difetto ha rappresentato un dato interessante, permettendoci di comprendere da un punto di vista scientifico quanto, nella ricostruzione delle maschere, la marcatura più o meno forte dei tratti fisiognomici (sopracciglia, labbra, occhi, naso) contribuisca a esprimere diversità di carattere.

Le maschere di *Bia* ed Hermes hanno richiesto l'aggiunta di una fascia di elastico attorno alla nuca. In nessun caso la maschera ha rappresentato un impedimento alla fuoriuscita della voce dell'attore; un caso interessante è quello dell'attore Lorenzo Volpi Lutteri che ha sperimentato, con la maschera di Hermes, la possibilità di emettere una voce accompagnata da una piccola eco.

Per le foto di scena di *Kratos* e *Bia*, si vedano, qui sotto, le figg. 17-19; per Hermes le figg. 41-42.

3.2B. I COSTUMI CHE ACCOMPAGNANO LE MASCHERE

L'uso scenico delle maschere a calotta ha richiesto uno studio attento anche dei costumi, che desideravamo fossero in dialogo tra loro.

La linea guida drammaturgica fornita alla costumista mirava a un'estetica 'fiabesca' e atemporale, evitando tanto l'attualizzazione quanto l'archeologismo. L'obiettivo era creare costumi *evocativi e non realistici*, che stabilissero un linguaggio visivo essenziale e potente in coerenza con le maschere a calotta.

La priorità assoluta risiedeva nella necessità di stabilire una continuità visiva tra il forte impatto plastico della maschera e la fisicità dell'attore, in modo che la figura scenica risultasse integra. Questo ha richiesto un coordinamento artistico e artigianale estremamente impegnativo tra i vari fronti (costume, 'trucco e parrucco'). Il processo è stato reso più complesso dalla necessità di definire l'assetto sartoriale solo dopo il completamento delle maschere, comprimendo notevolmente i tempi a disposizione.

Nonostante le sfide logistiche, la costumista Stefania Parisini O'Brien ha creato abiti dal forte impatto scenico che, nel loro complesso, sono stati molto apprezzati dal pubblico. L'efficacia scenica è stata raggiunta per diverse figure:

- *Prometeo*, il cui concept 'cristologico' è risultato pienamente convincente, anche grazie all'uso mirato del trucco per diminuire lo stacco visivo tra maschera a calotta e corpo dell'attore;
- *Oceano e Oceanine*, i cui costumi, caratterizzati dalla lucentezza serica in varie gradazioni di blu e verde, hanno funzionato efficacemente a livello visivo e concettuale;
- *Io*, la cui figura è stata risolta brillantemente: la *maschera bovina* con l'ampio vello che copriva le spalle dell'attrice ha dominato con successo sull'abito bianco e femminile, servendo l'esigenza concettuale di rappresentare l'eroina nella sua condizione di *fanciulla tramutata in giovenca*.

Tuttavia, non posso negare che l'obiettivo di subordinare interamente il costume all'espressività della maschera e di rendere pienamente 'astratte' le due personalità di *Kratos* e *Bia*, per le

quali è stata adottata una soluzione formale di abiti corti dal taglio geometrico, è risultato solo parzialmente risolto. È stato difficile, in questi due casi specifici, realizzare la piena coerenza visiva e concettuale che avevamo auspicato.

Questo risultato, pur non pienamente soddisfacente, si rivela un punto di partenza prezioso per una eventuale ricerca futura. La sfida riscontrata nell'integrazione tra l'espressività della maschera a calotta e la resa concettuale dei costumi per figure astratte come *Kratos* e *Bia* interroga in modo significativo sul linguaggio sartoriale più ottimale per tal genere di personaggi. Si solleva dunque una questione cruciale: *quale soluzione estetica e strutturale potrà portare a una sintesi più efficace tra la potenza plastica della maschera antica e il costume con cui rivestiamo la personificazione di forze primordiali, potenti ed ineffabili?*

3.2C. IL TRAINING ATTORIALE: L'AMPLIFICAZIONE DELL'ESPRESSIVITÀ CORPOREA

Il progetto d'interpretare oggi un testo tragico con una maschera a calotta ci ha richiesto di creare un percorso di *training* artistico assolutamente nuovo, di generare un protocollo mancante, non essendoci una tradizione alle spalle, come ho già raccontato. Le esperienze attoriali con la mezza maschera della commedia dell'arte di genere comico hanno potuto essere solo parzialmente d'aiuto, anche se certo fanno emergere alcuni 'universali' della recitazione mascherata, che in ogni caso prende la sua espressività dal corpo.

Ma oltre a questo è stato necessario per noi creare un percorso di ricerca teorico e sperimentale per avvicinarci al mondo specifico della 'maschera a calotta'.

A questo scopo è stato prezioso un *workshop* sulle maschere a calotta tenuto dall'attore e regista Adriano Iurissevich il 12-15 febbraio 2025, il quale ha comunicato con esercizi pratici al gruppo di attori alcuni fondamenti della recitazione in maschera, facendo comprendere come l'attore in maschera sia chiamato ad amplificare l'*espressività corporea* nel suo complesso, affinché la maschera possa 'cambiare' e raccontare le diverse emozioni che si evolvono nella trama (indipendentemente dal genere tragico o comico). Ha insegnato che una regola fondamentale della recitazione in maschera è che tutto ciò che non traspare organicamente dal corpo non è visibile nemmeno con la maschera e viceversa che il corpo è in grado di far parlare linguaggi diversi alla maschera, nonostante l'apparente staticità.

Il lavoro successivo con Christian Poggioni nei giorni di prove del *Prometeo Incatenato* ha portato il gruppo di lavoro a comprendere l'importanza di 'possedere' innanzitutto con la memoria il testo da recitare e poi di acquisire una conoscenza 'intima' di ciascuna maschera, individuando il suo 'colore' emotivo e il possibile ampliamento di tale base con tutta la gamma espressiva concessa dal personaggio e dalla situazione.

Il *training* fisico senza e con la maschera e prove (anche estenuanti) con le maschere a calotta hanno rappresentato le prime risposte alla domanda su come esse funzionino sul volto di ciascun attore.

3.2D. CONCLUSIONE SULLA VALENZA TEATRALE DELLE MASCHERE RICOSTRUITE

In conclusione, le maschere ricostruite per *Prometeo Incatenato* hanno sicuramente potenziato la caratterizzazione tragica di alcuni personaggi e al contrario grottesca di alcuni altri, aiutando in tutti i casi gli attori nella loro interpretazione.

Dal punto di vista drammaturgico, il punto critico è rappresentato proprio da quale debba essere la maschera più adatta a personaggi tragici 'infami', esecutori dei poteri tirannici assoluti di Zeus, nei confronti di Prometeo, come *Kratos*, *Bia* ed Ermes. Le ricostruzioni delle loro maschere potenziano un giudizio di biasimo nei loro confronti (inviando questo messaggio al pubblico), ma concordo anche con la critica che potrebbe eccepire, trattandosi di una tragedia, il tratto troppo volgare dei loro lineamenti.

Nonostante, da un punto di vista tecnico molti aspetti siano perfettibili³¹, nell'insieme le ricostruzioni sono sembrate teatralmente molto efficaci per rafforzare l'espressione dei caratteri del *Prometeo Incatenato*, sia per gli interpreti che per il pubblico. Esse non hanno ostacolato

³¹ Si vedano in questo volume MATELLI (2026b, pp. 423-424) e STILO (2026).

l'emissione della voce da parte degli attori, richiedendo però sempre un posizionamento corretto della bocca al suo interno. L'attore Lorenzo Volpi Lutteri aveva sperimentato la possibilità di produrre una certa eco posizionando in un certo modo la maschera sul capo.

Permane la consapevolezza che, anche nel progetto ricostruttivo attraverso la strumentazione digitale 3D, emerge un *gap* tra 'modello' e 'ricreazione' in pelle, dovute sia alle difficoltà tecniche di adattare perfettamente la fisionomia ingrandita del modellino antico al volto di un attore, sia alle esigenze creative dell'artigiano/artista che desidera lasciare il suo segno³².

4. L'USO STRATEGICO DELLO SPAZIO SCENICO, DELLE LUCI, DEI RITMI E DELLA MUSICALITÀ

4.1. LO SPAZIO SCENICO TRA INACCESSIBILITÀ E TENSIONE SPAZIALE

La risoluzione del problema dell'ambientazione è stata ardua, dovendo in qualche modo suggerire che l'azione scenica avveniva nella più remota cima della Scizia. Alla fine, scelta registica di un linguaggio scenografico astratto e simbolico facilmente riconoscibile ha rappresentato un pilastro chiave nell'ideazione registica, evitando il naturalismo in favore della forza della parola e dell'immaginazione dello spettatore.

Poggioni ha voluto mantenere un preciso rapporto spaziale che amplificasse la dimensione tragica della condanna. Come si è visto, lo scenografo Dino Serra ha realizzato soltanto la parte terminale del picco roccioso, un elemento scenografico alto circa un metro e mezzo, dalle forme scabre e primordiali. L'attore che interpreta Prometeo è collocato in posizione sopraelevata, impervia e solitaria. La sua prima posizione, all'inizio, è a spalle girate rispetto al pubblico (vedi fig. 17).

A parte Efesto, impegnato a incatenarlo, gli altri personaggi per rivolgersi a lui devono costantemente protendersi verso l'alto senza mai raggiungerlo davvero. Questa relativa inaccessibilità di Prometeo non solo sottolinea la condanna inflittagli da Zeus, ma ne amplifica la dimensione tragica attraverso una tensione spaziale costante sul palco.

Il Coro delle Oceanine, che arrivano in scena su un carro alato, rappresenta il massimo veicolo dell'immaginario spettacolare non traducibile. Poiché gli effetti speciali non sono contemplati, il Coro è stato chiamato a evocare il proprio movimento aereo, su un carro, attraverso le soluzioni di gesti scenici e coreografie. Nel suo rapporto con Prometeo, la *sympatheia* verso di lui è stata materializzata dalla loro tensione fisica a raggiungerlo anche sulla vetta dirupata.

Nel contesto di resistenza statica del protagonista, il Coro assume la funzione di elemento di contrasto e di amplificazione emozionale. Attraverso costruzioni coreografiche che hanno suggerito la forma di un carro alato e la voce collettiva – supportata dalle medesime maschere in cuoio per tutte – il Coro ha realizzato la propria azione scenica, comunicando l'atmosfera tragica e la solidarietà, trasformando l'evento spettacolare del volo in una presenza emozionale e dinamica essenziale per bilanciare l'immobilità del Titano.

L'arrivo spettacolare di Oceano in groppa a un grifone alato guidato senza redini, con la sola forza del pensiero, è stato affidato al potere efficacissimo della parola accompagnata da una studiata mimica e da un cono di luce che lo ha fatto improvvisamente comparire in una sezione laterale del palco (nello spazio chiuso del Teatro Pime) e in cima alla scalinata del teatro all'aperto di Lipari.

Fondamentale è stata la dislocazione spaziale: la sua posizione non lo ha elevato all'altezza di Prometeo, incatenato, ma lo ha mantenuto in una posizione subordinata. Questa scelta visuale è stato un modo per tradurre la sua subalternità drammaturgica e l'inefficacia della sua missione, demandando l'elemento straordinario del volo esclusivamente alla funzione descrittiva e immaginifica delle sue parole.

³² Si vedano, in questo volume, le pp. 421-425, 438-439, 482.

Nel caso di *Kratos* e Bia, nel Prologo, la regia ha guidato gli interpreti a creare sulla scena geometrie fisiche e cinetiche dei caratteri espressi dalle maschere, materializzando così personaggi ineffabili e ‘astratti’, in azione ‘a specchio’, che hanno circondato la rupe, senza mai avvicinarsi troppo a Prometeo.

Tutto lo spazio scenico è stato attraversato, percorso e ripercorso di corsa, spesso a sobbalzi, dalla donna-giovenca Iò. La sua *sympatheia* e partecipazione alle sorti di Prometeo hanno fatto sì che la regia ideasse un suo sempre più stretto avvicinamento a Prometeo, fin sulla cima della rupe.

Ermes, al contrario, compare come messaggero tenendosi però sempre a una certa distanza dal suo interlocutore Prometeo, al quale promette un'imminente, catastrofica punizione per la sua ostinata resistenza a Zeus e sparisce durante il terremoto finale.

4.2. LE SCELTE SONORE E MUSICALI

L'elaborazione della colonna sonora per *Prometeo Incatenato* ha rappresentato un'altra sfida drammaturgica complessa, data l'impossibilità di replicare la densa interazione tra parola recitata, recitativo e canto tipica della tragedia greca classica e di questo dramma in particolare³³. Il regista Christian Poggioni, in collaborazione con il maestro compositore Adriano Sangineto³⁴, ha optato per una *sonorizzazione stratificata*, mirando a stabilire un ponte tra l'antico *pathos* e una sensibilità sonora contemporanea, con precisi riferimenti tecnici e drammaturgici.

La sonorizzazione generale è stata affidata all'uso di sintetizzatori digitali, Moog e Mello-tron. Questi strumenti non si sono limitati a un mero *soundscape*, ma hanno costruito un'ambientazione tetra, ventosa e drammatica persistente, fornendo la base acustica su cui si innestano gli elementi attivi.

Sintetizzerei in tre punti le situazioni in cui la componente sonora e musicale ha svolto un ruolo importante nella rappresentazione:

1. *Le catene adamantine e la sonorizzazione della tortura*. Il Prologo, dominato dall'atto brutale dell'incatenamento, è stato caratterizzato da una precisa sonorizzazione della tortura. Il Moog e i sintetizzatori sono stati impiegati per generare un timbro metallico, profondo e risonante che si fondeva con i colpi dell'incudine di Efesto. Questa scelta tecnica ha trascorso la funzione di semplice effetto rumoroso, trasformando il suono delle catene adamantine in un elemento testuale che sottolinea l'implacabilità e la fisicità della pena imposta da Zeus, stabilendo un registro di violenza cosmica.
2. *Il volo delle Oceanine: sinestesia acustica*. Per l'arrivo del Coro delle Oceanine (Parodo), il compositore ha introdotto gli unici elementi melodici distintivi. L'impiego combinato dell'arpa celtica – per la sua capacità di evocare fluidità e risonanze naturali – e del *low whistle* (flauto basso legato alla tradizione popolare irlandese) ha generato un'atmosfera sonora che traduce la percezione sensoriale del Titano. Il *low whistle*, in particolare, con il suo timbro primordiale e rarefatto, ha contribuito a creare un effetto sinestetico (cfr. le battute di Prometeo sul *profumo* o *fraganza*) e a suggerire il ritmico sbatter d'ali dei carri alati, ancor prima della piena manifestazione visiva del Coro. Questi strumenti, oltre a connotare musicalmente le Oceanine, hanno costituito la base armonica per le sezioni cantate. A sostegno dei monologhi melici di Prometeo, il clarinetto basso è stato occasionalmente utilizzato per fornire linee melodiche discrete e rarefatte, mantenendo un registro di solitudine e dignità che non doveva mai prevaricare la potenza della parola eroica.
3. *La catastrofe finale: climax sonora-astratta*. L'azione generale e il movimento della *performance* sono stati scanditi dall'uso percussivo di timpani, gong, incudine, e tamburi a cornice. Tali strumenti sono stati impiegati in modo strategico, culminando nell'Eso-do. L'attivazione simultanea di questi elementi, in combinazione con l'amplificazione

³³ VALGIMIGLI (1904), pp. 405-413; GRIFFITH (1983), pp. 21-29.

³⁴ <https://www.adrianosangineto.com/content/about/>

distorta dei suoni generati dal sintetizzatore, è sfociata in una *climax* sonora violenta e astratta. Questa esplosione acustica ha avuto la funzione drammaturgica di tradurre la furia del *terremoto* che squassa la scena (la catastrofe), enfatizzando la discesa di Prometeo nel baratro e la distruzione dell'ordine scenico solo simbolicamente rappresentati, dimostrando una risoluzione registica audace nel rendere la violenza cosmica attraverso il suono puro.

Nonostante le *ristrettezze logistiche ed economiche* abbiano imposto l'utilizzo di suoni pre-registrati, le scelte di orchestrazione digitale e strumentazione etnica hanno permesso di raggiungere una *coerenza drammaturgica* e un impatto emotivo di alto livello, funzionali alla lettura registica dell'opera. Naturalmente, guardando avanti, per la rappresentazione di un dramma come questo, sarebbe auspicabile riuscire ad eseguire sonorità e musiche dal vivo.

4.3. IL RITMO GENERALE E LA DINAMICA DELLA RAPPRESENTAZIONE

L'*immobilità scenica* del protagonista, Prometeo, ancorato alla roccia, funge da fulcro drammaturgico che ha imposto all'autore e, per estensione, al regista una partitura temporale estremamente calibrata. La *performance* ha infatti avuto la necessità di scolpire con precisione il passaggio ritmico che definisce l'arco emotivo e narrativo dell'opera.

La Stasi Iniziale e la Solennità Ieratica. L'inizio del dramma è dominato da un ritmo pesante, ieratico e dilatato, funzionale a cristallizzare l'eternità e l'ineluttabilità della pena. Questa solennità è marcata in queste sezioni:

- *Prologo*: l'azione brutale e ritualistica dell'incatenamento operato da Efesto, affiancato dalle figure implacabili di *Kratos* e *Bia* (Forza e Violenza), stabilisce un tempo teatrale quasi sacrale, sottolineando l'assoluta potenza del *nuovo* ordine cosmico (Zeus).
- *Primo Episodio*: l'arrivo di Oceano, che nell'originale eschileo propone un volo straordinario su un grifone alato difficilmente rappresentabile e che non abbiamo potuto realizzare, conferma anche nelle scelte registiche questo tono di stasi. L'andatura cauta delle parole del Titano e la proposta di diplomazia, pur introducendo un flebile movimento verbale, sono percepite come inefficaci e lente, amplificando la dimensione statica del supplizio.

L'Iniezione di Dinamismo e Pathos. Il dramma sperimenta una cruciale *accelerazione ritmica* con l'ingresso di personaggi capaci di reintrodurre il *movimento fisico* e il *pathema* (l'emozione intensa) nel cuore della scena:

- *Parodo (Coro)*: l'arrivo delle Oceanine (il Coro) apporta una prima, seppur controllata, fluidità, bilanciando l'immobilità del Titano con la loro compassione e il movimento coreutico.
- *Terzo Episodio*: la dinamica raggiunge il suo picco con l'irruzione convulsa di Iò. Il suo movimento ansimante, accelerato e quasi delirante (frutto della persecuzione di Era) infrange definitivamente la stasi, reintroducendo nel dramma un'energia fisica violenta e un futuro (la sua erranza) che contrasta l'eterno presente di Prometeo.

La Climax e la Catastrofe Finale. Il finale (*Esodo*) è contrassegnato da una brusca e sorprendente *escalation* ritmica. L'arrivo di Hermes, latore dell'*ultimatum* di Zeus, innesca una reazione a catena che culmina in un ritmo incalzante e violento. Questa tempesta verbale e cosmica precede immediatamente l'implosione della scena (la Catastrofe), con l'accasciamento di Prometeo nel baratro e il conseguente collasso del piano scenico (simbolicamente rappresentato da Christian Poggioni).

La Funzione Attiva del Silenzio Parallelamente al ritmo espresso, la regia ha curato la *drammaturgia dei silenzi*, che in *Prometeo* non sono semplici assenze di parole, ma una *forma attiva di resistenza e dignità morale*.

- *Silenzi Lirici*: un *silenzio leggermente prolungato* subito dopo i lamenti iniziali di Prometeo (vv. 88-127), ha permesso al *thrénos* (il lamento dell'eroe) di *risuonare* nella coscienza del pubblico, enfatizzando la *solitudine eroica* e la sofferenza muta del Titano.
- *Silenzio di Amplificazione*: un altro momento cruciale è stato segnato dalla scelta di un attimo di *silenzio subito dopo l'uscita di scena di Oceano*, la cui fretta ad andarsene è giustificata dal bisogno di riposo del suo grifone. Il vuoto sonoro ha avuto lo scopo di *amplificare l'isolamento assoluto* di Prometeo.

4.4. LA DRAMMATURGIA DELL'ILLUMINAZIONE: FUNZIONE E SIMBOLISMO CROMATICO

Lo studio illuminotecnico per *Prometeo Incatenato* non è stato accessorio, ma ha rappresentato un elemento registico strutturale, volto a scandire emotivamente e narrativamente le macrosezioni della tragedia. L'uso di *fari LED* e, in alternativa, di *gelatine colorate* ha permesso di creare una 'partitura luminosa' che traduce direttamente la dinamica e il clima emotivo di ogni episodio.

La funzione delle luci è stata impostata su una *netta polarità cromatica* che associa il colore alla natura dell'azione scenica:

- *Il Rosso: Violenza, Pena e Catastrofe (Prologo ed Esodo)*
 - o Il *Prologo*, che mette in scena l'atto brutale e fondativo dell'*incatenamento* (Efesto, Kratos e Bia), è stato immerso in una *luce rossa in crescendo*. Questa progressione luminosa non ha solo simboleggiato la *violenza fisica* e il sangue, ma ha caricato l'aria di una tensione premonitrice, stabilendo un tono visivo di scontro e sofferenza.
 - o Il rosso, in un analogo *crescendo* drammatico e visivo, è tornato a dominare l'*Esodo*. Qui, esso ha tradotto in modo astratto la *violenza cosmica del terremoto finale*, culminando in un'esplosione cromatica che accompagna l'implosione scenica e la caduta del Titano nel baratro.
- *Il Freddo: Stasi, Distacco e Diplomazia Inefficace (Primo Episodio)*
 - o L'intero *Primo Episodio*, dedicato all'incontro tra Prometeo e Oceano, è stato illuminato con *luci fredde*. Questa scelta ha avuto la funzione di riflettere e amplificare il *distacco emotivo* e la *frigidità politica* della diplomazia proposta da Oceano. Il registro cromatico freddo ha così sottolineato la stasi dell'azione in questo segmento e l'assoluta solitudine intellettuale del protagonista di fronte a una vana mediazione.

In sintesi, la regia ha utilizzato il colore come un segnale drammaturgico inequivocabile, passando da una luce calda e violenta (rosso) per i momenti di massima coercizione e catastrofe, a una luce fredda e statica per i momenti di tentata e fallimentare razionalità o mediazione.

5. PROMETEO INCATENATO IN SCENA

5.1. GLI SPETTACOLI

Il *cast*, oltre a Poggioni, era composto dagli attori professionisti Lorenzo Volpi Lutteri ed Ermelinda Çakalli e da cinque studentesse/attrici dell'Associazione *Kerkís. Teatro Antico In Scena*³⁵.

³⁵ <http://www.kerkis.net>

Date delle repliche:

- 19 marzo 2025, ore 15:00, Teatro della Casa di Reclusione di Milano-Opera³⁶
- 25 e 26 marzo 2025, ore 20:30, Teatro PIME, Milano
- 3 maggio 2025 ore 21:00, Teatro del Castello di Lipari, Parco Archeologico delle Isole Eolie

ESCHILO, *PROMETEO INCATENATO*

con maschere ricostruite dalle miniature di Lipari
 uno spettacolo organizzato dall'Università Cattolica del Sacro Cuore
 in collaborazione con l'Associazione *Kerkís. Teatro Antico In Scena*

DIREZIONE SCIENTIFICA E DRAMMATURGICA Elisabetta Matelli

REGIA Christian Poggioni

INTERPRETI

Prometeo Christian Poggioni

Potere, Oceano ed *Erme*s Lorenzo Volpi Lutteri

Violenza e *Io* Margherita Rigamondi

Efesto e *Capocoro* Ermelinda Çakalli

Coro di Oceanine Benedetta Drago, Francesca Ferrari, Annachiara Formica,
 Francesca Redaelli, Arianna Sangiuliano

REALIZZAZIONE DELLE MASCHERE

Francesco Stilo, per i rilevamenti digitali delle miniature e la modellazione a grandezza naturale delle maschere, Andrea Cavarra con la collaborazione di Chiara Barlassina, per la ricostruzione artigianale delle maschere per la scena

MUSICHE

Adriano Sangineto

COSTUMI

Stefania Parisini O'Brien

SCENOGRAFIA

Dino Serra

Il pubblico ha risposto positivamente alla provocazione di questa realizzazione scenica, e le recensioni giornalistiche sono state positive³⁷, tanto da stimolarci a proseguire la ricerca.

³⁶ Rappresentazione con costumi e maschere, ma senza scenografia.

³⁷ GIRELLA (2025); MARTINELLI (2025), pp. 68-69. Altre recensioni alla n. 26 dell'Introduzione.



5.2. FOTO DI SCENA DEL *PROMETEO INCATENATO*

Fig. 9 – Prometeo, personaggio che prende forza dalla propria immobile resistenza, interpretato da Christian Poggioni. Foto di Mauro Valle.



Fig. 10 – Prometeo e le Oceanine in arrivo. Foto di Mauro Valle. Altre immagini delle Oceanine, sotto, alle figg. 23-33, 38-40, 42.



Fig. 11 – Christian Poggioni osserva la maschera di Prometeo nel teatro Luigi Bernabò Brea di Lipari, poco prima dello spettacolo del 3 maggio 2025. Foto di Carmela Grasso (Melamedia).



Fig. 12 – Oceano durante la rappresentazione presso il teatro PIME di Milano il 26 marzo 2025. La capigliatura e la barba hanno richiesto di essere ridimensionate. Foto di Mauro Valle.



Fig. 13 – Foto della maschera in pelle di Oceano (con barba accorciata per lo spettacolo a Lipari del 3 maggio 2025). Foto di Elisabetta Matelli.



Fig. 14 – La maschera di Efesto sul capo dell'attrice Eri Çakalli, in un momento di prova del costume con Stefania Parisini O' Brien. Foto di Alessandro Villa.



Fig. 15 – La maschera di una Oceanina sul palco teatrale. Foto di Roberto Bellu. Si noti la mancanza della riga al centro della fronte e la grande apertura della bocca, che caratterizzano questa ricostruzione.



Fig. 16 – Foto di scena di Iò presso il Teatro PIME. Foto di Roberto Bellu.



Fig. 17 – Dal Prologo: Prometeo è condotto sulla cima del monte dirupato da *Bia* (a sinistra) e *Kratos* (a destra), mentre Efesto perfeziona le catene sull'incudine. Foto di Roberto Bellu.



Figg. 18-19 – Dal Prologo. Efesto si avvicina a Prometeo con le catene. Foto di Mauro Valle.



Figg. 20-21 – Efesto incatena Prometeo nel Prologo. Foto di Mauro Valle.



Fig. 22 – Prometeo incatenato, solo in scena nel Prologo. Foto di Roberto Bellu.



Fig. 23 – Prometeo e le Oceanine. Foto di Mauro Valle.



Fig. 24 – Prometeo e le Oceanine. Foto di Mauro Valle.



Fig. 25 – Prometeo e le Oceanine. Foto di Mauro Valle.



Fig. 26 – Prometeo e le Oceanine. Foto di Roberto Bellu.



Fig. 27 – Prometeo e le Oceanine. Foto di Roberto Bellu.



Fig. 28 – Prometeo e le Oceanine nell'Esodo. Foto di Mauro Valle.



Fig. 29 – Prometeo e le Oceanine nell'Esodo poco prima del terremoto. Foto di Mauro Valle.



Fig. 30 – Prometeo e le Oceanine nell'Esodo poco prima del terremoto. Foto di Mauro Valle.



Fig. 31 – Prometeo e le Oceanine nell'Esodo poco prima del terremoto. Foto di Mauro Valle.



Fig. 32 – Prometeo e le Oceanine nell'Esodo poco prima del terremoto. Foto di Mauro Valle.



Fig. 33 – Prometeo in dialogo con Oceano nel Primo Episodio. Foto di Roberto Bellu.



Fig. 34 – Oceano nel Primo Episodio. Foto di Antonio Petrone.



Fig. 35 – Iò nel Terzo Episodio. Foto di Roberto Bellu.



Fig. 36 – Iò e Prometeo nel Terzo Episodio. Foto di Mauro Valle.



Fig. 37 – Iò e Prometeo nel Terzo Episodio. Foto di Mauro Valle.



Fig. 38 – Iò, Prometeo e le Oceanine nel Terzo Episodio. Foto di Mauro Valle.



Fig. 39 – Iò e Prometeo nel Terzo Episodio. Foto di Mauro Valle.



Fig. 40 – Iò e Prometeo nel Terzo Episodio. Foto di Roberto Bellu.



Fig. 41 – Ermes e Prometeo nell'Esodo. Foto di Roberto Bellu.



Fig. 42 – Ermes, Prometeo e le Oceanine nell'Esodo. Foto di Roberto Bellu.



Fig. 43 – Prometeo precipita nel Tartaro nell'Esodo della tragedia. Foto di Mauro Valle.



Fig. 44 – Prometeo precipita nel Tartaro nell'Esodo della tragedia. Foto di Mauro Valle.



Fig. 45 – Prometeo precipita nel Tartaro nell'Esodo della tragedia. Foto di Mauro Valle.



Fig. 46 – Christian Poggioni in un momento di prova del protagonista del *Prometeo Incatenato*. Si osservi la ricostruzione scultorea della barba, a cui sono stati aggiunti gli elementi piliferi solo in un secondo momento. Si veda MATELLI (2026b), in questo volume. Foto di Elisabetta Matelli.



Fig. 47 – Christian Poggioni in un momento di prova costumi in Aula Bontadini. Foto di Alessandro Villa.



Fig. 48 – L'attore Lorenzo Volpi Lutteri in prova interpreta Hermes. Foto di Alessandro Villa.



Fig. 49 – Elisabetta Matelli segue la prova costumi in Aula Bontadini. Foto di Alessandro Villa.

6. CONCLUSIONE: DALLA SPERIMENTAZIONE ALL'EPISTEMOLOGIA DELLA SCENA

La messa in scena sperimentale del *Prometeo Incatenato*, realizzata con risorse sceniche essenziali e senza il ricorso a grandi macchine, non ha costituito un mero esercizio di *revival* storico, ma un momento di *validazione empirica* cruciale. Questa sperimentazione ribadisce la *necessità epistemologica* di riportare la ricerca sul teatro antico – in particolare sui temi della maschera e dell'agire drammatico – nel suo contesto d'origine: la scena. Le congetture filologiche, iconografiche o teoriche, per acquisire la consistenza di *risultati scientifici sperimentati*, devono superare il vaglio del *laboratorio scenico*. Solo in questo spazio di prassi controllata, infatti, la maschera a calotta si trasforma da reperto potenziale a strumento performativo attivo, dimostrando la sua intrinseca funzionalità drammaturgica.

L'esperimento ha permesso di affrontare e risolvere il cuore di tre questioni scientifiche fondamentali:

1. *Azione e Tónos*: ha affrontato il problema strutturale della potenziale staticità del testo eschileo. La soluzione è stata la codifica dell'immobilità fisica del protagonista come la forma più elevata di *azione scenica* e *resistenza etica*, risolvendo la tensione drammaturgica attraverso la funzione cinetica e morale dell'attore mascherato, in linea con l'esigenza di *tónos* (tensione somatica)³⁸ verificata sperimentalmente.
2. *Efficacia Critica dell'Artefatto*: l'adozione di una riassegnazione dei parametri iconografici (maschere di registro comico/satiresco per l'espressione della tirannia) ha dimostrato l'efficacia critica dell'artefatto. Questo stabilisce un precedente metodologico: la maschera non è mero *tipo* caratteriale, ma uno strumento di commento politico-sociale intrinseco

³⁸ Su questa nozione, si vedano MATELLI (1999) e (2004); IURISSEVICH (2004), p. 159 e le riflessioni, in questo volume, in MATELLI (2026c), pp. 473 e 478.

al dramma. La sua iconografia fissa amplifica la percezione della volgarità del potere, rendendo la performance un'analisi corrosiva.

3. *Protocollo di Training*: Infine, la prassi scenica ha confermato l'urgente necessità di un protocollo di *training* dedicato che affronti le sfide specifiche dell'interfaccia attore-manufatto, in particolare con materiali organici come la pelle. La ricerca ha verificato che la risonanza emotiva dipende interamente dalla capacità dell'attore di incorporare i vincoli tecnici del copricapo, trasformandoli in amplificatori di presenza.

Prospettive Future di Indagine: Continuità del Metodo Sperimentale

La strada tracciata da questa sperimentazione si proietta ora su tre direttrici principali per un avanzamento epistemologico che mantenga la prova sulla scena come fulcro della ricerca:

1. *Fidelizzazione del Processo Ricostruttivo*: la ricerca deve dedicare uno spazio all'analisi delle criticità riscontrate nel *loop* tecnico-scientifico che va dalla lettura 3D della miniatura alla ricreazione indossabile in pelle. Ciò implica indagare la perdita di risoluzione e la distorsione volumetrica nel passaggio dal reperto al modello digitale, l'impatto delle scelte materiali sulla proiezione vocale e la definizione di un margine di fedeltà accettabile che bilanci l'accuratezza archeologica con la funzionalità biomeccanica necessaria all'attore.
2. *Validazione Tassonomica Funzionale*: è indispensabile procedere alla sistematizzazione comparata dei dati performativi raccolti sui diversi generi (Commedia vs. Tragedia). L'obiettivo è elaborare una tassonomia funzionale delle maschere di Lipari che superi le classificazioni iconografiche tradizionali, creando categorie basate sull'impatto scenico e non solo sul registro stilistico.
3. *Estensione del Modello Interpretativo*: il prossimo passo dovrebbe essere l'estensione del protocollo di analisi comparata ad altri reperti di necropoli, a periodi drammatici differenti (es. dramma satiresco), su più vasta area geografica (idealmente, maschere a calotta di tutta l'area del Mediterraneo). Questa validazione su scala più ampia permetterebbe di accertare se l'uso della maschera come agente critico del testo sia un principio operativo generalizzabile, fornendo un modello interpretativo robusto per la filologia teatrale e un fertile terreno per la prassi scenica contemporanea.
4. *Codificazione dell'uso tragico*: in stretto collegamento con una nuova e più articolata classificazione delle maschere a calotta, si potrebbero organizzare workshop attoriali per lo studio 'in scena' di tutte le loro potenzialità espressive di caratteri e di emozioni. Si tratterebbe di un nuovo filone di ricerca volto a codificare le gestualità e le possibilità d'uso di questo genere di maschere una volta indossate, studiandole in stretto rapporto alle inclinazioni del capo o dei movimenti del corpo dell'attore.

APPENDICE

Intervista a Christian Poggioni

MATELLI: *Il Prometeo Incatenato è un dramma potente ma pressoché privo di azione scenica: come hai affrontato tale sfida nell'ideazione registica?*

POGGIONI: Senza un'azione scenica non ci può essere un evento teatrale: occorre però chiarire che per 'azione scenica' non si intende necessariamente un gesto spettacolare, come sguainare una spada per affrontare un duello o arrampicarsi su un balcone per corteggiare una fanciulla. Ogni volta che un personaggio persegue un obiettivo specifico si creano i presupposti per un'azione scenica e questo naturalmente vale anche per Prometeo. Nella tragedia di Eschilo, un obiettivo fondamentale del Titano consiste nel non rinnegare l'aiuto dato al genere umano attraverso il dono del fuoco e del sapere tecnico, in opposizione al progetto di Zeus che avrebbe voluto sterminarli. Ma la sua coerenza ha un prezzo: restare incatenato per l'eternità su un picco roccioso, esposto in solitudine agli elementi. Anche se dunque Prometeo, bloccato, non può sguainare armi né spezzare le catene, la sua azione, ancor più

faticosa, è quella di resistere: resistere fisicamente e moralmente per non piegarsi alle richieste di Zeus. Per l'attore ciò si traduce in una tensione costante che richiede ben più energia di un'acrobazia scenica. Ma questa tensione fisica è al servizio di una tensione emozionale, grazie alla quale il pubblico assiste alla lotta interiore di un eroe tragico deciso a non tradire la propria integrità.

MATELLI: *Quali idee ti hanno guidato nell'interpretare il dramma?*

POGGIONI: Il teatro affascina anche perché è il luogo in cui tutto può essere evocato senza bisogno di effetti speciali. Sul palco è la potenza creatrice della parola a generare le immagini, non la tecnologia. Certo, con i mezzi adeguati si possono anche costruire macchine sceniche per simulare voli o crolli, ma non è una *condicio sine qua non*, il naturalismo appartiene più al linguaggio del cinema. A teatro si va per godere della magia della parola, che sa rendere visibile anche quello che non c'è. Il pubblico accetta istintivamente la convenzione per cui un personaggio può dire «sto volando» pur restando a terra, o «la montagna crolla sotto di me», mentre continua a stare in piedi. Come detto precedentemente, in teatro la parola incarnata dal corpo dell'attore diventa azione scenica.

MATELLI: *Le maschere, determinate dai modellini di Lipari, hanno forzato alcune scelte registiche?*

POGGIONI: Direi di no. Come direttrice scientifica del progetto hai selezionato con grande cura le maschere tra centinaia di modellini, scegliendo quelle più adatte ai caratteri dei personaggi. Essendo un lavoro sperimentale, alcune si sono rivelate perfettamente coerenti con il ruolo, altre meno. Per esempio, i tratti della maschera di Prometeo esprimono bene la sua sofferenza, tragica ma velata di dolcezza e benevolenza, così come Ermete restituisce con chiarezza la furbizia insolente del messaggero di Zeus. Per altri personaggi, come nel caso di *Kratos*, il passaggio dal modellino alla maschera a grandezza naturale è stato più complesso e il risultato finale potrà essere perfezionato. Ma questo è del tutto naturale, trattandosi di una prima sperimentazione di ricostruzione, aperta a sviluppi e miglioramenti.

MATELLI: *Dal punto di vista della vestibilità della maschera a calotta, hai considerazioni da fare, anche in relazione al materiale della pelle che è stato usato?*

POGGIONI: Una maschera a calotta copre completamente il capo e il volto, lasciando solo due piccoli fori per gli occhi e un'apertura più ampia per la bocca, affinché la voce possa uscire chiaramente. Idealmente dovrebbe dunque aderire come un guanto al viso dell'attore, permettendogli di vedere e parlare senza ostacoli. Per questo ogni maschera è stata ricostruita tenendo conto del volto dell'interprete che l'avrebbe indossata, per garantire al tempo stesso funzionalità tecnica e resa scenica. In alcuni casi la vestibilità è risultata subito ottimale. In altri, essendo il cuoio un materiale malleabile, si sono rifinite le parti interne per renderle il più possibile confortevoli. Il cuoio ha il vantaggio, rispetto a materiali come la cartapesta o il legno, di essere più 'vivo' e malleabile.

MATELLI: *Quale training tecnico è necessario a un attore che desidera interpretare al meglio una tragedia con una maschera a calotta?*

POGGIONI: L'attore ha il compito di amplificare l'espressività di tutto il corpo, così che la maschera possa 'cambiare' e raccontare emozionalità diverse. Nella recitazione in maschera dal vivo, tutto ciò che non traspare organicamente da tutto il corpo dell'attore non si vede neanche sulla maschera. È necessario un percorso specifico: conoscere intimamente la propria maschera, individuarne la tonalità emotiva di fondo e ampliare quella base con tutta la gamma espressiva richiesta.

MATELLI: *Hai sperimentato difficoltà nell'integrazione della maschera a calotta con il costume del personaggio?*

POGGIONI: Il dialogo costante tra mascheraio e costumista è stato essenziale per garantire la coerenza stilistica tra i due linguaggi. Il punto più delicato è la zona del collo, dove maschera e costume si incontrano. Lì si è lavorato su colori, capigliature e barbe, in modo da armonizza-

re l'insieme. Un caso particolare è quello di Prometeo, interpretato dall'attore a torso nudo: qui il cuoio della maschera si interrompe bruscamente per lasciare spazio alla pelle. Ma in scena questo stacco non è risultato artificiale, sempre grazie alla magica convenzione che in teatro rende credibile anche ciò che non è naturalistico.

MATELLI: *Che rapporto ha l'attore con la maschera a calotta per costruire il proprio personaggio e mantenerlo in scena?*

POGGIONI: Indossare una maschera a calotta comporta avere un volto dall'espressione apparentemente immutabile. Ma si tratta di apparenza, perché, in realtà, come ho già detto, il corpo dell'attore permette al pubblico di percepirne l'espressione con diverse sfumature, andando oltre l'immobilità dei lineamenti: variazioni di postura, inclinazione del capo, codici gestuali specifici possono influenzare la percezione dei lineamenti della maschera. Non si tratta di magia, ma di un fenomeno che conosciamo tutti: quando piangiamo o ridiamo, è l'intero corpo a piangere o ridere, non solo il nostro volto. In scena, l'attore con la maschera ha dunque il compito di amplificare l'espressività corporea dal collo fino ai piedi compresi, così che la maschera possa 'cambiare' e raccontare le diverse emozioni del personaggio. Uno dei compiti del regista consiste nello stimolare continuamente questo processo – il corpo al servizio della maschera – evitando la tentazione di una recitazione naturalistica. Al cinema è fondamentale l'espressività di un volto in primo piano, i sottili movimenti degli occhi. Nella recitazione in maschera dal vivo invece tutto ciò che non traspare organicamente da tutto il corpo dell'attore non si vede neanche sulla maschera.

Certo ogni maschera offre un carattere di base e un'espressione di riferimento. Nel caso di Ermete, ad esempio, una certa furbizia maliziosa: ma l'attore deve saper far esprimere ad Ermete anche altre emozioni, come la rabbia o lo sgomento. Per questo è necessario un percorso specifico: è essenziale che l'attore assimili l'essenza emotiva della maschera, per poter poi estendere e variare la sua risonanza attraverso il ricco ventaglio di espressioni richiesto dalla tragedia.

MATELLI: *Hai accolto la proposta di occuparti della messinscena del Prometeo Incatenato sia come attore che come regista. Con sincerità, il doppio ruolo è stato funzionale o ha creato maggiori difficoltà?*

POGGIONI: Essere al tempo stesso attore e regista significa spesso sdoppiarsi: recitare e, nello stesso momento, osservare ciò che accade in scena. La preparazione preliminare è stata fondamentale: arrivare alle prove con un'idea chiara di regia e con la parte perfettamente a memoria. A volte ho utilizzato una controfigura, ovvero un attore che indossava la mia maschera e recitava al mio posto, così da potermi concentrare meglio sugli altri personaggi. È una sfida impegnativa ma anche estremamente stimolante, che richiede di immergersi completamente nel processo creativo.

MATELLI: *L'ambientazione scenica del Prometeo Incatenato, che Eschilo colloca sulla più remota cima della Scizia, è ardua. Come l'hai risolta scenograficamente?*

POGGIONI: Anche in questo caso mi è venuto in aiuto un principio che considero fondamentale: a teatro non è necessario inseguire il naturalismo, spesso ottenibile solo con apparati scenografici complessi. Ciò che conta davvero è nutrire l'immaginazione dello spettatore attraverso la forza della parola e la presenza fisica degli attori. Eschilo stesso descrive con precisione, nelle battute di Prometeo, la solitudine e l'asprezza del luogo in cui è incatenato, stimolando il pubblico a ricrearlo con la fantasia, che sa essere più potente di qualsiasi immagine realistica. Nella messinscena abbiamo però voluto mantenere un preciso rapporto spaziale tra Prometeo e gli altri personaggi: il Titano è collocato in posizione sopraelevata, impervia e solitaria, a sottolineare la condanna inflittagli da Zeus. Abbiamo quindi realizzato, grazie allo scenografo Dino Serra, soltanto la parte terminale del picco roccioso, alta circa un metro e mezzo, dalle forme scabre e primordiali. L'attore che interpreta Prometeo vi rimane in piedi, sveltando sugli altri personaggi, i quali per rivolgersi a lui devono costantemente protendersi verso l'alto senza mai raggiungerlo davvero. Questa relativa inaccessibilità di Prometeo ne amplifica la dimensione tragica.

MATELLI: *La nostra è stata una sperimentazione. Se tu dovessi pensare a uno sviluppo ulteriore di questo spettacolo, su quali aspetti ti concentreresti?*

POGGIONI: In primo luogo sarebbe utile un ulteriore perfezionamento tecnico: migliorare la vestibilità e l'effetto espressivo di alcune maschere, affinare la relazione tra maschera, corpo e costume e approfondire la tecnica attoriale necessaria a dare vita a strumenti così particolari. Il *Prometeo Incatenato* è stato un primo banco di prova, ma lo stesso metodo potrebbe essere applicato ad altre tragedie, verificando come diverse tipologie di maschere interagiscano con testi e personaggi differenti. In vista di nuove repliche mi piacerebbe inoltre raccogliere impressioni da spettatori diversi – giovani, studenti, insegnanti, appassionati e non – per comprendere come l'uomo del XXI secolo reagisca a una messinscena che si rifà a canoni e stili antichi. Non con l'obiettivo di assecondare i gusti del pubblico o semplificare lo spettacolo, ma per valorizzare gli elementi che riescono a rendere vivo, familiare ed entusiasmante un linguaggio scenico classico ed elevato, capace di parlare ancora oggi.

ABBREVIAZIONI

MRT = MATELLI E. (a cura di) (2026), *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, Milano.

BIBLIOGRAFIA

- BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (2001), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma.
- BERNABÒ BREA L. (1981), *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.
- CATALDO C. - VACCA R.D. (2021), *Metamorfosi e peregrinazioni di Io. Dalla pittura vascolare alla tragedia, e ritorno*, in «Engramma», 183 (luglio/agosto 2021). Disponibile in Open Access https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4221 [consultato l'ultima volta il 30 novembre 2025].
- DANESE R.M. - PAGLIARONI M. - DELISI A. (2026), «Casinaria»: il gioco in maschera di un Plauto 'ritrovato', in MRT, pp. 335-344.
- DELISI A. - PAGLIARONI M. (2024), *Il servo che non serve: Pseudolo nella "Casinaria" del CTU Cesare Questa*, in BANDINI G. - PENTERICCI C. (a cura di), pp. 102-115.
- DI BENEDETTO V. - MEDDA E. (1997), *La Tragedia sulla Scena*, Torino.
- FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (eds.) (2022), *Le masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, Montpellier.
- GRIFFITH M. (1977), *The Authenticity of Prometheus Bound*, Cambridge.
- GRIFFITH M. (ed.) (1983), *Prometheus Bound*, Cambridge.
- HOPPIN J.C. (1901), *Argos, Io, and the Prometheus of Aeschylus*, in «Harvard Studies in Classical Philology», 12, pp. 335-345.
- IURISSEVICH A. (2004), *Menandro e le maschere di Lipari*, in «Dioniso», 3, pp. 156-9.
- MARTINELLI M.C. (2025), *Archeologia e Teatro ... giù la Maschera!*, in «Archeologia Viva», Settembre-Ottobre, 44, 233, pp. 68-69.
- MATELLI E. (1999), *Il tono dell'anima in Teofrasto. Una nuova lettura del frammento FHS² G 712 sulla hypokrisis*, in «Aevum», 73, pp. 53-73.
- MATELLI E. (2004), *L'importanza del «tono dell'anima» nel trattato sulla recitazione di Teofrasto*, in «Aevum», 78, pp. 129-41.
- MATELLI E. (2025a), *Maschere teatrali dalla necropoli ellenistica della contrada Diana di Lipari? Criticità metodologiche e ipotesi di lavoro*, in «Aevum», 99, pp. 23-73.
- MATELLI E. (2026a), *Maschere della necropoli Diana di Lipari per un'interpretazione del Prometeo Incatenato di Eschilo*, in MRT, pp. 149-191.

- MATELLI E. (2026b), *Dai rilievi 3D alle maschere per la scena del Prometeo Incatenato di Eschilo. Il percorso di Andrea Cavarra*, in *MRT*, pp. 397-432.
- MATELLI E. (2026c), *L'Intelligenza globale dell'Attore. La maschera a calotta tra tónos (Teofrasto), poiesis (Aristotele) e funzionalità drammaturgica. Dialogo con Adriano Iurissevich*, in *MRT*, pp. 469-478.
- MENTO M. (2025), *Il Prometeo Incatenato conquista le Eolie*, in «Gazzetta del Sud», pagina della Cultura. Sicilia, (08.05.2025), p. 8.
- PAPALEXIOU E. (2022), *Usages du masque dans les représentations de la tragédie Grecque du XX siècle*, in FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (a cura di), *Le masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, pp. 319-432.
- PATTONI M.P. (1987), *L'autenticità del Prometeo Incatenato di Eschilo*, Pisa.
- PICKARD-CAMBRIDGE A. (1996), *Le feste drammatiche di Atene*, seconda edizione riveduta da J. Gould, D.M. Lewis, traduzione di A. Blasina, con aggiunta bibliografica a cura di BLASINA A. - NARSI N., La Nuova Italia, Firenze (trad. da *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1969).
- PISANO C. (2014), *Hermes, lo scettro, l'ariete. Configurazioni mitiche della regalità nella Grecia antica*, Napoli.
- VALGIMIGLI M. (1904), *Eschilo: La Trilogia di Prometeo. Saggio di una esposizione critica del mito e di una ricostruzione scientifica della trilogia*, Bologna.
- WECKLEIN N. (1885), *Aeschyli Fabulae cum lectionibus et scholiis codicis Medicei et in Agamemnonem codicis Florentini ab Hieronymo Vitelli denuo collatis*, vol. I, Berlin.
- YALOURIS N. (1986), *Le mythe d'Io: les transformations d'Io dans l'iconographie et la littérature grecque*, in «Bulletin de Correspondance Hellénique», Suppl. 14, pp. 3-23.
- YALOURIS N. (1990), s.v. 'Io' nr. I, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, München, vol. 1, pp. 661-676; vol. 2, pp. 443-452.

SITOGRAFIA

- GIRELLA A. (29 MAGGIO 2025), *Il tesoro della necropoli di Lipari: le maschere che riprendono vita*, in «Corriere del Ticino», <https://www.cdt.ch/societa/spettacoli/il-tesoro-della-necropoli-di-lipari-le-maschere-che-riprendono-vita-395650> [consultato l'ultima volta il 5 dicembre 2025].
- Christian Poggioni, *Home*, <https://www.christianpoggioni.it> [consultato l'ultima volta il 5 dicembre 2025].
- ASSOCIAZIONE KERKÍS. TEATRO ANTICO IN SCENA, *Home*, <http://www.kerkis.net> [consultato l'ultima volta il 5 dicembre 2025].

L'iconografia di Prometeo incatenato nell'arte moderna

Abstract

Il saggio riferisce gli esiti di una ricerca sull'iconografia di Prometeo incatenato nell'arte moderna in un arco cronologico compreso tra il Cinquecento e l'Ottocento. Il soggetto indagato è specificatamente il Prometeo incatenato nel tentativo di cogliere eventuali echi letterari della tragedia eschilea. Nel testo sono proposti dipinti, incisioni e disegni significativi all'interno del vasto *corpus* di opere rinvenute elencate nel regesto riportato nella conclusione. Sono individuate tre specifiche iconografie (Prometeo sdraiato a terra tormentato dall'aquila; Prometeo seduto tormentato dall'aquila, Prometeo nella natura) e tre specifici caratteri (Prometeo *patiens*, Prometeo *triumphans*, Prometeo titanico) che ricorrono nel tempo. Si tratta di un contributo originale alla storia dell'arte e alla ricezione del mito di Prometeo.

Parole chiave: Prometeo incatenato, iconografia, arte moderna, Prometeo *patiens*, Prometeo *triumphans*.

Abstract

The essay presents the results of a study on the iconography of Prometheus Bound in modern art, covering the period from the 16th to the 19th century. The investigation focuses specifically on the depiction of Prometheus in chains, aiming to identify possible literary echoes of Aeschylus' tragedy.

*The text examines significant paintings, engravings, and drawings within the extensive body of works identified, which are listed in the catalogue included in the conclusion. Three specific iconographies are recognized (Prometheus lying on the ground tormented by the eagle; Prometheus seated tormented by the eagle; Prometheus in nature), as well as three recurring character traits (Prometheus *patiens*, Prometheus *triumphans*, Prometheus *titanic*).*

This study offers an original contribution to art history and the reception of the Promethean myth.

Keywords: Prometheus bound, Iconography, Modern art, Prometheus *patiens*, Prometheus *triumphans*.

DOI: 10.26350/9788834361306_000247

1. INTRODUZIONE

Questa indagine si pone nel solco di una serie di seminari che ho tenuto presso il Dipartimento di filologia classica, papirologia e linguistica storica dell'Università Cattolica di Milano, organizzati dalla prof.ssa Elisabetta Matelli. I seminari hanno avuto come oggetto di indagine la tradizione/traduzione pittorica di vicende tragiche in età moderna; ricordo lo studio su Antigone, cui sono seguiti quello su Alceste e Ifigenia. Tali ricerche si integrano nel metodo di studio della prof.ssa Matelli che pone il teatro antico in stretta relazione con varie discipline quali la storia, la filologia, la filosofia, l'archeologia, l'antropologia e appunto la storia dell'arte. Da tale approccio multi-interdisciplinare sono nati in questi anni i seminari in cui la storia dell'arte e la storia del teatro greco dialogano in modo proficuo.

In merito a questa specifica ricerca sul Prometeo¹, è stato necessario *in primis* definire i perimetri entro i quali indagare l'iconografia del titano, data l'ampiezza del tema. Dal punto di vista iconografico si è deciso di considerare solo le opere figurative (dipinti, incisioni e disegni²) in cui è raffigurato Prometeo incatenato tralasciando quelle numerose di Prometeo portatore di fuoco e quelle esigue di Prometeo liberato.

¹ Ringrazio i responsabili di questo importante progetto di ricerca di avermi coinvolta. Ringrazio in particolare la prof.ssa Elisabetta Matelli per i suoi preziosi insegnamenti e suggerimenti.

² È esclusa la scultura che meriterebbe un'indagine a sé che mi riprometto di svolgere in futuro.

Dal punto di vista cronologico abbiamo deciso di considerare l'arco di tempo incluso tra il Cinquecento e la fine dell'Ottocento. Esula pertanto da questa indagine l'iconografia di Prometeo nell'arte antica già ampiamente studiata³.

La scelta del XVI secolo come termine di inizio si spiega con la vicenda editoriale del *Prometeo Incatenato* eschileo. Mi limito in questa sede a fornire alcuni dati essenziali⁴. Risale al 1518 l'*editio princeps* delle tragedie di Eschilo, a cura di Franciscus Asulanus (Francesco Torresano) per i tipi di Aldo Manuzio. La prima traduzione italiana del *Prometeo Incatenato* è datata 1530 ca. (codice Urbinate Latino 789, Biblioteca Apostolica Vaticana)⁵. Si deve allo studioso Andrea Blasina il rinvenimento di questa traduzione realizzata da Marcantonio Cinuzzi (1503 o 1508-1592), membro dell'Accademia senese degli Intronati⁶. Preciso che prima della scoperta di Blasina nel 2004 i repertori identificavano la prima traduzione italiana del *Prometeo Incatenato* in quella pubblicata da Melchiorre Cesarotti nel 1754. È datata 1555 la prima traduzione latina pubblicata a Basilea da Joannes Sanravius (Jean De Saint Ravis).

Abbiamo quindi deciso di delimitare il nostro arco cronologico a partire dal Cinquecento⁷, secolo in cui fu edito e tradotto il *Prometeo* eschileo, ipotizzando che gli artisti potessero più facilmente confrontarsi con la tragedia. La ricerca si estende fino all'Ottocento, il secolo del Neoclassicismo e del Simbolismo in cui gli artisti si sono confrontati spesso con i soggetti tratti dal mondo antico. Meriterebbe un approfondimento a parte l'iconografia prometeica nel Novecento e oltre.

Infine una necessaria indicazione di metodo elaborata nel tempo. Dopo una prima ricerca bibliografica sul tema specifico, ossia la raffigurazione di un determinato soggetto mitologico-tragico nell'arte moderna, che spesso si rivela scarsa, segue una fase prettamente euristica in cui raccolgo le immagini delle opere oggetto di interesse utilizzando motori di ricerca specialistici quali il Catalogo generale dei Beni Culturali, Iconos realizzato dall'Università La Sapienza di Roma, Mithologiae dell'Università di Bologna e Open Art Images. A questo punto catalogo tutte le opere in ordine cronologico. Segue una fase di studio iconografico; individuo tra le opere reperite similarità iconografiche e in base a queste le raggruppo. Si tratta di un lavoro spesso inedito. Nel caso di Prometeo incatenato ad oggi ho catalogato 37 opere entro i termini indicati e ho individuato tre iconografie e tre caratteri che si ripetono. Per motivi di spazio, proporrò necessariamente qui una selezione. Nel regesto in conclusione sono catalogate tutte le opere reperite sinora.

2. PROMETEO SDRAIATO A TERRA TORMENTATO DALL'AQUILA

L'opera più antica reperita ad oggi con tale soggetto è la xilografia di un incisore anonimo contenuta nella prima edizione del 1531 degli *Emblemata* di Andrea Alciati (1492-1550) (fig. 1)⁸.

³ Mi limito qui a citare lo studio approfondito e ricco di riferimenti bibliografici di VICCEI (2012-2013), pp. 217-272.

⁴ A questo proposito vedi CARLINI (1989), pp. 313-322; SONNINO (2003); GALISTU (2006), pp. 349-359; BUSINAROLO (2011), pp. 133-153; PAGLIAROLI (2011), pp. 57-80; MASI (2016), pp. 125-145.

⁵ BLASINA (2004).

⁶ BLASINA (2006).

⁷ Non ho incluso in questo saggio i pannelli di Piero di Cosimo con la storia di Prometeo, poiché la datazione nel 1515-1520 è anteriore al termine *post quem* di questa ricerca. Sui pannelli di Piero di Cosimo rimando al saggio approfondito e ricco di riferimenti bibliografici di CUCCORO (2012-2013), pp. 273-299.

⁸ Cfr. RAGGIO (1958, fig. 8e). Scheda dettagliata a cura di Silvia Trisciuzzi in: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/immagini/34-prometeo/>.



Fig. 1 – Autore anonimo (1531), *Prometeo*, xilografia, in Andrea Alciati *Emblematum Liber* (I edizione 1531, Augusta, stampatore Heinrich Steyner).

La xilografia compare nel libro di emblemi di Alciati sotto il motto *Quae supra nos, nihil ad nos*. Poiché nella stanza che accompagna la figura è menzionato Prometeo non ci sono dubbi circa la sua identificazione⁹. A differenza dello scenario montuoso e dello sperone roccioso cui è incatenato il Prometeo eschileo¹⁰, qui il titano, giovane e imberbe, è sdraiato senza catene in un paesaggio essenziale suggerito solo da un albero stecchito. Notiamo la posizione del corpo distesa anziché contratta dal dolore e l'espressione del volto che pare serena. Un'altra particolarità di questa iconografia è l'uccello, più simile a un avvoltoio che all'aquila (ἄετός) eschilea¹¹, che incombe sul petto squarciato di Prometeo dalla cui ferita si vede chiaramente il cuore. È bene precisare che alcune fonti letterarie che riprendono la tradizione mitica su Prometeo parlano di un avvoltoio che divora il cuore di Prometeo¹². Bisogna inoltre sottolineare che nella tradizione emblematica Prometeo è metafora di un comportamento superbo che supera i limiti naturali dell'uomo; non è quindi un caso che il momento prediletto dagli artisti sia quello del supplizio del titano, come vedremo.

Consideriamo ora un disegno di Michelangelo datato anch'esso 1531 (fig. 2)¹³. Si tratta di un'opera importante per la diffusione dell'iconografia del Prometeo torturato, benché sia raffigurato Tizio, aspetto sul quale torno a breve.

⁹ *Caucasi aeternum pendens in rupe Prometheus / Diripitur sacri praepectis ungue iecur. / Et nollet fecisse hominem: figulosque perosus / Accensam raptu damnat ab igne facem / Roduntur variis prudentum pectora curis / Qui coeli affectant scire, deumque vices*; testo in RAGGIO (1958), pp. 55-56.

¹⁰ Sull'ambientazione montuosa della tragedia eschilea vedi PATTONI (2019), pp. 90-130.

¹¹ Nel *Prometeo Incatenato* è menzionata l'aquila al v. 1022 (ἄετός). Precisamente Hermes profetizza a Prometeo il supplizio futuro dell'aquila.

¹² È presente il cuore al posto del fegato in Igino (*Fab.* 144); è menzionato l'avvoltoio in Valerio Flacco (*Argonautica* IV, 58-81; V, 154-176; VII, 355-370), in Servio (*Commentarii in Vergilii Bucolica* 6.42) e in Fulgenzio (*Fabula Promethei in Mytologiarum libri* 2.6); vedi scheda a cura di Silvia Trisciuzzi: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/immagini/34-prometeo/>.

¹³ Bibliografia specifica su questa opera: RAGGIO (1958), pp. 57-58; PANOFKY (1967), pp. 216-218; HIRST (1993), pp. 144-163; Scheda dell'opera sul sito della Royal Collection: <https://www.rct.uk/collection/search#/50/collection/912771/the-punishment-of-tityus>.



Fig. 2 – Michelangelo (1531), *La punizione di Tizio*, disegno. Londra, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 912771. © Royal Collection Enterprises Limited 2025 | Royal Collection Trust.

Tizio dal corpo muscoloso, tipicamente michelangiolesco, è disteso su una lastra lapidea schiacciato da un imponente avvoltoio con le ali dispiegate. Mentre il braccio destro è legato, con il braccio sinistro il gigante sembra tentare di scacciare l'uccello. Ricordo che Tizio, poiché aveva tentato di violentare la dea Latona, fu punito con il tormento eterno di due avvoltoi che gli divoravano il fegato, come narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi* (4.457-458). È bene sottolineare che ai tempi di Michelangelo non esisteva una tradizione figurativa consolidata né di Tizio né di Prometeo.

Il disegno di Michelangelo fu riprodotto in numerose stampe e contribuì alla diffusione di questa particolare iconografia di Tizio sdraiato a terra torturato dal rapace¹⁴. Tra le tante incisioni propongo qui la stampa del 1542 dell'incisore francese Nicolas Béatrizet (1515 ca.-1577) (fig. 3)¹⁵.



Fig. 3 – Nicolas Béatrizet (1542), *Tizio da Michelangelo*. Londra, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 830379. © Royal Collection Enterprises Limited 2025 | Royal Collection Trust.

¹⁴ Il disegno di Michelangelo ebbe un immediato successo sin dal suo arrivo a Roma e venne riprodotto su diversi supporti; ricordo il cristallo di quarzo scolpito da Giovanni Bernardi da Castel Bolognese per il Cardinale Ippolito de' Medici (1511-35) (Londra, British Museum, Collezione Blacas nr. 739a); l'affresco nella Sala dei Cesari alla Rocca dei Rossi di San Secondo (Parma), realizzato da un seguace ignoto di Giulio Romano verso la fine degli anni '30 del Cinquecento, oltre alle numerose incisioni; vedi scheda citata nella nota sopra.

¹⁵ Un esemplare è conservato presso la Royal Collection di Windsor (inv. RCIN 830379). Qui la scheda dell'opera: <https://www.rct.uk/collection/search#/4/collection/830379/the-punishment-of-tityus-after-michelangelo>.

L'incisore francese, attivo a Roma, riprodusse in controparte il disegno di Michelangelo aggiungendo l'ambientazione nel Tartaro con il fiume Flegetonte che scorre a sinistra.

Nel tempo la raffigurazione di Tizio si confuse con quella di Prometeo diffondendo questa specifica iconografia del titano sdraiato a terra incatenato torturato dall'aquila.

Significativa a questo proposito è la tela di Tiziano (1488/1490-1576), il cui soggetto è stato variamente interpretato come Tizio o come Prometeo (fig. 4)¹⁶. La *vexata quaestio* non è qui ripercorribile¹⁷; importa notare la raffigurazione di Prometeo incatenato sdraiato, in questo caso con la testa all'ingiù, e torturato dall'aquila¹⁸.



Fig. 4 – Tiziano (1547-1548), *Tizio/Prometeo*, olio su tela. Madrid, Museo del Prado.

¹⁶ Bibliografia specifica su quest'opera: RAGGIO (1958), p. 58; FALOMIR (2014), pp. 164-168.

¹⁷ Secondo RAGGIO (1958), p. 58 senza dubbio Tiziano ha raffigurato Tizio e non Prometeo.

¹⁸ Scheda dettagliata dell'opera sul sito del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/tityus/68555098-f6fd-453f-ab0a-859385ce3b3a>.

Sono evidenti gli echi del disegno di Michelangelo (fig. 2); ma anche differenze significative¹⁹. Mentre Michelangelo cattura il momento precedente, quando il corpo di Tizio è ancora intatto, nella tela di Tiziano l'uccello sta effettivamente lacerando il corpo di Prometeo che si contorce dal dolore strattonando le catene; ne deriva una scena più drammatica. L'opera di Tiziano a sua volta fu riprodotta in varie stampe che contribuirono alla diffusione di questa iconografia²⁰.

Osserviamo da vicino e capovolto il volto incorniciato da barba e capelli folti del titano raffigurato da Tiziano (fig. 5). La fronte corrugata esprime dolore, a differenza dell'espressione impassibile del Prometeo nell'anonima xilografia da cui siamo partiti (fig. 1).

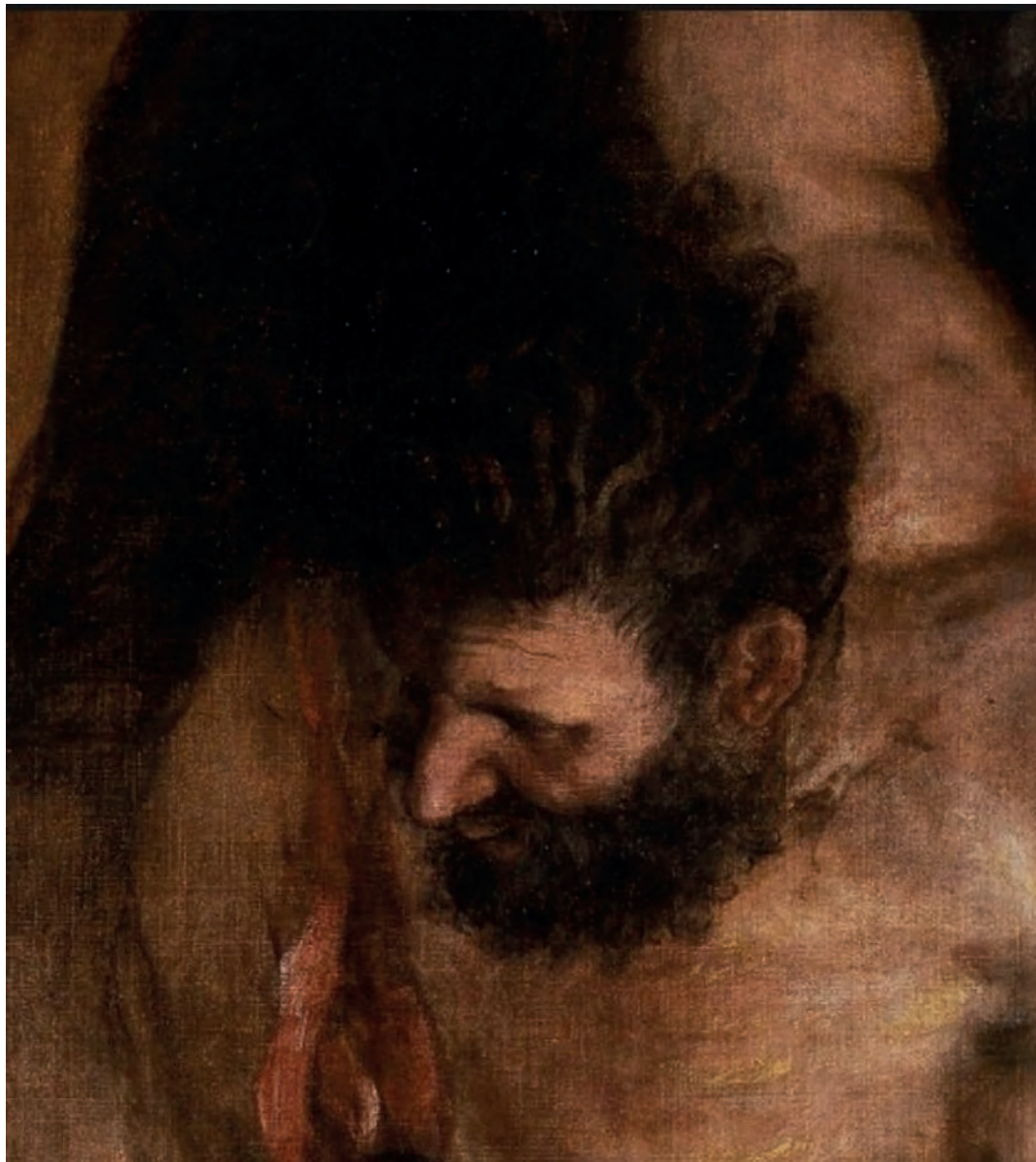


Fig. 5 – Tiziano (1547-1548), *Dettaglio del volto di Tizio/Prometeo*, olio su tela. Madrid, Museo del Prado.

¹⁹ FALOMIR (2014), pp. 164-168.

²⁰ È il caso dell'incisione di Cornelis Cort *Il supplizio di Prometeo* (post 566). Un esemplare è conservato presso i Musei Civici di Arte e Storia di Brescia.

Poniamo attenzione su questo specifico carattere di Prometeo che ho denominato non a caso *patiens*. Come è noto, *patiens* è l'appellativo riferito a Cristo sofferente sulla croce nell'iconografia cristiana. Dio fattosi uomo muore sulla croce chiudendo gli occhi e reclinando il capo. Tale rappresentazione suscitava l'immedesimazione e la compassione dei fedeli. Esempio il crocifisso realizzato da Cimabue (1280 ca.) conservato a Firenze presso il Museo dell'opera di Santa Croce.

La comparazione tra Prometeo e Cristo ha una lunga tradizione di studi; mi limito qui a citare lo studio approfondito di Federico Condello *'Battezzare Eschilo'. Letture cristologiche del Prometeo* (2012-2013) con ampia bibliografia.

Il disegno di Michelangelo e il dipinto di Tiziano, entrambi riprodotti nelle incisioni, diffusero una specifica iconografia di Prometeo caratterizzata dalla postura sdraiata e dall'espressione sofferente radicatasi poi nel tempo.

Tra le tante opere rinvenute riconducibili a questa specifica iconografia e a questo carattere, è emblematica la tela del 1590 del pittore manierista spagnolo Gregorio Martinez (1547-1598) (fig. 6)²¹.



Fig. 6 – Gregorio Martinez (1590), *Prometeo incatenato*, olio su tela. Madrid, Museo del Prado.

²¹ Bibliografia specifica su questa opera: RUÍZ GÓMEZ (2011), pp. 18-21; MARTÍN GONZÁLEZ (1956), pp. 81-91; GUTIÉRREZ PASTOR (1982), pp. 410-414; PÉREZ SÁNCHEZ (1997-98), pp. 7-9.

Prometeo dalla corporatura molto muscolosa, potremmo dire michelangiotesca, è semisdraiato su un drappo celeste²². A sinistra è visibile la catena che trattiene il braccio. L'aquila dalle ali spiegate è colta nell'atto di ferire il titano. Notiamo la tensione del corpo con la gamba piegata e l'espressione del viso che sbarbato, a differenza di quello di Tiziano, esprime chiaramente sofferenza: lo sguardo è impaurito e la bocca è semiaperta in un grido muto. Anche in questo caso Prometeo è definibile come *patiens*.

A partire dalla metà del Cinquecento con il Manierismo e poi lungo tutto il Seicento con il Barocco, l'iconografia di Prometeo *patiens* sdraiato e torturato dall'aquila si ripete senza grandi variazioni. L'interesse degli artisti si concentra sul supplizio del titano, spesso drammaticamente rappresentato in un atteggiamento scomposto e con il volto deformato dal dolore. Tra le tante opere reperite con questo soggetto elencate nel regesto in fondo, ne propongo qui due di artisti noti.

Il pittore fiammingo Peter Paul Rubens (1577-1640) ha raffigurato il momento del supplizio con estrema crudezza, enfatizzando il dolore di Prometeo nell'espressione deformata del volto e nella contrazione del corpo. Legato dalle catene a uno sperone roccioso che allude al Caucaso, il titano è sdraiato in una posizione scomposta con la testa all'ingiù, come nella tela di Tiziano (fig. 4), e sembra quasi sospeso nel vuoto. Una grande aquila con le ali spiegate estrae con il becco il fegato da una ferita aperta nel torace (fig. 7)²³.



Fig. 7 – Peter Paul Rubens (1612 ca.), *Prometeo incatenato*, olio su tela. Philadelphia, Museum of Art.

Nel Seicento questa specifica iconografia diventa sempre più cruda, come è evidente nella tela del pittore e incisore napoletano Salvator Rosa (1615-1673) (fig. 8)²⁴.

²² Come la tela di Tiziano anche l'opera di Martinez è stata interpretata prima come raffigurazione di Tizio poi di Prometeo e messa in relazione al disegno di Michelangelo, vedi Ruíz GOMEZ (2011), pp. 18-21.

²³ Bibliografia specifica su questa opera: DEMPSEY (1967), pp. 420-425; KIMBALL (1952), pp. 66-70; SUTTON (1983), pp. 270-275; JAFFÈ (1989), p. 174, nr. 138. Scheda dettagliata dell'opera a cura di Silvia Trisciuzzi in: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/immagini/64-prometeo/>.

²⁴ Bibliografia specifica su questa opera: RAGGIO (1958), p. 62; DEMPSEY (1967), p. 424; SALERNO (1975), p. 93, nr. 109; SCOTT (1995), pp. 10-12; ALLOISI (2000), pp. 97-99. Scheda dettagliata dell'opera a cura di Silvia Trisciuzzi in: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/immagini/67-prometeo/>.



Fig. 8 – Salvator Rosa (anni '30 del Seicento), *La punizione di Prometeo*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Il titano, nudo e barbuto come di consueto, è legato con le catene alla parete rocciosa mentre l'aquila estrae le interiora dal torso. Prometeo *patiens* ha il volto contorto e la bocca spalancata in un urlo di dolore che amplifica la violenza della scena. La presenza di una torcia accesa in basso a destra è chiaro riferimento al furto del fuoco.

Se prestiamo attenzione ai volti di Prometeo raffigurati da Rubens e Rosa, vediamo come la fronte corrugata e la bocca spalancata caratterizzino il carattere di Prometeo *patiens*, un gigante umanizzato sofferente.

Nell'ambito dell'iconografia del Prometeo sdraiato e torturato ho individuato un'opera che, anziché lo scenario montuoso eschileo²⁵, presenta un altro elemento che richiama la tragedia greca, ossia la figura di Oceano. Si tratta dell'affresco realizzato dal pittore Benvenuto Tisi detto Garofalo (1476 o 1481-1559) in Palazzo Trotti Costabili a Ferrara, ora Seminario Arcivescovile (fig. 9)²⁶.

²⁵ «L'aver collocato la punizione di Prometeo in uno scenario montuoso costituisce, a nostra conoscenza, un'innovazione del *Prometheus Desmotes*», PATTONI (2019), p. 89.

²⁶ Ringrazio la direzione del Seminario Arcivescovile di Ferrara di avermi fornito l'immagine. Bibliografia specifica su questa opera: RAGGIO (1958), p. 57, fig. 9b; MENZIO (1992); FIORA ANTI BARALDI (1993), pp. 138-142, nr. 70. Scheda dettagliata dell'opera a cura di Silvia Trisciuzzi in: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/immagini/31-prometeo/>.



Fig. 9 – Garofalo (1519), *Supplizio di Prometeo*, affresco. Ferrara, Palazzo Trotti Costabili - Seminario Vecchio.

Prestiamo attenzione alla cronologia: l'affresco è datato 1519 sulla base della data apposta in uno dei riquadri poligonali di soggetto mitologico²⁷. È bene sottolineare quindi che l'affresco è anteriore all'incisione presente negli *Emblemata* di Andrea Alciati del 1531 da cui siamo partiti e anche alla prima traduzione italiana del *Prometeo Incatenato* di Eschilo a cura di Marcantonio Cinuzzi del 1530. È questo un elemento significativo. Il rapporto tra il pittore Garofalo e la tragedia eschilea andrebbe indagato ulteriormente.

Osserviamo ora da vicino l'immagine. Prometeo è raffigurato disteso sulla riva del mare torturato dall'aquila, mentre Oceano emerso dal mare gli si accosta con in mano il tridente che lo identifica. Pare fondato il riferimento al *Prometeo Incatenato* di Eschilo in cui Oceano, come è noto, ha un ruolo rilevante²⁸. In alto a sinistra il volto di Zeus emerge da una nuvola per osservare la scena sottostante.

3. PROMETEO SEDUTO TORMENTATO DALL'AQUILA

Consideriamo ora un'altra iconografia e un altro carattere di Prometeo e torniamo ancora al testo di Andrea Alciati *Emblematum Liber* ma nell'edizione del 1534 pubblicata a Parigi²⁹, in cui compare una incisione anch'essa anonima degna di attenzione (fig. 10)³⁰.

²⁷ Cfr. Silvia Trisciuzzi in Iconos: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/immagini/-31-prometeo/>).

²⁸ Ad oggi è l'unica opera che ho rinvenuto con tale iconografia. Più in generale non ho finora rinvenuto opere in cui Prometeo incatenato sia accompagnato da altri personaggi eschilei come Iò per esempio.

²⁹ Qui le varie edizioni del testo: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php>.

³⁰ Bibliografia specifica sull'opera: RAGGIO (1958), p. 56, fig. 8e. Scheda dettagliata dell'opera a cura di Silvia Trisciuzzi in: <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/immagini/35-prometeo/>.



Fig. 10 – Incisore anonimo (1534), *Prometeo*, in Alessandro Alciati *Emblematum Liber*, edizione 1534, Parigi, stampatore Christian Wechel.

Anche in questo caso l'incisione compare sotto il motto *Quae supra nos nihil ad nos* e sopra la medesima stanza in cui è menzionato Prometeo presente nell'edizione del 1531³¹.

Il titano, imberbe come nell'edizione precedente, è rappresentato seduto su un tronco, con le braccia strettamente legate ai rami. Sulla gamba piegata è posato un uccello (un avvoltoio?) che sembra stia per estrarre il cuore dall'ampia ferita nel petto³². Notiamo l'espressione composta del viso, quasi impassibile.

Facendo un salto temporale, Prometeo seduto con una espressione simile è raffigurato sulla tela del 1868 del celebre pittore francese simbolista Gustave Moreau (1826-1898) (fig. 11)³³.

³¹ Vedi nota 9.

³² La presenza dell'avvoltoio al posto della consueta aquila, così come il particolare del cuore, sono riconducibili a una precisa tradizione mitografica, come abbiamo visto per la xilografia del 1531.

³³ Bibliografia specifica su questa opera: BENEDETTI, PIANTONI - TOLOMEO - VOLPI (1996); BOLPAGNI (2012-2013), pp. 379-381; LACAGNINA (2013), pp. 5-17.



Fig. 11 – Gustave Moreau (1868), *Prometeo*, olio su tela. Parigi, Musée Gustave Moreau.

Prometeo legato a una colonna, con le braccia dietro la schiena, è assorto in un paesaggio roccioso e sembra non curarsi dell'avvoltoio che lo tortura al fianco. L'avvoltoio ha preso il posto dell'aquila eschilea sacra a Zeus³⁴ e troviamo la colonna menzionata in Esiodo (*Th.* 521-525), anziché lo sperone roccioso eschileo³⁵. Il viso barbuto con i capelli lunghi ricorda quello di Cristo come suggerisce anche la fiammella pentecostale che risplende sul capo. È evidente il sincretismo con il quale il pittore ha fuso il mito pagano con il cristianesimo, l'arte occiden-

³⁴ Moreau stesso disse di non aver voluto raffigurare l'aquila, essendo «le plus noble et royal des animaux», in BOLPAGNI (2012-2013), p. 380, nota 12.

³⁵ Sulla specifica iconografia della colonna o della rupe vedi CATALDO (2022).

tale ed elementi orientali. Notiamo anche la muscolatura accentuata e la posa composta. In generale la figura esprime calma concentrazione anziché dolore scomposto.

Il carattere di Prometeo in questo ambito iconografico è definibile come *triumphans*, ossia resistente al dolore del supplizio. Come è noto, l'iconografia cristologica dell'Alto Medioevo mostra Gesù sulla croce vivo, con la figura dritta, in posa statica, gli occhi aperti e l'espressione impassibile e non sofferente. Cristo non muore sulla croce bensì trionfa sulla morte. Esempio la croce dipinta da Berlinghiero Berlinghieri (1210-1220 ca.) conservata al Museo Nazionale di Lucca.

Nella categoria iconografica di Prometeo seduto ho individuato una ulteriore iconografia, ossia Prometeo seduto e incatenato ma in assenza dell'aquila.

Esempio a questo proposito è la tela poco nota del pittore francese Jean-Baptiste Marie Pierre (1714-1789), che soggiornò dal 1735 al 1740 all'Accademia di Francia a Roma (fig. 12).



Fig. 12 – Jean-Baptiste Marie Pierre (1737 ca.), *Prometeo incatenato*, olio su tela. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.

Prometeo, come nell'incisione anonima del 1534 (fig. 10), è raffigurato seduto sul tronco di un albero di cui si intravedono le radici a destra. Il titano è incatenato con le braccia dietro la schiena in una posa scomposta che suggerisce un tentativo di liberarsi. Forte è il contrasto cromatico tra il bianco dell'incarnato e del drappo e i toni bruni dell'ambientazione.

Contrasto cromatico, sebbene meno accentuato, presente anche nella tela del pittore fiammingo Jozef de Cauwer-Ronsse (1779-1854) con la medesima iconografia (fig. 13).



Fig. 13 – Jozef de Cauwer-Ronsse (1832), *Prometeo incatenato*, olio su tela. Ghent, Museum of Fine Arts.

In entrambi i dipinti Prometeo seduto e incatenato sembra divincolarsi e manca l'aquila che lo tormenta. Possiamo desumere che Prometeo nel Settecento e nell'Ottocento fosse così noto che bastasse raffigurare il titano incatenato in un contesto roccioso perché fosse facilmente identificato, a dimostrazione della diffusione del mito prometeico.

4. PROMETEO NELLA NATURA

La terza e ultima iconografia individuata e denominata 'Prometeo nella natura' è riconducibile alla sensibilità romantica. L'interesse degli artisti dell'epoca si concentra sul paesaggio montuoso dell'incatenamento nel quale il titano quasi si fonde e confonde³⁶.

Consideriamo la tela di Thomas Cole (1801-1848), pittore inglese naturalizzato statunitense che visse per lunghi anni in Italia (fig. 14).

³⁶ Sull'ambientazione del *Prometeo Incatenato* eschileo vedi PATTONI (2019), pp. 90-130.



Fig. 14 – Thomas Cole (1847), *Prometeo incatenato*, olio su tela. San Francisco, Fine Arts Museums.

È evidente il contrasto tra la grandezza del paesaggio montuoso e la piccolezza di Prometeo che sembra aver perso la sua identità titanica. La maestosità e la potenza della natura sublime riduce Prometeo alla sua piccolezza. È noto che la vicenda di Prometeo in età romantica diventi emblema della lotta titanica tra l'uomo e la natura.

È riconducibile alla stessa sensibilità anche la tela del pittore britannico Briton Rivière (1840-1920) (fig. 15).



Fig. 15 – Briton Rivière (1889), *Prometeo*, olio su tela. Oxford, Ashmolean Museum.

Anche in questo caso il paesaggio montuoso eschileo è interpretato in modo sublime. Degna di nota la postura di Prometeo che ricorda quella di Cristo *triumphans* in croce³⁷. Torna la sovrapposizione Prometeo-Cristo.

L'opera più suggestiva in questo preciso ambito iconografico è la tela del noto pittore svizzero simbolista Arnold Böcklin (1827-1901) che dal 1850 visse stabilmente in Italia, prima a Roma e poi a Firenze dove morì (fig. 16)³⁸.



Fig. 16 – Arnold Böcklin (1882), *Prometeo*, olio su tela. Parma, Collezione Barilla d'Arte Moderna.

Solo dopo un'attenta osservazione si distingue il corpo di Prometeo incatenato supino in cima alla montagna e soggetto alla furia del cielo in tempesta. Protagonista della scena non è più il titano ribelle, ma la furia della natura. La figura di Prometeo comunica così un senso di impotenza nella lotta contro le forze misteriose e oscure della natura.

Oltrepassiamo di pochi anni il perimetro cronologico della nostra ricerca per considerare un'ultima opera in stretta relazione a quella di Böcklin. Si tratta della tela del 1909 del pittore nato in Grecia da genitori italiani Giorgio de Chirico (1888-1978) (fig. 17)³⁹.

³⁷ Sembra in croce anche il Prometeo raffigurato nel disegno dell'artista fiammingo Jan Snellinck del 1579 (Londra, British Museum, inv. 1854,0628.41). Prometeo è legato a un albero a forma di croce, mentre l'aquila lo tormenta. A destra è raffigurato un vecchio barbuto identificabile forse in Oceano. Così come il Prometeo incatenato nella xilografia di Thomas Nast del 1867 (New York, The Metropolitan Museum of Art) immerso in un paesaggio sublime.

³⁸ Bibliografia specifica su questa opera: BOLPAGNI (2012-2013), pp. 383-384 e relativa bibliografia.

³⁹ Bibliografia specifica su questa opera: BOLPAGNI (2012-2013), pp. 384-385.



Fig. 17 – Giorgio De Chirico (1909), *Prometeo*, olio su tela. Milano, Collezione Paolo Volponi.

Anche in questo caso il titano si cela tra gli elementi del paesaggio. Il pittore inserisce nella roccia la gigantesca sagoma di Prometeo che sembra essersi ormai completamente fuso nella natura.

Ho definito il carattere di Prometeo in questo ambito iconografico come ‘titanico’, alludendo al titanismo romantico, ossia l’atteggiamento di sfida e ribellione nei confronti di forze soverchianti, come la natura, la storia o il destino, accompagnato sempre dal sentimento della sconfitta di chi intraprende una lotta impari contro i limiti della condizione umana. Il titanismo nell’ambito letterario – come è noto – è detto anche ‘prometeismo’ perché i romantici personificavano questo atteggiamento di sfida appunto in Prometeo.

5. CONCLUSIONI

Nel vasto *corpus* delle opere d'arte (dipinti, incisioni, disegni) comprese tra Cinquecento e Ottocento in cui è raffigurato Prometeo incatenato è possibile individuare tre iconografie e tre caratteri che si ripetono. Le iconografie sono: Prometeo sdraiato incatenato e torturato dall'aquila, Prometeo seduto incatenato e torturato dall'aquila e Prometeo nella natura. In merito ai caratteri si è deciso di definirli *patiens* e *triumphans* anche sulla base di una tradizione di studi che mettono in relazione Prometeo e Cristo. In generale è emerso che Prometeo *patiens* è il carattere prevalente ed è raffigurato soprattutto dagli artisti seicenteschi barocchi che enfatizzano il dolore di Prometeo sdraiato, contorto e urlante. Prometeo in questo caso patisce il supplizio come Cristo *patiens* sulla croce. Sono riconducibili a questa iconografia le tele di Tiziano, Martinez, Rubens e Rosa. *Prometeo triumphans*, poco raffigurato, è invece seduto immobile con espressione concentrata. In questo caso sembra che Prometeo sopporti il supplizio e il dolore come Cristo *triumphans* sulla croce. Presentano questa iconografia l'incisione anonima contenuta nell'edizione del 1534 degli emblemi di Alciati e la tela di Moreau. A questi si aggiunge un terzo carattere denominato titanico in cui Prometeo subisce la forza della natura sublimale. Esso è raffigurato soprattutto in età romantica. È espresso questo carattere di Prometeo nei dipinti di Cole, Rivière, Böcklin e De Chirico.

Alla luce dei dati raccolti possiamo affermare che Prometeo è tramandato nella storia dell'arte con la sua ambivalenza e complessità, caratteri che lo accomunano al Prometeo eschileo. È necessario però concludere con una osservazione di metodo: rintracciare eventuali fonti letterarie, cui si aggiungono quelle figurative, nelle opere dei diversi artisti è impresa ardua, ma soprattutto non deve essere limitante; come le versioni dei miti si moltiplicano e il mito si alimenta nella mitopoiesi così le fonti letterarie e artistiche si intrecciano e si fondono alimentando il mito di Prometeo sulla tela⁴⁰.

Segue il regesto delle opere reperite sino ad oggi. Sono escluse le opere considerate nel saggio.

Data	Autore	Titolo	Tecnica	Collocazione	Iconografia
1552	Anonimo	<i>Il supplizio di Prometeo</i>	Xilografia	Opera contenuta nel volume <i>Picta Poesis</i> di Barthélemy Aneau (Lione 1552)	Prometeo sdraiato incatenato e torturato <i>Prometeo patiens</i>
1558	Sebastiano de' Valentinis	<i>La tortura di Prometeo</i>	Incisione	Vienna Museo Albertina	Prometeo in piedi incatenato e torturato <i>Prometeo patiens</i>
1566 <i>post</i>	Cornelis Cort	<i>Prometeo incatenato</i>	Incisione	Brescia Musei Civici di Arte e Storia. Pinacoteca Tosio Martinengo	Prometeo sdraiato incatenato e torturato <i>Prometeo patiens</i>

⁴⁰ Importante l'assunto con il quale inizia il suo studio Federico Condello: «Prometeo è stato per secoli un 'mito' senza 'testo', e l'eccelsa plasmabilità della materia prometeica deriva innanzitutto da questi caratteri peculiari della sua sopravvivenza; peculiari e anzi, per alcuni aspetti, pressoché unici, perché è difficile trovare *personae* drammatiche di tale rilevanza la cui fortuna sia così a lungo slegata da un preciso modello classico di riferimento», CONDELLO (2012-2013), p. 429.

1570	Martino Rota	<i>Prometeo</i>	Incisione	Londra British Museum	Prometeo sdraiato incatenato e torturato <i>Prometeo patiens</i>
1570-1608	Palma il Giovane	<i>Prometeo incatenato al Caucaso</i>	Olio Su Tela	Londra Royal Collection	Prometeo sdraiato incatenato e torturato <i>Prometeo patiens</i>
1579 ca.	Jan Snellinck	<i>Prometeo incatenato a un albero</i>	Disegno	Londra British Museum	Prometeo legato a un albero incatenato e torturato <i>Prometeo patiens</i>
1630	José de Ribera	<i>Prometeo</i>	Olio Su Tela	Collezione privata	Prometeo in piedi incatenato e torturato <i>Prometeo patiens</i>
Anni'30 XVII sec.	Theodoor Rombouts	<i>Prometeo</i>	Olio Su Tela	Bruxelles Royal Museums of Fine Arts of Belgium	Prometeo sdraiato incatenato e torturato <i>Prometeo patiens</i>
1640	Jacob Jordaens	<i>Il supplizio di Prometeo.</i>	Olio Su Tela	Cologne Wallraf-Richartz Museum	Prometeo sdraiato incatenato e torturato <i>Prometeo patiens</i>
1660 ca.	Luca Giordano	<i>Prometeo</i>	Olio Su Tela	Budapest Szepmüvészeti Museum	Prometeo seduto incatenato e torturato <i>Prometeo patiens</i>
1620-1648	Gioacchino Assereto	<i>La tortura di Prometeo</i>	Olio Su Tela	Douai Musée de la Char-reuse	Prometeo (solo dal torso) incatenato e torturato <i>Prometeo patiens</i>
I metà XVII sec.	Cesare Fracanzano	<i>Prometeo incatenato</i>	Olio Su Tela	Collocazione ignota	Prometeo sdraiato incatenato (l'aquila sta giungendo) <i>Prometeo patiens</i>
1819	Jean Louis Cesar Lair	<i>La tortura di Prometeo</i>	Olio Su Tela	Auvergne Musée Crozatier, Puy-en-Velay	Prometeo incatenato alla colonna e torturato <i>Prometeo patiens</i>

1837 ca.	Théodore Aligny	<i>Prometeo</i>	Olio Su Tela	Parigi Louvre	Prometeo nella natura Prometeo titanico
1839	Grigory Karpovich Mikhailov	<i>Prometeo</i>	Olio Su Tela	San Pietroburgo Museo delle Belle Arti Russe	Prometeo sdraiato incatenato (l'aquila sta giungendo) Prometeo <i>patiens</i>
1840	Paul Jourdy	<i>Prometeo incatenato</i>	Olio Su Tavola	Montauban Musée Ingres Bourdelle	Prometeo incatenato compianto da alcune donne (Oceanine?) Prometeo <i>triumphans</i>
1850	Jean Adrien Guignet	<i>Prometeo incatenato</i>	Olio Su Tela	Autun Musée Rolin	Prometeo sdraiato incatenato e torturato Prometeo <i>patiens</i>
1850 ca.	Constantin Hansen	<i>Prometeo e Apollo</i>	Affresco	Università di Copenhagen	Prometeo incatenato senza aquila e Apollo accanto con la lira
1855	Frank Buchser	<i>Prometeo incatenato alla roccia</i>	Olio Su Tela	Collocazione ignota	Prometeo sdraiato incatenato senza aquila Prometeo <i>patiens</i>
1855	Eugène Brunet	<i>Prometeo incatenato</i>	Olio Su Tela	Nemours Château-Musée	Prometeo incatenato l'aquila incombe Prometeo <i>patiens</i>
II metà XIX sec.	Tommaso De Vivo	<i>Prometeo incatenato</i>	Olio Su Tela	Caserta Reggia	Prometeo sdraiato incatenato senza aquila Prometeo <i>patiens</i>
1867	Thomas Nast	<i>Prometeo incatenato</i>	Xilografia	New York The Metropolitan Museum of Art	Prometeo nella natura Prometeo titanico
1885	Arnold Böcklin	<i>Paesaggio con Prometeo</i>	Olio Su Tela	Hessian State Museum Darmstadt	Prometeo nella natura Prometeo titanico

BIBLIOGRAFIA

- ALLOISI S. (a cura di) (2000), *Guida alla Galleria Corsini*, Roma.
- BLASINA A. (2004), *Per un'edizione della prima traduzione italiana del "Prometeo" di Eschilo*, in «Seminari Romani di Cultura Greca», 7.2, pp. 269-297.
- BLASINA A. (a cura di) (2006), Marcantonio Cinuzzi, *Il Prometeo del Duca: la prima traduzione italiana del Prometeo di Eschilo (Vat. Urb.Lat. 789)*, Amsterdam.
- BENEDETTI M.T. - PIANTONI G. - TOLOMEO M.G. - VOLPI M. (a cura di) (1996), *Dei ed eroi. Classicità e mito fra '800 e '900*, Roma.
- BOLPAGNI P. (2012-2013), *Il personaggio di Prometeo nelle arti figurative: alcuni casi emblematici d'epoca simbolista*, in «Aevum antiquum», n.s. 12-13, pp. 375-397.
- BUSINAROLO L. (2011), *L'edizione eschilea del 1557: il contributo di Henri Estienne*, in «Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica», 27, pp. 133-153.
- CATALDO C. (2022), *Prometeo alla colonna o alla rupe? Possibili cortocircuiti iconografico-letterari*, in «Engramma», 195 (on line).
- CARLINI A. (1989), *Robortello editore di Eschilo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, 19, 1, pp. 313-322.
- CONDELLO F. (2012-2013), *'Battezzare Eschilo': letture cristologiche del Prometeo*, in «Aevum antiquum», n.s. 12-13, pp. 429-469.
- CUCCORO C. (2012-2013), *Il mito interpretato: Prometeo nelle sintesi di Giovanni Boccaccio, Piero di Cosimo, Francesco Bacone*, in «Aevum antiquum», n.s. 12-13, pp. 273-299.
- DEGIO ANNI L. (2015), *Prometeo nelle arti figurative*, in «Nuova Secondaria», 32, 5, pp. 43-45.
- DEMPSEY C. (1967), *Euanthes Redivivus: Rubens's "Prometheus Bound"*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 30, pp. 420-425.
- FALOMIR M. (2014), *Las Furias. Alegoría política y desafío artístico*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 164-168.
- FIORA ANTI BARALDI A.M. (1993), *Il Garofalo. Benvenuto Tisi, pittore (c. 1476-1559)*, Rimini.
- GALISTU A.M. (2006), *L'Eschilo di Tournebus*, in «Lexis», 24, pp. 349-359.
- GHEDINI G. (2006), *Iconografia 2005: conclusioni*, in FA ARETTO I. - GHEDINI F. - GORINI G. (a cura di), *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Roma, pp. 533-539.
- GUTIÉRREZ PASTOR I. (1982), *Una importante pintura de Gregorio Martínez reencontrada*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 48, pp. 410-414.
- HIRST M. (1993), *Michelangelo. I disegni*, Torino.
- JAFFÉ M. (1989), *Rubens. Catalogo completo*, Milano.
- JIMÉNEZ BARIÑAGA D. (1999), *Prometeo: estudio iconográfico*, in «Historia Antigua», serie II, 12, pp. 181-202.
- KIMBALL F. (1952), *Rubens' "Prometheus"*, in «The Burlington magazine», 94, pp. 66-70.
- LACAGNINA D. (2013), *Memoria e attualità dell'antico nel "Prométhée" di Gustave Moreau*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1, pp. 5-17.
- LURI MEDRANO G. (1997), *Iconografia del mite de Prometeu*, in «Temes de Disseny», 14, pp. 121-147.
- MARTÍN GONZÁLEZ J.J. (1954-1956), *El pintor Gregorio Martínez*, in «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 21-22, pp. 81-91.
- MASI G. (2016), *La riscoperta della tragedia greca nella Firenze del Rinascimento*, in SECCHI TARUGI L. (a cura di), *Comico e tragico nella vita del Rinascimento*, Atti del XXVI convegno internazionale (Chianciano-Pienza 17-19 luglio 2014), Firenze, pp. 125-145.
- MENZIO P. (1992), *Prometeo, sofferenza e partecipazione*, Bologna.

PAGLIAROLI S. (2011), *Per la fortuna di Eschilo nell'umanesimo*, in «Itaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica», 27, pp. 57-80.

PANOFKY E. (1967), *Studies in iconology*, New York.

PATTONI M.P. (a cura di), *Prometeo: percorsi di un mito tra antichi e moderni*, Milano, Vita & Pensiero, 2015 (= «Aevum antiquum», 12-13, 2012-2013, pp. 1-700).

EAD. (2012-2013), *Introduzione. Il mito di Prometeo tra letteratura e arti: dai testi antichi alle rivisitazioni contemporanee*, in «Aevum antiquum», n.s. 12-13, pp. 5-44.

EAD. (2015), *Prometeo: gli sviluppi del mito in età moderna*, in «Nuova Secondaria», 32, 5, pp. 32-35.

EAD. (2016), *Prometeo: le metamorfosi di un mito dai testi antichi alle rivisitazioni contemporanee*, in PATTONI M.P. - CUCCORO C. (a cura di), *Harrison T., Prometheus*, Milano, premessa al testo, traduzione e note a cura di C. Cuccoro, saggio introduttivo di M.P. Pattoni, pp. 5-50.

EAD. (2019), *La rupe di Prometeo nella tradizione antica e in alcune rivisitazioni moderne del mito*, in TAUFER M. (a cura di), *La montagna nell'antichità – Berge in der Antike – Mountains in Antiquity*, Berlin-Wien, pp. 89-130.

EAD. (2020), *Manipolazioni di un mito: Prometeo tra antichi e moderni*, in «Rhesis», 11, 1, pp. 134-153.

PÉREZ SÁNCHEZ A.E. (1997-1998), *Una nueva pintura de Gregorio Martínez*, in «Boletín del Museo Nacional de Escultura», 2, pp. 7-9.

RAGGIO O. (1958), *The Myth of Prometheus. Its survival and metamorphoses up to the eighteenth century*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 21, pp. 44-62.

RENNER U. (2012), *Prometheus 2010 – Wo kommen unsere Energien her? Projekt Kulturhauptstadt 2010. Bibliographie*, http://prometheus2010.de/pdf/Bibliographie_Prometheus.pdf.

RUÍZ GOMEZ L. (2011), *Gregorio Martínez "Prometeo encadenado"*, in «Memoria de actividades», Madrid, pp. 18-21.

SALERNO L. (a cura di) (1975), *L'opera completa di Salvator Rosa*, Milano.

SALATORE P. (2016), *Prometeo e Cristo. Una riflessione politico-simbolica*, Roma.

SCOTT J. (1995), *Salvator Rosa. His Life and Times*, New Haven-London.

SONNINO M. (2003), *Traduzioni in volgare della tragedia greca*, in ROSSI L.E. - NICOLAI R. (a cura di), *Storia e testi della letteratura greca*, Firenze, Le Monnier, vol. IIA, pp. 287-292.

SUTTON P. (1983), *Tutti finiti con amore: Rubens' "Prometheus Bound"*, in HAERKAMP-BEGEMANN E. (ed.), *Essays in Northern European art: presented to Egbert Haverkamp-Begemann on his sixtieth birthday*, Davaco, pp. 270-275.

VICCEI R. (2012-2013), *Fuoco e Fango. Il mito di Prometeo nella documentazione archeologica greca e romana*, in «Aevum antiquum», n.s. 12-13, pp. 217-272.

SITOGRAFIA

Alciato at Glasgow, <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php> [consultato l'ultima volta online il 30 giugno 2025].

TRISCIUZZI S., *31: Prometeo*, in *Iconos*, <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/immagini/31-prometeo/> [consultato l'ultima volta online il 26 giugno 2025].

Id., *34: Prometeo*, in *Iconos*, <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/immagini/34-prometeo/> [consultato l'ultima volta online il 26 giugno 2025].

Id., *35: Prometeo*, in *Iconos*, <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/immagini/35-prometeo/> [consultato l'ultima volta online il 26 giugno 2025].

Id., *64: Prometeo*, in *Iconos*, <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/immagini/64-prometeo/> [consultato l'ultima volta online il 26 giugno 2025].

Id., 67: *Prometeo*, in *Iconos*, <http://www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio/libro-i/prometeo/immagini/67-prometeo/> [consultato l'ultima volta online il 26 giugno 2025].

Tytus, in *Museo del Prado*, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/tityus/68555098-f6fd-453f-ab0a-859385ce3b3a> [consultato l'ultima volta online il 26 giugno 2025].

The Punishment of Tytanus 1532, in *Royal Collection Trust*, <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/912771/the-punishment-of-tityus>.

The Punishment of Tityus, after Michelangelo c.1550, in *Royal Collection Trust*, <https://www.rct.uk/collection/search#/4/collection/830379/the-punishment-of-tityus-after-michelangelo>.

Il *Prometeo Incatenato* di Eschilo sulla scena: alcuni allestimenti contemporanei*

Abstract

L'intervento si concentra sui problemi legati alla messinscena del *Prometeo Incatenato* di Eschilo, assumendo come casi studio le rappresentazioni al Teatro Greco di Siracusa: quella del 1954 con traduzione di Gennaro Perrotta e regia di Luigi Squarzina e Vittorio Gassman; quella del 1994 con traduzione di Benedetto Marzullo e regia di Antonio Calenda; quella del 2002 con traduzione di Dario Del Corno e regia di Luca Ronconi; quella del 2012 con traduzione di Guido Paduano e regia di Claudio Longhi. Di queste rappresentazioni in particolare si prenderanno in esame le scelte formali in relazione al testo, in modo da comparare le soluzioni adottate rispetto ai problemi che questa rappresentazione pone.

Parole chiave: Prometeo, Eschilo, messinscena contemporanea, Fondazione INDA, teatro greco.

Abstract

The paper will focus on the problems related to the staging of Aeschylus' Prometheus Bound, taking as case studies the performances at the Greek Theatre in Syracuse: the 1954 performance translation by Gennaro Perrotta and directed by Luigi Squarzina and Vittorio Gassman; the 1994 performance, translation by Benedetto Marzullo and directed by Antonio Calenda; the 2002 performance, translation by Dario Del Corno and directed by Luca Ronconi; the 2012 performance, translation by Guido Paduano and directed by Claudio Longhi. Of these performances in particular, the formal choices in relation to the text will be examined in order to compare the solutions adopted with respect to the problems that this representation poses.

Keywords: Prometheus, Aeschylus, contemporary staging, INDA Fondazione, Greek Theatre.

DOI: 10.26350/9788834361306_000271

Lo studio qui proposto¹ si concentra su alcune rappresentazioni contemporanee del *Prometeo Incatenato* di Eschilo², con l'obiettivo, laddove possibile, di analizzare le soluzioni formali adottate nella contemporaneità in relazione ai principali problemi legati all'allestimento.

* Il presente studio rappresenta un segmento del percorso di ricerca che sto conducendo come assegnista di ricerca (s.d. Filologia greca e latina FICP-01/A) presso la Facoltà di Economia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano all'interno del PRIN del 2022 (Ricerca finanziata dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4, Componente 2, CUP J53D23013650008) guidato dalla professoressa Elisabetta Matelli (che ringrazio per la fiducia accordata) e dedicato allo studio de *La maschera tra ritualità e teatro. Indagine archeologica, letteraria, storica, performativa e antropologica di cultura materiale nel mondo classico attraverso gli strumenti delle digital humanities nell'ottica di una fruizione culturale più ampia, equa e inclusiva*. Il mio lavoro di ricerca sulla messinscena tragica è in aperto dialogo con differenti gruppi di ricerca: il gruppo *Mitografias: temas de variações* del Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC) dell'Università di Aveiro (Portogallo); il progetto internazionale promosso dalla Cattedra di Storia delle religioni dell'Università di Messina dal titolo *Varcare la soglia. Teatro Rito e Festa tra passato e presente*, in partenariato con l'Università di Malaga (Spagna) e Coimbra (Portogallo); il gruppo di ricerca Hermes dell'Università di Malaga. Inoltre i risultati di questa indagine sono sostenuti dalla mia esperienza diretta con la Fondazione INDA, per la cui Accademia d'Arte del Dramma Antico (ADDA) sono docente di Storia del Teatro e Messinscena tragica dal 2016.

¹ Per la forma in cui il lavoro è presentato desidero ringraziare l'AFI - Archivio Fondazione INDA per la concessione all'utilizzo delle immagini. Ringrazio, inoltre, per la disponibilità e il supporto fornito nel corso della ricerca condotta, la dott.ssa Elena Servito, responsabile del patrimonio scientifico e artistico e della comunicazione della Fondazione INDA. Si ringraziano infine i fotografi di scena: Daniele Aliffi, Marcello Norberth, Maria Laura Aureli, Carmine Aviello, Maria Pia Ballarino, Gianni Luigi Carnera, Franca Centaro, Antonio Majorca, Michele Pantano, Maurizio Zivillica. Le foto provenienti dall'Archivio Storico INDA sono di Angelo Maltese.

² Non è la sede per addentrarsi nella complessa *querelle* relativa alla paternità del *Prometeo*. Ci limitiamo, per una panoramica esaustiva delle questioni e della storia degli studi, che qui per ragioni di spazio e di opportunità

Nell'opera, infatti, il Titano è rappresentato immobile sulla scena, incatenato a una rupe nella desolata Scizia a causa della sua filantropia (v. 11)³ nei confronti degli uomini, ai quali – destinati a una sorte di dolore e privazioni⁴ – ha donato il fuoco («maestro di ogni arte», v. 7)⁵ e dunque tutte le *technai* (τέχναι, v. 506)⁶.

La fisionomia del personaggio tragico di Prometeo risulta differente rispetto al profilo dell'eroe mitico che emerge attraverso lo studio delle testimonianze precedenti, in cui è caratterizzato soprattutto dall'astuzia e dall'abilità nell'inganno, senza particolare traccia di nobiltà, quale quella che sembra emergere nell'opera di Eschilo: il discorso è molto lungo e non è possibile affrontarlo in questa sede⁷. Quello che risulta evidente è che, all'interno dell'opera di Eschilo, Prometeo appare come una sorta di figura di mezzo tra un tempo arcaico di disordine e un tempo regolato e civile. Le sue fattezze assumeranno, nelle diverse varianti e riscritture, lineamenti di volta in volta differenti, ma l'accento sull'aspetto filantropico del furto del fuoco lo renderà presto protettore dell'uomo⁸ e padre del progresso – con tutto ciò che ne deriverà, compresa la creazione dal suo mito del *Frankenstein* di M. Shelley del 1818 – e questa lettura influenzerà notevolmente alcuni allestimenti dell'opera.

L'analisi qui proposta si concentra sugli allestimenti in luogo deputato, e dunque all'interno di un teatro greco, in particolare al Teatro Greco di Siracusa⁹, nel tentativo di affrontare questioni che, nonostante le letture proposte negli anni¹⁰, rimangono aperte e problematiche in quanto il testo contiene indizi apparentemente chiari e inequivocabili ma per noi insufficienti al fine di conoscere le soluzioni formali adottate per l'originale allestimento dell'opera.

I casi studio scelti sono, dunque, tutti incastonati nella storia della Fondazione INDA e sono tutti realizzati al Teatro Greco di Siracusa. Si tratta degli allestimenti del 1954, con traduzione di Gennaro Perrotta e regia di Luigi Squarzina e Vittorio Gassman¹¹; del 1994, con traduzione

non può essere interamente ripercorsa, a rimandare a PERETTI (1969 [1951]); TAPLIN (1977); GRIFFITH (1977); DI BENEDETTO (1978), pp. 44-50; GRIFFITH (1984), pp. 282-291; SAÏD (1985); PATTONI (1987, 1993, 1998, 2008, 2020a, b). Per più recenti considerazioni di storia degli studi si veda anche TOTARO (2012-2013), partic. pp. 71-72.

³L'edizione critica di riferimento è quella di WEST (1990¹, 1998²). Per la traduzione si sceglie CENTANNI (2007). Aesch. *Pr.* 7-11: «τὸ σὸν γὰρ ἄνθος, παντέχνου πυρὸς σέλας, / θνητοῖσι κλέψας ὥπασεν· τοιᾶσδὲ τοι / ἁμαρτίας σφε δεῖ θεοῖς δοῦναι δίκην, / ὥς ἂν διδασθῇ τὴν Διὸς τυραννίδα / στέργειν, φιλανθρώπου δὲ παύεσθαι τρόπον» («Perché il fiore tuo, il fuoco, scintilla di tutte le arti, costui ha rubato e l'ha donato ai mortali. Delle sue colpe ora, agli dèi deve pagare la pena: deve imparare ad accettare, ad amare il potere assoluto di Zeus, e smetterla con questa sua smania di far del bene agli umani»).

⁴Cfr. Aesch. *Pr.* 436-471; 476-506.

⁵Cfr. *supra*, nota 3.

⁶Aesch. *Pr.* 506: «πᾶσαι τέχναι βροτοῖσιν ἐκ Προμηθέως» («i mortali possiedono tutte le arti grazie a Prometeo»).

⁷In particolare Hes. *Erga* 47-58, 83-89; *Theog.* 507-616. Corre l'obbligo, in questa sede, di puntare l'attenzione su un aspetto di assoluta rilevanza nello studio della drammaturgia: il personaggio di un'opera teatrale, nonostante le possibili influenze degli autori che in precedenza hanno lavorato su un determinato mito, è figura a sé stante, le cui caratteristiche sono intimamente legate al dramma di cui fa parte. In riferimento all'orizzonte tragico antico, si veda la riflessione di Aristotele nella sua *Poetica* 6 (1450a21-22).

⁸In tal senso già in Plato, *Prt.* 320c-323a. L'interpretazione del personaggio mitico di Prometeo, e di conseguenza del *Prometeo Incatenato*, è spesso fuorviata dalle incrostazioni culturali figlie del recupero del testo e, in particolare, della sua lettura soprattutto dal 1700 in poi, una lettura che ha man mano fatto di questo mito il simbolo del progresso, della ribellione a un potere accentratore, il salvatore dell'umanità alla pari di Cristo, un benefattore pronto a tutto per i suoi protetti, gli uomini. Un personaggio che è stato caricato di significati assolutamente positivi e difficilissimi da mettere in dialogo con la natura dialettica e conflittuale dell'opera qui oggetto di analisi. Si vedano tra gli altri PATTONI (2012-2013 a, b; 2020 a, b); CUCCORO (2012-2013); MOR (2012-2013); ROGNONI (2012-2013); VERNA (2012-2013); CONDELLO (2012-2013); BELTRAMETTI (2012-2013).

⁹Si è scelto in questa circostanza di analizzare diversi allestimenti, tutti realizzati in uno stesso luogo per mostrare le differenze mantenendo almeno due costanti: il testo originale e il teatro adibito. Di sostegno all'indagine, oltre ai materiali AFI, il regesto degli spettacoli INDA di PEDERSOLI (2024). Si rimanda a una seconda fase della ricerca l'analisi di allestimenti in altri teatri antichi e in seconda battuta anche in teatri al chiuso. Allestimenti precedenti in Grecia si registrano nel 1927 e 1930 a Delfi, nel 1952 ad Atene, nell'antico *Odeion* di Erode Attico e, di poco successiva alla regia di Squarzina, sarà l'esperienza del 1963 a Epidauro. Cfr. BANFI (2012).

¹⁰Su spazio e messa in scena in Eschilo, cfr. DI BENEDETTO, MEDDA (1997), pp. 78-100, con *focus* sul *Pr.* alle pagine 84-87, rispetto a cui si veda anche CENTANNI (2007), pp. 1137-1138, 1140, 1152-1154.

¹¹Cfr. Tab. 1, *infra*. Cfr. BANFI (2012).

di Benedetto Marzullo e regia di Antonio Calenda¹²; del 2002, con traduzione di Dario Del Corno e regia di Luca Ronconi¹³; e del 2012 con traduzione di Guido Paduano e regia di Claudio Longhi¹⁴ (tav. 1). Si tralascia in questa sede l'analisi comparata dell'allestimento del 2023, che necessita di uno spazio altro per un approfondimento di questo genere. Forniremo qui solo alcuni dettagli all'interno della Tabella 5 e delle riflessioni in un *Addendum* finale¹⁵.



TAVOLA 1 – *Prometeo Incatenato* al Teatro Greco di Siracusa (figg. 1-5)

Fig. 1. *Prometeo Incatenato* 1954. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico). Ph. Angelo Maltese. Fig. 2. *Prometeo Incatenato* 1994. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogramma). Fig. 3. *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico). Dettaglio. Ph. Marcello Norberth. Fig. 4. *Prometeo Incatenato* 2012. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogramma). Fig. 5. *Prometeo Incatenato* 2023. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico). Dettaglio. Ph. M.P. Ballarino.

Pertanto nell'analizzare gli allestimenti selezionati (INDA 1954, 1994, 2002, 2012), si porrà maggiore attenzione sulle soluzioni adottate nella contemporaneità in relazione ai tre aspetti legati all'allestimento che sollevano maggiori interrogativi: allestimento scenico e apparato scenografico, livelli del piano di svolgimento dell'azione scenica – in quanto è chiaro il riferimento nel testo a un luogo sopraelevato – e uso di macchine sceniche per l'ingresso in scena¹⁶. L'ipotesi di più livelli praticabili dell'impianto scenico, e quindi di più livelli di piano d'azione dei personaggi – che, da testo, non occupano le stesse zone – sembra intrinseca al testo stesso, come si vedrà. In tal modo, lo stesso Eschilo suggerisce una spazializzazione dei personaggi e una dinamica prossemica in parte già definita e funzionale alla drammaturgia dell'opera. Cambiare le

¹² Cfr. Tab. 2, *infra*. Cfr. BANFI (2012).

¹³ Cfr. Tab. 3, *infra*. Cfr. GREGORI (2003), pp. 13-17.

¹⁴ Cfr. Tab. 4, *infra*. Si veda anche AA.Vv. (2012).

¹⁵ Cfr. Tab. 5, *infra*. Si veda anche AA.Vv. (2023). È dedicato agli allestimenti del 2012 e del 2023 il lavoro di GIOANNELLI (2024).

¹⁶ Con il supporto di una macchina ci si immagina che entrasse in scena Oceano; molto probabilmente anche il Coro faceva il suo ingresso sopra una o più macchine, non è chiaro. Centanni sostiene che perfino Hermes entri in scena con l'aiuto di una macchina scenica, sottolineando come il fatto che Prometeo lo veda arrivare debba significare che il dio sia visibile sin da subito all'altezza del Titano. Cfr. CENTANNI (2007), p. 1154.

posizioni dei personaggi e più precisamente, in questo caso, il livello del piano d'azione rischia di determinare un drastico cambiamento del piano di relazione tra loro.

La scelta è quella di procedere con un metodo comparativo in modo che siano immediatamente chiare analogie e differenze nelle messinscene usate come casi studio, sempre tenendo come riferimento il testo di partenza. Meno si potrà dire dell'allestimento del 1954, di cui resta documentazione legata alle fasi di allestimento, una meno ricca documentazione fotografica e le notazioni critiche, tutte conservate nell'archivio della Fondazione INDA e in parte pubblicate da Anna Banfi (2012). Interessanti risultano, proprio in riferimento al primo allestimento INDA, le parole dell'ex-Sovrintendente Sammartano, che sottolinea non solo l'aspetto dirompente e sperimentale dell'impresa ma anche quello della scoperta che grazie al lavoro sul campo si è fatta in termini di rappresentabilità, rispetto a un testo ritenuto in qualche misura non rappresentabile fino a quel momento¹⁷.

1. L'IMPIANTO SCENICO

All'interno della *rhexis* iniziale di *Kratos* (vv. 1-11) sono fornite le coordinate di avvio della situazione, a partire da quello che in linguaggio cinematografico viene definito *setting*, ovvero l'ambientazione: il dramma si svolge ai lontani confini della Terra, in assenza di anima viva (v. 2, ἄβροτον)¹⁸, in una landa deserta, difficile da raggiungere, fuggita dai mortali, spoglia e aspra. Il testo fa chiaro riferimento alla rupe scoscesa a cui Prometeo viene incatenato sotto lo sguardo del pubblico. Infatti ai vv. 1-6¹⁹ si parla di roccia sospesa sull'abisso e il termine πάγος (*pagos*) torna più volte²⁰ e sarebbe da interpretare mettendolo in relazione alle sue ulteriori ricorrenze in Eschilo²¹. All'interno del testo ricorre anche il termine φάραγξ²² la cui valenza di 'precipizio sopra una voragine' sembra rafforzata dai riferimenti di Prometeo alla roccia e all'incatenamento aereo²³.

¹⁷ SAMMARTANO (1959), p. 12: «Nel 1954 l'Inda affrontò la rappresentazione del *Prometeo* di Eschilo nella traduzione di Gennaro Perrotta. Nessuno aveva osato affrontare l'incognita della messa in scena di questo dramma di Eschilo. Si pensava che non fosse rappresentabile. Si diceva che fosse statico, piuttosto un oratorio, e che il dramma fosse posto tutto su un piano superiore, divino, impossibile ad essere portato e sentito su quello umano. Anche questa volta l'esperienza della rappresentazione ha superato la prova e smentito la congettura dei critici». Anche Claudio Longhi sottolinea la complessità della rappresentazione di quest'opera nelle sue note: «Primo problema strutturale di ogni allestimento del Prometeo è la dislocazione fisica del protagonista, coacervo di infide trappole teatrali capaci di mettere a repentaglio il buon esito della rappresentazione. Nelle diverse messe in scena della tragedia, il Titano finisce infatti con l'essere sempre incatenato ora sulla parte retrostante dello spazio di rappresentazione (col risultato di ridurlo a lungo andare a uno 'sfondo' dell'azione), ora sul lato destro o sinistro della scena (ingessando così tutte le dinamiche relazionali dello spettacolo su di un asse all'ingrosso perpendicolare allo sguardo del pubblico con grave pregiudizio della comunicazione attori/spettatori), ora sul fronte della scena (ponendo sì un accento forte sull'interprete principale, ma spingendo in compenso tutta la rappresentazione in una sorta di sfumato controcampo). La questione si fa ancor più complessa in un grande teatro all'aperto come quello di Siracusa, dove le endemiche difficoltà insite nella delineazione della geografia dell'azione del dramma eschileo si intrecciano ai condizionamenti imposti alla regia dalla fisiologia della percezione del pubblico a forte rischio di precoce assuefazione allo spazio, stanti le condizioni ricettive in cui ci si trova a operare, con conseguente pericolo di drastico calo di attenzione da parte dei fruitori nel corso della recita» (LONGHI 2014), p. 288.

¹⁸ Sulle varianti ἄβροτον e ἄβροτον del v. 2 (cfr. MAZON 1920, p. 161) si veda la scrupolosa analisi di PATTONI (2012), partic. pp. 185-198. Lo stesso concetto di solitudine e desolazione espresso dal termine ἐρημία dello stesso v. 2, torna in forma aggettivale al v. 270: «ἐρήμιον τοῦδ' ἀγείτονος πάγου».

¹⁹ Aesch. *Pr.* 1-6: «Χθονὸς μὲν ἐς τηλουργὸν ἦκομεν πέδον./ Σκύθην ἐς οἶμον, ἄβροτον εἰς ἐρημίαν./ Ἦφαιστε, σοὶ δὲ χρὴ μέλειν ἐπιστολὰς/ ἃς σοι πατὴρ ἐφέϊτο, τόνδε πρὸς πέτραις/ ὑψηλοκρήμυις τὸν λεωργὸν ὀχμάσαι/ ἀδαμαντίνων δεσμῶν ἐν ἄρρηκτοῖς πέδαις» («Qui, ai confini del mondo siamo giunti, qui nella Scizia lontana, in un inumano deserto. Su ora, Efesto, occupati tu di eseguire il mandato che il padre ti ha dato. Ecco l'uomo: alle rocce, sospese sull'abisso, questo temerario tu devi legare, con catene d'acciaio, in ceppi infrangibili»). È interessante annotare come il termine *petra* del v. 5 ritorni al v. 269 («πρὸς πέτραις πεδαρσίους») e al v. 968 («πέτρα»). Sulla «rupe di Prometeo» cfr. PATTONI (2019).

²⁰ Cfr. Aesch. *Pr.* 20, 117, 130, 270.

²¹ Cfr. Aesch. *Suppl.* 189; *Eum.* 685-690.

²² Cfr. Aesch. *Pr.* 15, 142, 618, 1017.

²³ Cfr. Aesch. *Pr.* 113, 142, 157.

Il piano d'azione sembrerebbe giocato almeno su due livelli: quello su cui si muovono le divinità e quello in cui si muovono Iò e, almeno in parte, le Oceanine. Questa idea di molteplici livelli e piani d'azione, evidentemente presente nel testo, è ripresa in buona parte degli allestimenti scelti come casi studio.

Rispetto all'allestimento del 1954²⁴ (fig. 6), comune alle due tragedie in cartellone (*Prometeo Incatenato* e *Antigone*), lo scenografo e costumista Mario Chiari²⁵ afferma di non voler «far nulla che contrasti con questa purezza di forme, con questa schiettezza della materia, e trovare nella necessaria finzione del dispositivo scenico il tono di questa prepotente verità»²⁶ e si impegna a realizzare «una struttura semplice»²⁷, intimamente connessa con lo spazio del Teatro Greco di Siracusa: realizza così un elemento roccioso monocromatico²⁸, che domina il centro dello spazio scenico, con una proiezione verticale che raggiunge un'altezza nelle due vette più alte di 13 e 14 metri. La struttura è praticabile su più livelli calpestabili e nasconde due ascensori.



Fig. 6 – *Prometeo Incatenato* 1954. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico. Ph. Angelo Maltese).

²⁴ L'archivio della Fondazione INDA custodisce il plastico e i disegni di pianta e sezione della scena di Mario Chiari. I documenti relativi a questo allestimento sono catalogati in AFI Documenti 1954: documenti sul XIII ciclo di rappresentazioni classiche *Prometeo Incatenato* e *Antigone*; faldone datato 1952-1956, II lotto, 64-81. Altri materiali sono reperibili in AFI, *Prometeo* 1954 – II lotto 16 giugno 1948 – 12 giugno; Fondazione Gramsci, Archivio Luigi Squarzina; Archivio Multimediale degli Attori Italiani (A.M.At.I); Sicilia olimpica – Archivio storico Istituto Luce; Regesto degli spettacoli al Teatro greco di Siracusa in "La Rivista di Engramma" 215 (agosto 2024). Per un repertorio delle fonti relative all'allestimento si veda ANZALDI (2024).

²⁵ Firenze 1909 - Roma 1989. Laureato in architettura, inizia presto la sua attività nel mondo del teatro e diventa scenografo, costumista e regista cinematografico. Dal punto di vista del lavoro teatrale, alcuni materiali del suo lavoro per il Piccolo teatro di Milano sono inseriti nell'archivio, cfr. <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=113&tipo=6>. Sul fronte cinematografico, tra le altre cose, ha collaborato con registi come Visconti e Lattuada. Cfr. [https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-chiari_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-chiari_(Enciclopedia-del-Cinema)/).

²⁶ AFI. Documenti 1954.

²⁷ AFI. Documenti 1954.

²⁸ Chiari sceglie di affidare ai costumi «la funzione di colore» (AFI. Documenti 1954): rosso per *Prometeo* (e anche *Efesto*), azzurro per le *Oceanine*.

Nel 1994, la scena di Bruno Buonincontri²⁹ è scarna e gioca sui piani (fig. 7), utilizzando una botola da cui escono i primi personaggi, per cui il piano di calpestio si rifunzionalizza semanticamente come parte sommitale della rupe sulla landa deserta. Questa è attraversata da una cancellata, a mo' di prigione, che taglia tutto lo spazio scenico in larghezza, definendo con chiarezza la personale prigione del personaggio, coincidente idealmente con il *proskenion*, alle cui spalle come una sorta di *skené*, si erge un muro «di ispirazione berlinese»³⁰, anch'esso praticabile e attraversato dal vagone dell'ideale treno che porta in scena le Oceanine. Lo spazio antistante dell'orchestra è coperto da un telo che sembra idealmente continuare il materiale roccioso del muro ed è attraversato solo da Io. Per il resto al suo centro campeggia la pedana aggettante in cui sta Prometeo per tutto il tempo.

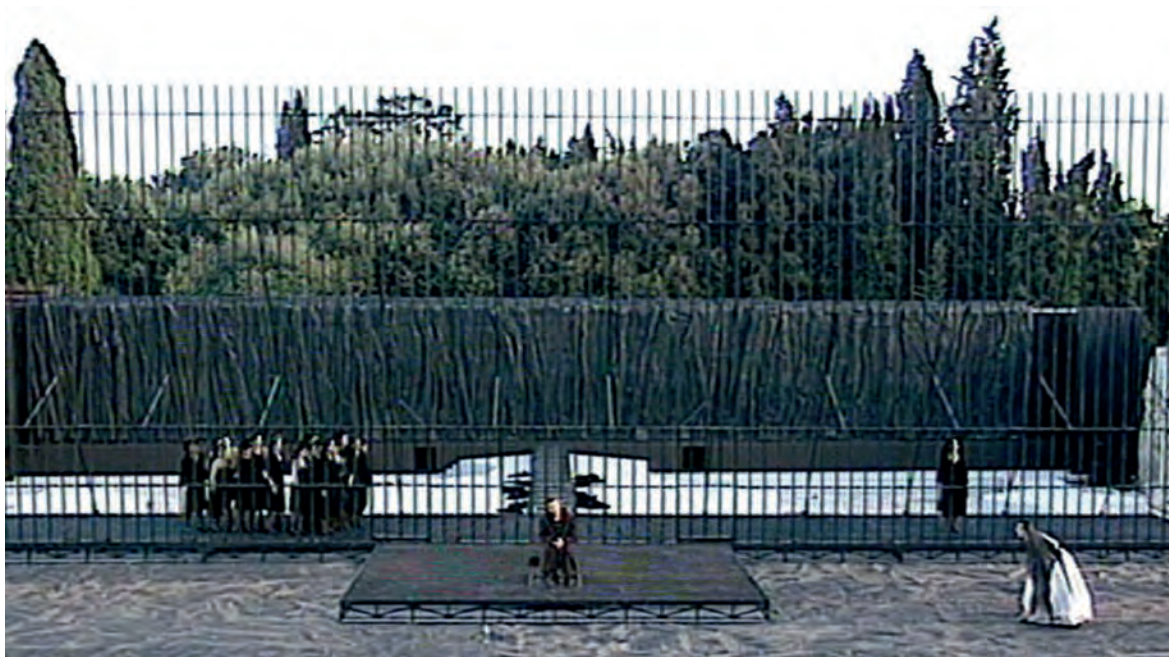


Fig. 7 – *Prometeo Incatenato* 1994. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogramma).

La scenografia del 2002 è ideata da Margherita Palli³¹ senza soluzione di continuità rispetto alla chiara pietra del teatro che si immette in scena in forma di un gigantesco Prometeo inchinato, con uno sviluppo da destra a sinistra (tav. 1, fig. 3; tav. 2).

La scena nell'area dell'orchestra svela rovine ancora in dialogo con l'antico teatro e anche con l'elemento del divino più arcaico rappresentato da Prometeo, le Oceanine, Oceano, ed Efesto. È interessante la presenza dell'elemento acquatico, concretamente in scena all'interno di vasche inserite nello spazio dell'orchestra (fig. 8).

²⁹ Napoli 1945. Nel 1970 si diploma in Decorazione presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, dove già dal 1968 lavora come scenografo e costumista. Cfr. <https://www.accademiasilviodamico.it/en/docente/bruno-buonincontri/>.

³⁰ BANFI (2012), p. 299.

³¹ Mendrisio 1951. Scenografa e costumista ticinese, si diploma all'Accademia di Belle Arti di Brera nel 1976 e inizia la sua carriera in teatro con A. Cavaliere e G. Aulenti. Ha collaborato con registi di grande rilievo come L. Ronconi, M. Martone, A. Sokurov. Ha vinto numerosi premi, tra cui il premio UBU, il premio Gassman, il premio ETI gli Olimpici del Teatro, il premio Associazione nazionale dei critici di teatro. Dal 1991 è docente alla Nuova accademia di Belle Arti di Milano, all'Università IUAV di Venezia e all'Accademia di architettura dell'Università della Svizzera italiana a Mendrisio. Cfr. <https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-palli/>. Per un'«autobiografia/semiseria» cfr. <https://www.margheritapalli.it/about/bio>.



Fig. 8 – *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico). Dettaglio.



TAVOLA 2 – L'impianto scenografico dell'allestimento del 2002 (figg. 9-10)

Figg. 9 e 10. *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico).

Così scrive Maddalena Giovannelli:

Ronconi sceglie di valorizzare la natura dello spazio archeologico a cui le rappresentazioni sono destinate: «il luogo è talmente ricco di segni storici e teatrali che sarebbe un peccato cancellarli imponendovi sopra una scenografia». Le rovine restano dunque a vista, come una testimonianza del tempo che separa lo spettatore dal contesto originario dell'opera; in voluto contrasto con i reperti antichi emergono alte gru gialle, una trasposizione contemporanea dell'antica *mechané* che conferisce allo spazio una dimensione quasi da archeologia industriale. In questo ambiente, progettato con la scenografa Margherita Palli, viene inserito il segno registico più forte, un'enorme statua (alta quattordici metri, percorribile all'interno) di un uomo accasciato. L'ispirazione iconografica, nelle

dichiarazioni della scenografia, non è da cercarsi nel Galata Morente (riferimento talvolta avanzato da critici e lettori) ma nelle atmosfere pittoriche di Arnold Böcklin e nel suo *Prometheus* (1882)³².

La statua che domina lo spazio scenico (tav. 2) non si risolve in un mero decoro, divenendo spazio praticabile da parte dei personaggi e proiezione non solo della gigantesca corporalità del Titano, interpretato da Franco Branciaroli, incatenato sul capo aperto della statua, ma anche della cifra interpretativa del regista che vede nel personaggio di Prometeo quegli aspetti di benevolenza e filantropia che ne hanno caratterizzato l'interpretazione soprattutto a partire dal '700.

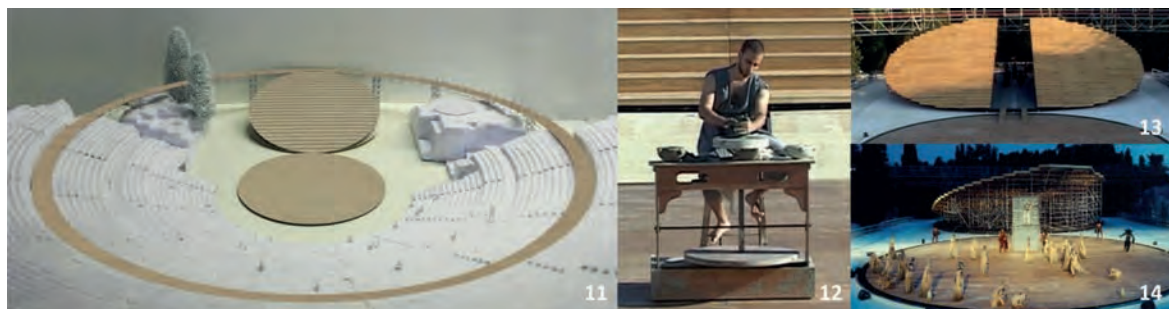


TAVOLA 3 – L'impianto scenografico dell'allestimento del 2012 (figg. 11-14)

Fig. 11. *Prometeo Incatenato* 2012. Bozzetto allestimento 2012: realizzazione. Fonte: AFI, Archivio Fondazione INDA. Figg. 12, 13, 14. *Prometeo Incatenato* 2012. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogrammi).

Nel 2012 l'ideazione e la progettazione dell'impianto scenografico – comune anche all'altra tragedia in cartellone – sono firmate dallo studio di architetti Oma*Amo/Rem Koolhaas. Si tratta di un'imponente scalinata discoidale inclinata e meccanizzata che duplicava l'orchestra e idealmente fungeva da specchio all'*ima cavea*.

La struttura poteva aprirsi in due o chiudersi, svelando o inghiottendo un corridoio centrale, e poteva ruotare su sé stessa, mostrando un imponente precipizio formato da un reticolato di tubi innocenti. Inoltre, a continuare idealmente il *diazoma*, era stato realizzato un camminamento circolare che dominava la scena da un'altezza vertiginosa, proprio a rimandare a quell'idea di *πάγος*, sopraelevazione che sembrerebbe essere presente già nell'allestimento originario antico³³. Questo ulteriore elemento circolare contribuisce a sottolineare il tema del tempo infinito, che nel caso del *Prometeo Incatenato* riguarda proprio la pena a cui il Titano è sottoposto ma anche il senso del progresso e il conflitto tra la vita dei mortali e quella degli immortali.

L'attenzione al tema delle *technai* e la sua interpretazione all'interno dell'allestimento del 2012 sono sottolineate non soltanto dall'uso della macchina scenica (come anche gli ascensori nel 1954, il carrello/vagone delle Oceanine del 1994, le gru del 2002) ma anche dalla significativa scelta iniziale. Infatti, durante tutto il tempo dedicato all'ingresso del pubblico, Claudio Longhi ha scelto di far vivere sulla scena un torneo che, utilizzato da attori, riportava lo spettatore immediatamente a due elementi, cioè quello della creazione quasi *ex nihilo* e quello proprio della pratica artigianale afferente alla sfera delle *technai*. Al torneo erano connessi in scena una ruota e una meridiana, che contribuivano a creare un dialogo tra il tema dell'esercizio delle tecniche e quello del tempo, fondamentale all'interno dell'opera, come accennato, soprattutto in relazione all'eternità della pena di Prometeo e al conflitto

³² GIO ANNELLI (2024). Per una riflessione sulla documentazione relativa all'allestimento si rimanda ancora a BANFI (2012). Per un ragionamento sull'iconografia di Prometeo nelle arti figurative si veda in questo volume PEREGO (2025).

³³ Cfr. DI BENEDETTO - MEDDA (1997), pp. 84-87. Per l'allestimento del 2012 si vedano le pagine dedicate alla scenografia in AA. VV. (2012).

tra tempo degli uomini e tempo degli dèi. Sembra un'intuizione interessante e opportuna, dunque, l'utilizzo di un impianto scenico meccanizzato, drammaturgicamente coerente con la messinscena originale, senza per questo rischiare di cadere in un ovvio didascalismo o in ardimentosi tentativi di ricostruzioni fittizie, basate su ipotesi impossibili da verificare.

L'uso delle *technai* nell'allestimento del *Prometeo Incatenato* può senza dubbio essere esercitato in funzione coerente al testo e alla sua drammaturgia, attitudine che oggi raramente si riscontra in scena. Trascurando quanto è entrato nell'uso comune (a partire, ad esempio, dalla motorizzazione delle americane, dall'uso di microfoni e di impianti di amplificazione, tutto il reparto di illuminotecnica, macchine del fumo), possiamo enumerare una serie di mezzi che hanno preso sempre più piede negli ultimi decenni, come i videoproiettori (utilizzati al Teatro Greco di Siracusa ad esempio nella *Medea* di Seneca, diretta da Paolo Magelli nel 2016 e in *Ippolito Incoronato* di Euripide, diretta da Federico Tiezzi nel 2024), i *ledwall* (visti al Teatro Greco di Siracusa nell'allestimento del 2019 dell'*Elena* di Euripide, in quello del 2021 di *Coefore/Eumenidi* di Eschilo e in quello del 2022 di *Agamennone* di Eschilo, tutti diretti da Davide Livermore), oggetti radiocomandati, apparecchi elettronici/digitali per la produzione di suono *live* in scena.

Va fatta una distinzione tra l'utilizzo di mezzi tecnologici a fini estetici e/o decorativi e quello che assume un significato coerente ai fini drammaturgici e, in tal senso, dobbiamo convenire con quanto afferma Balzola: «sostituire all'architettura scenografica o integrare in essa uno schermo con immagini animate non costituisce infatti, necessariamente, l'apertura di una nuova dimensione espressiva per il teatro, ma piuttosto rischia di appiattire quest'ultimo su un modello di fruizione televisiva»³⁴.

2. KRATOS, BIA, EFESTO: ICONOGRAFIA E AZIONE SCENICA DELL'INCATENAMENTO

Il testo non presenta elementi che contribuiscano alla costruzione di un immaginario relativo all'aspetto dei personaggi di *Kratos*, *Bia*, Efesto. L'unico dettaglio interessante è in riferimento a *Kratos*, della cui voce Efesto dice che suona brutta come il suo aspetto³⁵. L'azione dell'incatenamento di Prometeo ha luogo nel prologo dell'opera, che vede in scena *Kratos*, *Bia* (*muta persona*)³⁶, Efesto e Prometeo. Essa occupa i vv. 52-81: attraverso il dialogo tra *Kratos* ed Efesto – che procede con un andamento sticomitico che alterna due versi assegnati a *Kratos* e uno a Efesto – emerge la sequenza esatta adottata in scena per incatenare il titano alla roccia: prima le mani, poi un braccio, poi il secondo braccio, quindi il petto, le spalle e infine le gambe.

Sono pochi gli elementi per ricostruire il momento dell'incatenamento nell'allestimento del 1954: all'interno di un filmato custodito nell'Archivio Luce³⁷ è possibile vedere qualche istante del momento in cui Prometeo viene trascinato in cima alla rupe e poi un brevissimo frammento dell'incatenamento: Efesto fissa il chiodo che blocca una delle catene sul fianco interno della rupe a sinistra. La rappresentazione dell'incatenamento del 1994 è un caso molto particolare: il traduttore Benedetto Marzullo nega infatti la paternità eschilea del testo³⁸, aprendo così per il regista un varco interpretativo in diretto dialogo con la cultura novecentesca.

³⁴ BALZOLA (2011), p. 11. Cfr. anche ARCHIBUGI (2001), pp. 26-28.

³⁵ Cfr. v. 78, a parlare è Efesto: «ὄμοια μορφῇ γλῶσσά σου γηρύεται» («La tua voce gracchia, brutta come il tuo aspetto»).

³⁶ Per una panoramica sui κωφὰ πρόσωπα si veda DI BENEDETTO - MEDDA (1997), pp. 212-215 e 231, dove sono forniti puntuali riferimenti bibliografici.

³⁷ Si rimanda a due video dell'Archivio Luce pubblicati su youtube all'interno del canale della rivista Engramma, consultabili ai seguenti link: https://www.youtube.com/watch?v=3u_qssxgwHI&ab_channel=enagramma; https://www.youtube.com/watch?v=bQM0TqL823U&ab_channel=enagramma. Si vedano anche i filmati ARCHIVIO LUCE (1954 a, b, c, d).

³⁸ Cfr. MARZULLO (1993, 1995).

L'allestimento, infatti, non si sottrae al gusto del riferimento alla storia, tra SS (*Kratos* e *Bia* diventano Schutz e Staffel), riferimenti al Golpe e alla proclamazione dello zar, arrivando addirittura a far dire a *Kratos* che lui, *Bia* ed Efesto rappresentano la classe operaia. Ci sono perfino richiami al 'Cavaliere', fatti in riferimento a Zeus, che hanno sollevato anche problemi e richieste di eventuali censure³⁹.

La questione, in effetti, dal punto di vista drammaturgico non è tanto il richiamo a elementi di storia contemporanea o il rimaneggiamento del testo, quanto il fatto che i personaggi vengono rappresentati con un atteggiamento un po' grottesco che non riesce a far emergere le dinamiche sottese al prologo, volte soprattutto a suscitare un'empatia con il pubblico: manca in particolare la linea di conflitto che c'è tra l'ordine che deve essere impartito e l'ordine che deve essere eseguito ma non si vuole eseguire, che crea un profondo tormento all'interno del personaggio di Efesto⁴⁰. I modi di *Kratos* e *Bia*, il cui costume fa evidente richiamo al contesto militare nazista, contribuiscono a dipingere due personaggi asserviti al potere che, solo in quanto protetti dal sommo Zeus, credono di poter esercitare loro stessi un potere su Efesto (anche lui con costume in pelle nera, con una sorta di lungo cappotto/grembiule da saldatore/fabbro dello stesso materiale)⁴¹. Ne derivano due personaggi che, a differenza di quelli dipinti nel testo, sono caratterizzati da contorni quasi macchiettistici (tav. 4). Così in qualche modo anche Prometeo che, nella delicata rarefazione del gesto, perde non solo la forza fisica ma anche quella emotiva, che la gestione della parola non riesce a restituire. Inoltre, l'esclusione alla vista di Prometeo fino a un certo momento della *rhesis* di Efesto risulta tradire in qualche modo la struttura drammaturgica dell'opera. Calenda addirittura risolve il problema dell'incatenamento lasciando che si svolga all'interno della botola da cui emergerà Prometeo, incatenato a una sedia.



TAVOLA 4 – Efesto, *Kratos* e *Bia* nella messinscena del 1994 (figg. 15-17)

Figg. 15, 16, 17. *Prometeo Incatenato* 1994. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogramma).

³⁹ BANFI (2012), pp. 297-298.

⁴⁰ La differente maniera di interpretare gli ordini di Zeus emerge chiaramente attraverso la ragionata *variatio* dei termini usati a indicare le disposizioni di Zeus: *Kratos* utilizza ἐπιστολάς (v. 3), Efesto riprende il concetto utilizzando il più forte ἐντολή (v. 12).

⁴¹ Il testo presenta tra le sue maglie chiari riferimenti al campo semantico del comando militare, come traspare chiaramente dal modo in cui Prometeo si riferisce a Zeus al v. 96: «ὁ νέος ταγὸς μακάρων» («il nuovo signore dei beati»), laddove il termine ταγός deriva dal verbo τάσσω, con utilizzo frequente in ambito militare. Si confronti l'uso del medesimo termine da parte di Eschilo in *Ag.* 110 e *Pers.* 23. La contestualizzazione storica operata da Calenda, tuttavia, esula dall'ancoraggio a un altrove mitico che è tipico della tragedia e cifra distintiva dell'universalità che la caratterizza in quanto forma di ποίησις, cfr. Arist. *Poet.* 9 (1451b4-10).

Nel 2002, le scelte di Ronconi costruiscono un'iconografia completamente differente: *Kratos* e *Bia* sono rappresentati come gemelli indissolubilmente legati l'uno all'altro e praticamente indistinguibili (tav. 5). In realtà *Bia* è un fantoccio, non compare neppure come personaggio nell'elenco dei personaggi di scena, e con *Kratos* si fonde in un unico soggetto, un'unica entità: i due divengono così totalmente indistinguibili ma noi vediamo soltanto *Kratos* attivo e sempre nella stessa posizione. Appaiono fermi e decisi a differenza di Efesto, rappresentato come un anziano dolente, che risulta sporco, trasandato e sofferente. La relazione tra *Kratos* ed Efesto in scena emerge da dialogo e prossemica ed è in sintonia con la drammaturgia del testo. L'azione dell'incatenamento si svolge sulla testa del Prometeo scultoreo che domina la scena ed è tutta giocata sull'exasperazione del gesto, posto in diretta relazione con l'aspetto sonoro. È importante notare che questo è l'unico dei quattro allestimenti in cui Prometeo interagisce sempre con personaggi che lo sovrastano, fatta eccezione per Iò e le Oceanine.



TAVOLA 5 – Efesto, *Kratos* e *Bia* nella messinscena del 2002 (figg. 18-20)

Fig. 18. *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogramma). Fig. 19. *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico). Fig. 20. *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogramma).

Diversa è la strada scelta da Claudio Longhi, forse per il fatto stesso di considerarsi un *metteur en scène*-ermeneuta, che – usando le sue parole – fa della ‘critica’ il suo paradigma ideologico-operativo e, amante fatalmente infedele della lettera del testo, «nell’indagare meticolosamente le pieghe della drammaturgia veste finalmente i panni dell’interprete che “trasfigura un passato”»⁴². Il suo spettacolo si apre con l’avvio di una rituale esecuzione accompagnata solo da un suono ritmico ripetuto (tav. 6). *Kratos* e *Bia* sono evidentemente associati nel costume e nel trucco, che in questa messinscena ha un impatto fortissimo, trasformando quasi i volti in maschere e riuscendo così ad allontanare l’attore dalle sembianze comuni per avvicinarlo alla sfera delle divinità, senza per questo farlo diventare ‘finto’ o didascalicamente evocativo di un'iconografia diffusa. A *Kratos* e *Bia* è affidato il rosso, che esprime violenza e potere. *Bia* in particolare ha fisso sulla spalla destra un teschio che ne chiarisce la ferocia. A Efesto, zoppo, è assegnato il colore nero. Il gusto dei tre costumi è *steampunk*, profondamente diverso da quello di tutti gli altri personaggi che, nella totale trasfigurazione delle forme, esprimono comunque una maggiore classicità (tavv. 6, 7). L'incatenamento si svolge a vista: non appena la procedura finisce, il carrello viene sollevato e Prometeo rimane per tutto lo spettacolo in posizione sovrastante (tav. 7).

⁴² LONGHI (2014), p. 283. Si vedano anche le interviste di ANDRISANO (2012) e SACCO (2012).



TAVOLA 6 – Efesto, Kratos e Bia nella messinscena del 2012 (figg. 21-22)

Figg. 21, 22. *Prometeo Incatenato* 2012. Foto dal mio archivio personale.



TAVOLA 7 – Incatenamento (allestimento 2012, figg. 23-25)

Figg. 23, 24. *Prometeo Incatenato* 2012. Foto dal mio archivio personale. Fig. 25. *Prometeo Incatenato* 2012. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico). Dettaglio.

3. PROMETEO: ICONOGRAFIA E IMMOBILITÀ

Non sono moltissime le indicazioni che il testo offre per costruire la figura di Prometeo. Quello che è espresso con chiarezza è che viene incatenato a una rupe in alto. Inoltre ai vv. 144-148, il Coro dice che il corpo di Prometeo è «consunto dalle umiliazioni delle catene»⁴³.

⁴³ Aesch. *Pr.* 144-148: «λεύσσω Προμηθεῦ, φοβερὰ δ' ἑμοῖσιν ὄσσοις / ὁμίχλα προσῆιξε πλήρης / δακρύων σὸν δέμας εἰσιδούσαι/ πέτραι προσαναινόμενον / ταῖς δ' ἄδαμαντοδέτοισι λύμαις» («ti vedo, Prometeo, e sui miei occhi un velo di paura, denso di lacrime, si stende: il tuo corpo vedo sulla rupe, consunto dalle umilianti catene di ferro»).

Così, nel 1954, Squarzina incatena Prometeo, interpretato da Vittorio Gassman⁴⁴, nella parte alta della rupe a seguito di un «faticosa salita»⁴⁵ (Fig. 26): il rosso del suo costume spicca sul colore neutro della scenografia insieme all'azzurro dei costumi delle Oceanine. Lo stesso Squarzina sottolinea la volontà di creare un parallelismo tra la figura di Prometeo e quella di Cristo e, proprio nel rosso del suo costume, Silvio D'Amico riconosce uno tra i «discretissimi richiami al Calvario»⁴⁶ che fanno di Prometeo «una specie di Cristo che soffre per amore degli uomini»⁴⁷, declinando «la squisita robusta sostanza etico-religiosa della tragedia»⁴⁸ secondo paradigmi culturali che vanno ben al di là della cultura greca classica.



Fig. 26 – *Prometeo Incatenato* 1954. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico).

L'iconografia di Prometeo portato in scena da Calenda nel 1994 è decisamente di una contemporaneità dirompente, carica, come si diceva, di riferimenti tutti novecenteschi. Il chiaro

⁴⁴ Così S. D'Amico su «Il Tempo» del 6 maggio 1954 (BANFI 2012): «Vittorio Gassman ha prodigiosamente superato i rischi della monotonia in cui avrebbe potuto farlo incorrere la quasi immobilità obbligatoria, ritrovando i suoi aspetti e accenti migliori nella ricca gamma di atteggiamenti e sentimenti dell'eroe, fra la varietà delle invocazioni e imprecazioni e racconti e vaticini e appelli sonanti; tutto espresso in una linea di essenziale sobrietà: intimo segreto della vivida potenza con cui l'attore ha trascinato all'entusiasmo la folla degli spettatori».

⁴⁵ Nelle note di regia di Luigi Squarzina si legge: «Né lo spettacolo vuole sottrarre il testo eschileo all'inevitabile raffronto con la Crocifissione Cristiana: dalla faticosa salita di Prometeo al pianto delle Oceanine e all'annichilimento finale della vittima destinata a risorgere, troppo risaltano gli elementi orfici di tutte le religioni dell'Oriente mediterraneo» (AFI Documenti 1954).

⁴⁶ Ancora D'Amico su «Il Tempo» del 6 maggio 1954 (BANFI 2012).

⁴⁷ D'Amico su «Il Tempo» del 6 maggio 1954 (AFI Rassegna Stampa) in BANFI (2012).

⁴⁸ G. CUCCHETTI, «Il Gazzettino di Venezia» del 16 maggio 1954 (AFI Rassegna Stampa) in BANFI (2012).

riferimento a *Giorni Felici* (1961) di Samuel Beckett⁴⁹ ci lascia comprendere immediatamente l'operazione portata avanti: il traduttore Benedetto Marzullo – che, come si è detto, rifiuta la paternità eschilea del *Prometeo Incatenato* – non reputa l'opera né una tragedia né un'anti-tragedia. L'opera risulta così tutta declinata su toni che incontrano da una parte l'amore per l'avanspettacolo di Antonio Calenda, dall'altra il *nonsense* proprio del teatro beckettiano e sfociano in una costruzione di gusto espressionista che attraversa e cita tutto il '900, dalla *Terra desolata* di T. Eliot all'*Urlo* di Munch, dipinto nella beffarda maschera che il sapiente Herlitzka costruisce con la sua sola mimica facciale (tav. 8).



TAVOLA 8 – Per un'iconografia di *Prometeo Incatenato* nella messinscena del 1994 (figg. 27-33)

Figg. 27, 28, 29, 30, 31, 33. *Prometeo Incatenato* 1994. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogramma). Fig. 32. Dettaglio da Coppa laconica attribuita al Pittore di Arkesilas. Museo Gregoriano Etrusco, Roma (inv. 16592). 556-550 a.C. Proveniente da Cerveteri. Immagine integrale da https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=4704

Prometeo per lungo tempo resta conficcato in una botola da cui fuoriesce solo la sua testa agghindata con una bombetta: ne emergerà solo in un secondo momento, seduto fisso su una scarna sedia in legno. Indossa gli occhiali tondi da sole un attimo prima di iniziare a profetizzare per Iò (tav. 8, fig. 29).

Il Prometeo di Ronconi è già in posizione all'inizio della messinscena: sarà incatenato alla testa della sua stessa statua (tav. 9). Il suo costume è nero e i suoi capelli sono lunghi e bianchi. Pochi i movimenti del corpo con cui accompagna una recitazione che lascia poco spazio alla sfera emotiva e privilegia soprattutto la perizia tecnica, come è proprio di Franco Branciaroli.

⁴⁹ Si vedano le immagini che ritraggono Winnie (Ruth White) nel primo allestimento di *Happy Days* di Samuel Beckett, al Cherry Lane Theatre, New York, 19 ottobre 1961 (<https://www.alamy.com/>) o la Winnie di Brenda Bruce nell'allestimento al Royal Court Theatre, a Londra del 30 dicembre 1962 (cfr. <https://ilmanifesto.it/cdn-cgi/image/format=auto,width=768/https://static.ilmanifesto.it/2023/11/5-beckett-gettyimages-1407997754-594x594-1.jpg>; foto di Evening Standard, Hulton Archive, Getty Images). Lo stesso immaginario di Beckett può essere a sua volta in qualche misura messo in connessione con la scena finale del film *Un chien andalou*, di Luis Buñuel del 1929, anno in cui è collocato l'avvio del *Film* di Beckett, opera in bianco e nero del 1965, della durata di 22 minuti: «certe suggestioni di *Un chien andalou* possono essere ritrovate anche nell'opera beckettiana di *Giorni Felici*, del 1961: l'ultima immagine del film di Buñuel, in cui un uomo e una donna stanno in riva al mare confitti nella sabbia, ricorda molto il personaggio di Winnie, confitta fino alla vita – e da ultimo fino al capo – in un cumulo di terra. Si potrebbe anche ricordare *Finale di Partita* – del 1956 –, dove i due esseri-rifiuto, Nagg e Nell, stanno immersi dentro a due bidoni della spazzatura, senza mai uscirne» (FERRI 2013, p. 198).



TAVOLA 9 – Per un'iconografia di *Prometeo Incatenato* nell'allestimento del 2002 (figg. 34-35)

Fig. 34. *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogramma). Fig. 35. *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico).

Nel 2012, Prometeo – interpretato da Massimo Popolizio – è l'unico personaggio che non ha trucco-maschera e che esprime forza senza bisogno di un costume che la sottolinei. Entra in scena legato e incappucciato per essere poi bloccato a vista su una struttura parallelepipedale dotata di rotelle (tav. 10). Il suo costume bianco richiama il sudario di Cristo, come la posizione da crocifissione, molto simile a quella di Gassman del 1954. Prezioso è il lavoro emotivo attoriale, concentrato sui sentimenti di ira e collera e sostenuto dal trattamento lucido della parola.

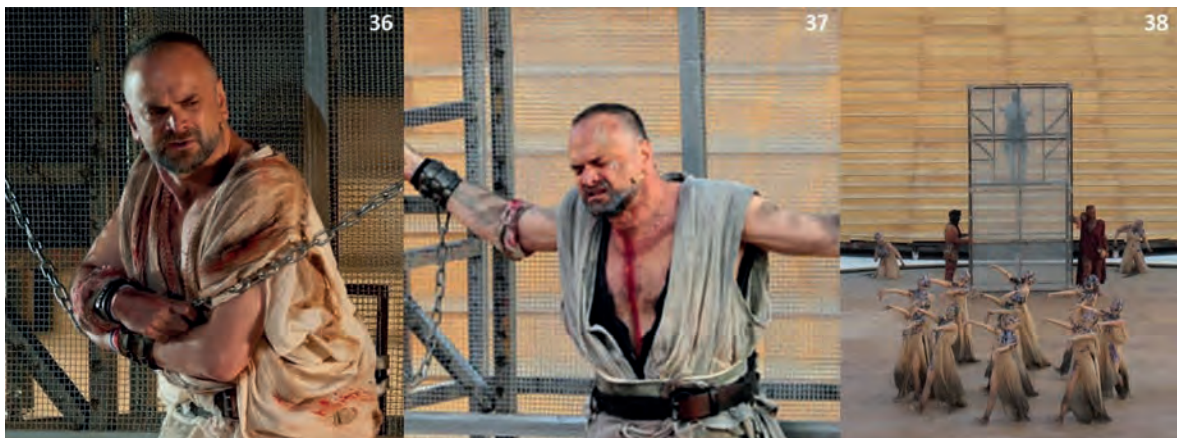


TAVOLA 10 – Per un'iconografia di *Prometeo Incatenato* nella messinscena del 2012 (figg. 36-38)

Fig. 36. *Prometeo Incatenato* 2012. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico). Dettaglio. Fig. 37. *Prometeo Incatenato* 2012. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico). Dettaglio. Fig. 38. *Prometeo Incatenato* 2012. Archivio personale.

L'utilizzo di un carrello con sviluppo verticale, sulla cui sommità è incatenato Prometeo, si profila nel quadro dell'allestimento come un ulteriore mezzo meccanico, in stretta relazione con tutti gli altri già richiamati in precedenza. Tale parallelepipedo, mosso manualmente, agisce in scena, divenendo un *unicum* con il corpo dell'attore: la sua presenza e il suo utilizzo

marcato lo rendono drammaturgicamente rilevante in quanto vero elemento vincolante per il personaggio, più delle stesse catene.

Si può infine notare che la mobilità dell'imponente carrello a cui Prometeo è incatenato consente al regista di lavorare sulla prossemica in generale e su quella dello sguardo in particolare, seppure in modo che in alcuni casi va contro le indicazioni del testo. Lo stesso regista annota che la cosa che più lo ha colpito «del monumentale oratorio [...] è stata l'insistito e quasi ossessivo ricorrere in esso, di battuta in battuta, dei riferimenti all'occhio e all'azione del guardare»⁵⁰, fino a concepire l'intera regia «– quasi cinematograficamente – su di un gioco di campi e controcampi (disseminati un po' ovunque: dalla parodo all'epilogo di Ermete), di zoomate (le peregrinazioni dei vagabondaggi di Iò), di epiche carrellate (l'intero secondo episodio), di ipnotici 'giri di vite' di macchina in duello (la seconda sticomitia Prometeo/Iò)»⁵¹.

4. LE OCEANINE, OCEANO, ERMES

Avvertito a partire dal v. 115 da Prometeo⁵², il Coro di Oceanine entra in scena al v. 127: si tratta di una «schiera di esseri alati che l'un con l'altra in gara, veloce, si accosta a questa rupe»⁵³. Eschilo precisa che sono scalze (v. 135: «σύθην δ' ἀπέδιλος ὄχῳι πτερωτῶι») e soltanto in un secondo momento atterrano e scendono dal carro perché il veicolo è traballante⁵⁴.

Dell'allestimento del 1954 sappiamo che le Oceanine indossavano costumi azzurri. Statuarie ed eleganti, si muovevano disegnando linee precise e componendo immagini che poi esplodevano in un disordine da riordinare in un secondo momento. Il loro piano di azione comprendeva sia le parti praticabili della rupe che lo spazio orchestrale, come è possibile vedere dai frammenti conservati all'interno del video di presentazione della stagione tra i documenti dell'Archivio Luce⁵⁵.

Nel 1994, il coro delle Oceanine, tutte in *tailleur* scuro con cappello e veletta, entra in scena su una sorta di vagone merci dall'alto muro che chiude lo sguardo dietro la gabbia di Prometeo (tav. 11, fig. 39). Entra immediatamente in scena ad altezza del piano di calpestio solo la corifea. Le altre coreute, stimulate dall'invito di Prometeo (vv. 272-273), scenderanno saltando dal vagone dietro il muro per poi entrare in scena da un piccolo passaggio posto nella parte bassa del muro.

Nel 2012, invece, l'ingresso delle Oceanine avviene dall'alto, con l'attraversamento del cerchio sospeso che porta le coreute alla discesa dalle scale: inizialmente solo il coro parlante raggiungerà l'orchestra, mentre le danzatrici della Martha Graham Dance Company resteranno sulle scale e raggiungeranno il resto del gruppo solo in un secondo momento.

Legati all'elemento aereo e della sospensione, nel testo di Eschilo, sono anche il personaggio di Oceano, il cui dialogo con Prometeo sembrerebbe avvenire tutto con Oceano in so-

⁵⁰ LONGHI (2014), p. 285.

⁵¹ *Ibidem*, p. 289.

⁵² Prometeo è sollecitato da un suono che non riconosce e da un odore che ritiene strano. Sono queste le prime percezioni che ha del Coro, quando sta giungendo in scena: «τίς ἀχώ, τίς ὁδμὰ προσέπτα μ' ἀφεγγής;/ θεόσυτος, ἢ βρότειος, ἢ κεκραμένη;/ ἵκετο τερμόνιον <τις> ἐπὶ πάγον/ πόνων ἐμῶν θεωρός, ἢ τί δὴ θέλων;» («che suono è questo? Che odore strano mi punge? È divino, è umano o è qualcos'altro piuttosto? Giunge «qualcuno» a questa rupe ai confini del mondo: per osservare le mie pene, o per che cosa?» Aesch. *Pr.* 115-118).

⁵³ Aesch. *Pr.* 128-130: «[...] φύλια γὰρ ἦδε τάξις/ πτερύγων θοαῖς ἀμύλλαις/ προσέβη τόνδε πάγον [...]».

⁵⁴ Aesch. *Pr.* 278-281: «καὶ νῦν ἐλαφρῶι ποδὶ κραιπνόστυον/ θᾶκον προλιποῦσ' αἰθέρα θ' ἀγνὸν πόρον οἰωνῶν/ ὀκριοέσσηι χθονὶ τῇδε πελῶ»: «eccoci, ora con piede leggero lasciamo questo carro, seggio traballante e attraverso l'etere puro, dove volano gli uccelli, scendiamo a terra; ecco, qui tra le rocce».

⁵⁵ Si rimanda alla consultazione di due reperti video, in cui sono contenuti brevi frammenti dell'allestimento del 1954: in primo luogo si veda ARCHIVIO LUCE (1954a), *Rappresentazioni classiche a Siracusa* [https://www.youtube.com/watch?v=YRi7kX2PaPw&ab_channel=ArchivioLuceCinecitt%C3%A0]; si aggiunga inoltre il prezioso reperto a colori Id. (1954b), *Prometeo Incatenato 1954. INDA Siracusa*: [https://www.youtube.com/watch?v=bQM0TqL823U&ab_channel=engramma].

sensione aerea, e certamente il personaggio di Hermes: Oceano entra in scena su un «uccello dalle ali veloci che con il pensiero, senza morso, si fa guidare», lo stesso «τετρασκελῆς οἰωνός» che lo riporterà a casa alla fine del confronto con Prometeo⁵⁶. Non sembrano stringenti i versi conclusivi di Oceano per dimostrare che il personaggio rimanesse durante tutto il dialogo in sospensione aerea, difatti l'affermazione secondo cui il suo «quadrupede alato [...] potrà piegare, felice, le ginocchia nelle stalle di casa»⁵⁷ non significa necessariamente che non sia atterrato sulla rupe durante tutto il dialogo.



TAVOLA 11 – Le Oceanine nella messinscena del 1994, 2002, 2012 (figg. 39-42)

Fig. 39. *Prometeo Incatenato* 1994. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogramma). Figg. 40, 41. *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogrammi). Fig. 42. *Prometeo Incatenato* 2012. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico). Dettaglio.

L'ultimo personaggio a entrare in scena, proprio per l'esodo, è Hermes, annunciato dallo stesso Prometeo⁵⁸. Non ci sono elementi interni al testo che suggeriscano né come entri né quale spazio occupi rispetto al Titano.

Qualche immagine dell'allestimento del 1954 ci mostra un cavallo alato da cui appare Oceano, creando scompiglio nel Coro, e lo stesso cavallo con l'attore che esce di scena⁵⁹.

Nella messinscena del 1994, Oceano è un distinto signore in abito scuro e cappello, che indossa un mantello lungo e vaporoso. Compare dalla sommità del muro in alto a sinistra, lo accompagnano grandi ali che restano immobili sopra il muro, mentre lui attraversa la scena, fino ad arrivare nell'area occupata da Prometeo. Le ali si abbasseranno solo quando uscirà di scena (tav. 12, figg. 43-46). Anche Hermes è in abito scuro ed entra in scena camminando e portando entrambe le ali su una spalla, come fossero un pacco o un mantello (tav. 14, fig. 54). Le aggancia alla grata durante il dialogo e le prende nuovamente andando via.

⁵⁶ Aesch. *Pr.* 286-287: «τὸν περυγωγῆ τόνδ' οἰωνόν/ γνώμηι στομίῳ ἄτερ εὐθύνων».

⁵⁷ Aesch. *Pr.* 394-396: «λευρὸν γὰρ οἶμον αἰθέρος ψαίρει πετροῖς/ τετρασκελῆς οἰωνός· ἄσμενος δέ τᾶν/ σταθμοῖς ἐν οἰκείοις κάμψειν γόνυ».

⁵⁸ Aesch. *Pr.* 941-943: «ἀλλ' εἰσορῶ γὰρ τόνδε τὸν Διὸς τρόχιν,/ τὸν τοῦ τυράννου τοῦ νέου διάκονον/ πάντως τι καινὸν ἀγγελῶν ἐλήλυθεν» («ma ecco: vedo arrivare il galoppino di Zeus, il corriere del nuovo tiranno viene certo ad annunciare qualcosa di nuovo»).

⁵⁹ Cfr. *supra*, nota 57.

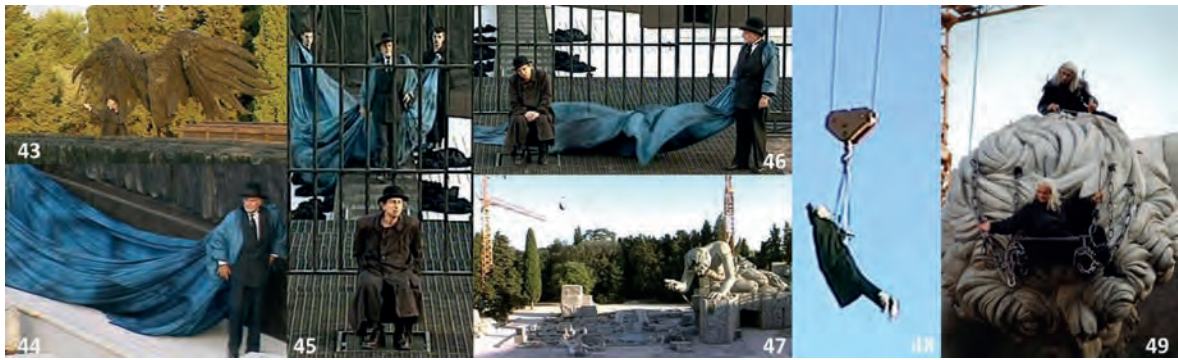


TAVOLA 12 – Oceano nella messinscena del 1994, 2002, 2012 (figg. 43-49)

Figg. 43, 44, 45, 46. *Prometeo Incatenato* 1994. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogrammi). Figg. 47, 48. *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogrammi). Fig. 49. *Prometeo Incatenato* 2012. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico).

Nel 2002, Ronconi introduce l'utilizzo delle gru per far arrivare i personaggi dall'alto. In questo modo entrano tanto Oceano che Ermes (tav. 12, figg. 47-49). Anche Oceano parla dalla sommità della testa della scultura di Prometeo ed esce semplicemente scomparendo alla vista. Nel 2012, invece, esattamente come il Coro delle Oceanine, la divinità fa il suo ingresso dal cerchio sospeso e scende fino alla scalinata per poi uscire da dove è arrivato (tav. 13). Lo stesso avviene per Ermes che arriva dall'alto, attraversa la scalinata e abita poi lo spazio dell'orchestra (tav. 14, fig. 57). Anche Ermes, alato, è caratterizzato da un trucco-maschera come i tre personaggi del prologo (tav. 14, fig. 58).



TAVOLA 13 – Oceano nella messinscena del 2012 (figg. 50-52)

Figg. 50, 51, 52. Oceano. *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogrammi).



TAVOLA 14 – Hermes nella messinscena del 1994, 2002, 2012 (figg. 54-59)

Fig. 54. *Prometeo Incatenato* 1994. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogramma). Figg. 55, 56. *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogrammi). Fig. 57. *Prometeo Incatenato* 2012. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogramma). Figg. 58, 59. *Prometeo Incatenato* 2012. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico).

5. IÒ

Nel testo, il personaggio di Iò guarda Prometeo dal basso⁶⁰, i due entrano in dialogo perché Prometeo sente la sua voce. È forse possibile immaginare che Iò si muova su più livelli di altezza⁶¹. Questo principio sembra riproposto soltanto nell'allestimento del 1954, a giudicare dai frammenti di video che mostrano Iò correre rapidissima dalla struttura rocciosa all'area scenica posta in basso. Nell'allestimento del 1994, Iò entra in scena attraversando un tunnel che si allunga al suo passaggio, fino a collegare l'area extrascenica a destra dell'orchestra con l'orchestra stessa (tav. 15, fig. 60): il personaggio si muove tra la zona dell'orchestra e lo spazio destinato a Prometeo (che come abbiamo detto inizialmente rappresenta la parte sommitale della rupe, dunque è fissato per convenzione come un punto alto a strapiombo). La delicata costruzione del 1994 (tav. 15, figg. 60-62) è in qualche misura riproposta da Ronconi nel 2002 (tav. 16, figg. 63-65). Anche in questo caso Iò si muove su più livelli: dall'area dell'orchestra, alle rocce che la attraversano, e nell'area più alta sul dorso della mano sinistra della statua del Titano. Completamente diverso, invece, l'utilizzo dello spazio che propone nel 2012 il regista Claudio Longhi: Iò presenta un corpo molto più trasformato in animale, nella testa di giovenca e finanche nello zoccolo-calzatura indossato dall'attrice e vertiginosamente alto. In questo caso Iò si muove solo nello spazio dell'orchestra (tav. 15, fig. 66).

⁶⁰ Aesch. *Pr.* 563-564: «τίς γῆ; τί γένος; τίνα φῶ λεύσσειν/ τόνδε χαλινούς ἐν πετρίνοισιν χεμαζόμενον;» («che terra è questa? Che gente? Chi vedo in catene fra le rocce, esposto alle intemperie?»).

⁶¹ Aesch. *Pr.* 747-750: «τί δῆτ' ἐμοὶ ζῆν κέρδος, ἀλλ' οὐκ ἐν τάχει/ ἔρριψ' ἐμαντὴν τῆσδ' ἀπὸ στόφλου πέτρας, / ὅπως πέδοι σκήψασα τῶν πάντων πόνων/ ἀπηλλάγην; [...]» («che guadagno ho io a vivere? non sarebbe meglio che subito mi lanciassi da questa rocca petrosa, e vedere la fine di tutte queste mie pene?»).



TAVOLA 15 – *Io* nella messinscena del 1994, 2002, 2012 (figg. 60-66)

Figg. 60, 61, 62. *Prometeo Incatenato* 1994. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogrammi).

Figg. 63, 64, 65. *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogrammi).

Fig. 66. *Prometeo Incatenato* 2012. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Fotografico).

6. LA COMPLESSA SCRITTURA SCENICA DEL FINALE

Il finale del *Prometeo Incatenato* è molto complesso, sia perché prelude verosimilmente alla tragedia trilogicamente legata che doveva iniziare immediatamente dopo, sia per la complessità nella rappresentazione di quanto il testo propone: infatti a un certo punto Ermes preannuncia alle Oceanine che sta per sopraggiungere «il boato inesorabile del tuono»⁶²: si tratta di un sovvertimento totale di tutti gli elementi della natura: «ecco la terra trema, l'eco cupa del tuono... è già un boato... spirali, lampi abbaglianti di fuoco... un turbine solleva volute di polvere... sfrenato è il soffio dei venti, l'uno contro l'altro in lotta impetuosa... il cielo è sconvolto, si confonde col mare. Sono i colpi di Zeus contro di me»⁶³.

Questo sconvolgimento presupponeva la realizzazione concreta di quanto Prometeo descriveva con la forza delle sue parole e della sua preoccupazione? Non abbiamo una risposta ma possiamo dire che la domanda si ripropone sempre attuale per ogni allestimento di quest'opera: come terminare? Cosa è imprescindibile?

Nel 1994 per costruire il finale si lavora principalmente con le luci, il che crea non pochi problemi: al Teatro greco di Siracusa, nell'orario in cui vengono fissati gli spettacoli, non c'è la garanzia che si possa avere una situazione di buio tale da rendere significativa

⁶² Aesch. *Pr.* 1058-1062: «ἀλλ' οὖν ὑμεῖς γ', αἱ πημοσύνας/ συγκάμινουσαι ταῖς τοῦδε, τόπων/ μετά ποι χωρεῖτ' ἐκ τῶνδε θοῶς,/ μὴ φρένας ὑμῶν ἡλιθιώσῃ/ βροντῆς μύκημ' ἀτέραμνον» («ma su ora voi, che per le sue pene soffrite con lui, andate via da qui, presto, che non restiate stordite, tramortite dal boato inesorabile del tuono»).

⁶³ Aesch. *Pr.* 1080-1089: «[...] χθὼν σεσάλευται,/ βρυχία δ' ἡχὼ παραμυκάται/ βροντῆς, ἔλικες δ' ἐκλάμπουσι στεροπῆς ζάπυροι,/ στρόμβοι δὲ κόνιν εὐλίσσουσι· σκιρτᾷ δ' ἀνέμων πνεύματα πάντων/ εἰς ἄλληλα στάσιν ἀντίπνουν ἀποδεικνύμενα,/ ξυντεάρακται δ' αἰθὴρ πόντωι./ τοιάδ' ἐπ' ἐμοὶ ῥιπὴ Διόθεν».

la drammaturgia delle luci e neanche che tale buio avvenga sempre alla stessa ora. L'immagine conclusiva è dunque affidata a condizioni specifiche che consentano di leggere in modo chiaro il muro di fondo che si incendia alle spalle di Prometeo, sul finale in piedi e immobile (tav. 16, fig. 67).

La stessa immobilità e in parte lo stesso problema si ritrovano nella messinscena del 2002 ma il risultato finale è completamente diverso: tutto si immobilizza, tutto si ferma e si blocca. Prometeo continua a parlare come se stesse quasi profetizzando e, alla fine delle sue parole, si accende il fuoco nel cavo della mano destra della scultura che ne proietta alla vista il corpo titanico (tav. 16, fig. 68).

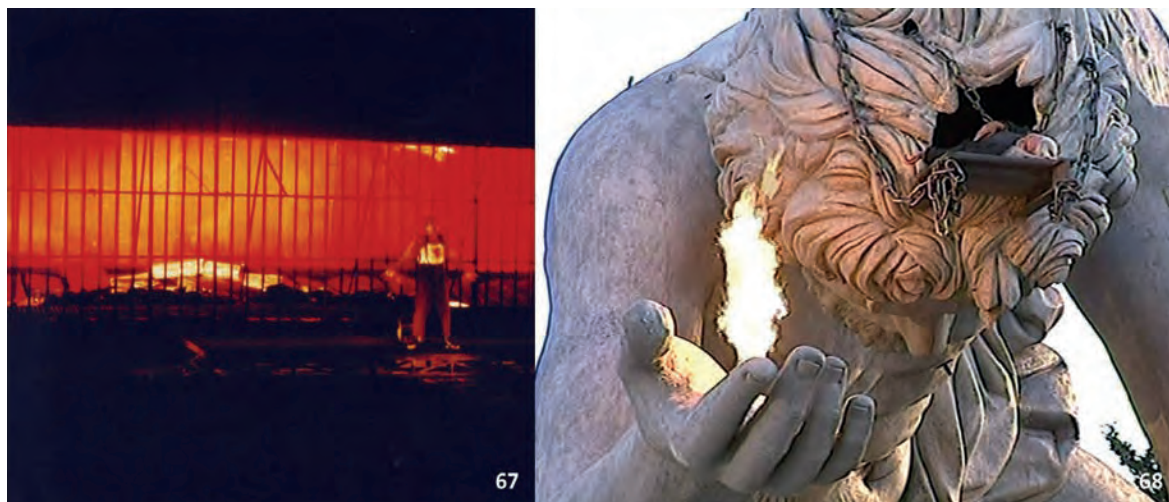


TAVOLA 16 – Scena finale delle messinscene del 1994 e del 2002 (figg. 67-68)

Fig. 67. *Prometeo Incatenato* 1994. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogramma). Fig. 68. *Prometeo Incatenato* 2002. AFI – Archivio Fondazione INDA (Archivio Video - Fotogramma).

Molto più complessa la costruzione della scena finale nell'allestimento del 2012: la conclusione prendeva avvio con il movimento scenico dell'elemento discoidale che iniziava al v. 1057, mentre, al v. 1071, Ermes cominciava, insieme ad altri sgherri di Zeus, a cospargere la circonferenza dell'orchestra con del liquido infiammabile che si faceva fuoco. All'ultima battuta, la scena si apriva e iniziava l'esodo, che si configurava come una sorta di processione inversa a quella iniziale. La processione attraversava il corridoio centrale della scalinata discoidale ruotata. Uscivano di scena per ultime, anche loro attraversando il corridoio centrale, le Oceanine, poiché per il regista rappresentavano la testimonianza ultima di un mondo antichissimo. La loro evoluzione all'interno del dramma, inoltre, costituisce forse l'arco dinamico più forte. Tutti uscivano di scena mentre il pubblico doveva essere accecato da un fortissimo controluce acceso in fondo al corridoio centrale, questo effetto finale non era sempre funzionale ma anche in questo caso dipendeva dall'orario del tramonto del sole e dalla situazione di luminosità dell'ambiente in cui era immersa la rappresentazione.

7. ADDENDUM – BREVE NOTA SULL'ALLESTIMENTO DEL 2023

Nel 2023 la traduzione dell'opera è stata affidata a Roberto Vecchioni – in totale controtendenza con la lunga tradizione di filologi che hanno ricoperto lo stesso ruolo in precedenza – e la regia a Leo Muscato, scelta che si inserisce in un indirizzo evidente degli ultimi anni, sin dalla prima regia di Livermore: preferire registi che si dedicano prevalentemente all'opera lirica, come in questo caso, rivendicando lo stretto legame che intercorrerebbe tra quest'ultima e la tragedia greca. Se è vero che entrambe sono forme di teatro che nascono con voca-

zione popolare e che utilizzano la somma delle arti performative per la loro completa espressione, le differenze determinate dall'essere intercorrenti e non identiche risultano notevoli e rischiose per il lavoro di messinscena, se non messe a fuoco preliminarmente⁶⁴.

In questo allestimento, il regista sceglie di ambientare la tragedia in uno scenario post-apocalittico, una sorta di raffineria abbandonata, con l'obiettivo di denunciare l'importante problema dell'inquinamento legato al progresso⁶⁵. Tuttavia questo elemento non entra in dialogo con il tessuto drammaturgico del testo di Eschilo, riducendosi a un dato più estetico che altro. Prometeo entra in scena ai ceppi e incappucciato, spinto da *Bia*, mentre un Efesto-saldatore entra spingendo un carrello su binari e *Kratos* parla, quasi statuario, in prossimità della torre a cui Prometeo verrà incatenato. La torre si sviluppa a sinistra dell'impianto scenico, relegando così Prometeo in alto e in posizione decentrata, una scelta completamente agli antipodi rispetto a quelle del 1994 e del 2012 (tav. 1, fig. 5). L'incatenamento avviene in realtà grazie all'aiuto di *Bia*, interpretata da una donna. Mentre Prometeo, completamente glabro, sta concludendo la sua *rhesis*, il Coro delle Oceanine arriva non dall'aria, come il testo suggerisce, ma da una botola sotterranea. Il piano del volo è completamente negato in questo allestimento e le delicate dinamiche suggerite dal testo, e derivanti dalla relazione che si crea tra gli spazi occupati dai personaggi, non trovano riscontro nella direzione del regista. La figura di Prometeo risulta inutilmente volitiva, i cambi attoriali non sono in dialogo con le necessità del testo e la tensione del corpo non è sempre attiva come dovrebbe, inoltre la scelta di posizionare la torre/rupe su cui è incatenato il titano in posizione decentrata indebolisce notevolmente la dinamica della scena e rimpicciolisce l'immagine del Titano, che invece in quanto spettacolo voluto da Zeus dovrebbe campeggiare sulla scena⁶⁶. All'arrivo di Oceano, che entra in scena da un cavo tubo con una tuta bianca, le Oceanine si nascondono impaurite. Oceano lavora esclusivamente sul piano basso dell'orchestra ed esce esattamente da dove è entrato.

Iò, fornita di corna dorate e orecchie bovine, con costume sdrucito e consunto a sottolineare le peregrinazioni del personaggio, entra in scena dall'ultima scalinata a destra della *cavea*, cantando uno straziante lamento. Respira affannosamente con fare animale. Il suo piano d'azione è per lo più nella zona dell'orchestra, sale sulla torre al v. 704 ed esce di scena dalla scalinata della *cavea* a sinistra. Ermes entra su un carrello/vagone che percorre i binari della ferrovia che attraversano parte della scena a destra. Agisce nell'area dell'orchestra per poi salire sulla torre al v. 1029 e quando al v. 1022 fa riferimento all'Aquila, questa compare in scena interpretata da una *performer* – la stessa che interpreta *Bia* – il cui capo è coperto da una maschera di uccello. Come Oceano, anche Ermes esce di scena alla fine della sua ultima battuta esattamente come entrato. Segue un boato⁶⁷, le Oceanine si raccolgono tutte sulla torre intonando un canto che accompagna il monologo finale di Prometeo, interpretato in un crescente *climax* che si conclude su intensi accenti di disperazione. Sulla scena si accende una linea di fuoco e alla fine del monologo le luci si spengono. Buio.

⁶⁴ La prima differenza, e la più determinante tra tutte, è il fatto che nell'opera la drammaturgia è dettata principalmente dalla musica, mentre nella tragedia principalmente dalla parola: ciò significa che se non si è attenti a fare un lavoro sulla partitura della parola lo sviluppo drammaturgico del testo può risultare fortemente compromesso.

⁶⁵ MUSCATO (2023).

⁶⁶ CERRI (2006).

⁶⁷ Tale boato, oltre a essere come abbiamo visto preannunciato da testo da Ermes, diventa, insieme a scariche di luce, un elemento che attraversa l'intera messinscena al fine di sottolineare la presenza incombente di Zeus e la sua onnipotenza. L'intuizione, tuttavia, non risulta opportunamente sviluppata, rischiando così di indebolire in qualche misura l'improvviso sconvolgimento del finale.



Fig. 69 – *Prometeo Incatenato* 2012. Scena finale. Immagine tratta da: <https://www.moncadarangel.com/syracuse/4q994bc9keujaab2m6m2qovx43gtno>

Tabella 1 - 1954⁶⁸

Anno	1954
Titolo	Prometeo Incatenato
Autore	Eschilo
Traduzione	Gennaro Perrotta
Regia	Luigi Squarzina e Vittorio Gassman
Scene	Mario Chiari
Musiche	Goffredo Petrassi
Coreografie	Mady Obolensky
Produzione	Istituto Nazionale del Dramma Antico
Personaggi e interpreti	Vittorio Gassman (Prometeo), Anna Proclemer (Io), Andrea Bosis (Efesto), Giorgio Piazza (Cratos), Filippo Scelzo (Oceano), Mario Scaccia (Ermes, <i>Bia</i>)
Coreute	Virginia Benati, Ornella Cappellini, Laura Cotta, Nora Fabbro, Maria Marchi, Laura Redi, Renée Reggiani, Lucia Rissone, Donatella Trombadori
Oceanine e danzatrici	Pirkko Allen, Maria Grazia Andreani, Pamela Burgess, Lieta Carraresi, Cherry Ellans, Margaret June Bridget Lockie, Lucette Mazzinghi, Parvina Tabaitabai, Florence Tanner, Key Thompson, Liliana Turoli, Stephy Weisinger
In scena	dal 15 maggio al 2 giugno
Link utili	• https://www.indafondazione.org/prometeo-incatenato-eschilo/ • https://luigisquarzina.it/wp/italiano/1954/05/15/prometeo/ • https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=5147

⁶⁸ Le informazioni riportate nelle tabelle, riprendono pedissequamente le indicazioni contenute in locandine e manifesti dalla Fondazione INDA.

Link video	• https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000029696/2/-11769.html?startPage=0 • https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL4000056515/7/rappresentazioni-classiche-siracusa-scena-promoteo-incatenato-e-antigone.html?startPage=0 • https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051060/1/-2236.html?startPage=0 • https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051245/1/-2588.html?startPage=0 • https://www.youtube.com/watch?v=bQM0TqL823U&ab_channel=engramma • https://www.youtube.com/watch?v=3u_qssxgwHI&ab_channel=engramma • https://www.youtube.com/watch?v=bQM0TqL823U&ab_channel=engramma

Tabella 2 - 1994

Anno	1994
Titolo	Prometeo Incatenato
Autore	Eschilo
Traduzione	Benedetto Marzullo
Regia	Antonio Calenda
Musiche	Germano Mazzocchetti
Scena	Bruno Buonincontri
Costumi	Guido Schlinkert
Coreografie	Aurelio Gatti
Produzione	Istituto Nazionale del Dramma Antico
Personaggi	Piero Di Iorio (Schutz), Davide Sbrogiò (Staffel), Antonio Zanoletti (Efe-sto), Roberto Herlitzka (Prometeo), Gabriele Ferzetti (Oceano), Benedetta Buccellato (Corifea), Piera Degli Esposti (Io), Nello Mascia (Erme-s)
Coro delle Oceanine	Sandra Collodel, Caterina Venturini, Gianna Beduschi, Virginia Bianco, Francesca Brilli, Alessandra Canettieri, Simona Caparrini, Lucia Casellato
In scena	dal 12 maggio al 19 giugno
Link utili	• https://www.indafondazione.org/prometeo-di-eschilo/ • https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=5144
Link video	https://www.youtube.com/watch?v=ne1z3zZyBvc&ab_channel=FondazioneInda

Tabella 3 - 2002

Anno	2002
Titolo	Prometeo Incatenato
Autore	Eschilo
Traduzione	Dario Del Corno
Regia	Luca Ronconi
Musiche	Paolo Terni
Scena	Margherita Palli

Costumi	Gianluca Sbicca, Simone Valsecchi
Luci	Gerardo Modica
Suono	Hubert Westkemper
Regista Assistente	Claudio Longhi
Assistente alla regia	Marco Andriolo, Emiliano Bronzino, Franca Maria De Monti, Daniele Salvo
Coreografie	Marise Flach
Produzione	INDA - Istituto Nazionale del Dramma Antico, Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa
Personaggi- Interpreti	Franco Branciaroli (Prometeo), Lele Vezzoli (<i>Kratos</i>), Luciano Roman (Efesto), Giovanni Crippa (Oceano), Laura Marinoni (Io), Riccardo Bini (Ermes), Galatea Ranzi (Corifea)
Coro di Oceanine	Paola Bigatto, Margherita Di Rauso, Elisabetta Femiano, Clara Galante, Anna Gualdo, Giorgia Senesi
Coro	Antonietta Carbonetti, Simonetta Cartia, Irma Ciaramella, Nicoletta Ciraudò, Clara Costanzo, Milena d'Abbicco, Sebastiana Eriu, Evelyn Famà, Alice Ferlito, Chiaraluce Fiorito, Alessandra Gatto, Carmelinda Gentile, Laura Giordani, Nellina Laganà, Deborah Lentini, Donatella Liotta, Maristella Marino, Gabriella Mazzone
Figuranti	Giuseppe Calvo, Alessio De Benedictis, Giulia De Paola, Vincenzo D'Ignoti Parenti, Marcello di Noto, Luigi Drago, Emiliano Failla, Armando Figura, Nick La Gioia, Roberto Rizza, Aronne Samà, Giuseppe Samà, Raffaele Strano
In scena	dal 17 maggio - 29 giugno
Link utili	• https://lucaronconi.it/storage/filemedia/intervista-prometeo-2.pdf • https://www.indafondazione.org/prometeo-incatenato-eschilo-2002/ • https://lucaronconi.it/scheda/teatro/prometeo-incatenato
Link video	• https://www.teche.rai.it/2018/08/il-prometeo-di-ronconi/ • https://www.youtube.com/watch?v=WPTb0MJUlUQ&ab_channel=FondazioneInda • https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=9Jp6hPHWzPc&ab_channel=FondazioneInda

Tabella 4 - 2012

Anno	2012
Titolo	Prometeo Incatenato
Autore	Eschilo
Traduzione	Guido Paduano
Regia	Claudio Longhi
Scena	Oma*Amo/ Rem Koolhaas Barbara Materia, Francesco Moncada, Ippolito Pestellini Laparelli, Miguel Taborda
Costumi	Gianluca Sbicca
Regista assistente	Giacomo Pedini
Assistenti alla regia	Michele Dell'Utri
Musiche	Andrea Piermartire
Musicisti	Andrea Piermartire, Giuseppe Sinforini
Live sound	Andrea Temperoni
Coreografie	Martha Graham e Janet Eilber
Executive Director	LaRue Allen

Rappresentante esclusivo per l'Italia	Daniele Cipriani Entertainment in collaborazione con Paul Szilard Production inc.
Consulenza drammaturgica	Daniela Sacco
Luci	Elvio Amaniera
Fonica	Vincenzo Quadarella
Local architect	Emanuela Reale
Costumista assistente e responsabile sartoria	Marcella Salvo
Direttore di scena	Giuseppe Musso
Attrezzzeria	Mattia Fontana
Direttore degli allestimenti e direttore del teatro	Umberto Guidi
Produzione	INDA, Fondazione Onlus
Sovrintendente	Fernando Balestra
Organizzazione generale	Vanessa Mascitelli
Personaggi	Violenza: Michele Dell'Utri; Efesto: Gaetano Bruno; Potere: Massimo Nicolini, Prometeo: Massimo Popolizio; Corifea: Daniela Giovanetti; Oceano: Mauro Avogadro; Io: Gaia Aprea; Ermes: Jacopo Venturiaro
Coro di Oceanine	Martha Graham Dance Company Direttore Artistico: Janet Eilber Senior Artistic Associate: Denise Vale Rehearsal Director for Accademia d'Arte del Dramma Antico Sez. "Giusto Monaco": Miki Orihara Carrie Ellmore-Tallitsch, Blakeley White-McGuire, Jacqueline Bulnes, Mariya Dashkina Maddux. Andrea Murillo, Xiaochuan Xie, Natasha Diamond-Walker, Fanny Gombert, Nefertiti Thomas, Caterina Rago Direzioe del coro: Elena Polic Greco Accademia d'Arte del Dramma Antico - Sezione Scuola di Teatro "Giusto Monaco": Lucia Blanco, Alice Bronzi, Francesca Catania, Giuliana Di Stefano, Giulia Diomede, Elisa Golino, Lisa Lo Presti, Laura Piazza, Valentina Rubino, Valentina Territo, Giulia Zuppardo, Alessandro Aiello, Luca Di Mauro, Sebastiano Fazzina, Davide Geluardi, Giuseppe Orto, Francesco Scaringi, Andrea Spatola, Massimo Tuccitto
Macchinisti in scena	Giuseppe Baglio, Corrado Rossitto, Alessandro Sindona, Massimo Zivillca
Costumi	Laboratorio di Sartoria FONDAZIONE INDA Siracusa
Scenografie	Laboratorio di Scenografia FONDAZIONE INDA Siracusa
In scena	Debutto: Siracusa, teatro Greco, venerdì 11 maggio 2012
Link utili	• https://www.indafondazione.org/prometeo-eschilo-2012/ • https://www.gianlucasbicca.com/s/Drama_Production/Pagine/Prometeo_Incatenato_2012.html
Link video	• https://www.facebook.com/share/v/16LxHgTGBb/

Tabella 5 - 2023

Titolo	Prometeo Incatenato
Autore	Eschilo
Traduzione	Roberto Vecchioni

Regia	Leo Muscato
Drammaturgo	Francesco Morosi
Scene	Federica Parolini
Costumi	Silvia Aymonino
Musiche	Ernani Maletta
Direzione del coro	Francesca Della Monica
Coreografie	Nicole Kehrberger
Luci	Alessandro Verazzi
Assistente alla regia	Maria Luisa Bafunno
Assistente scenografo	Anna Varaldo
Assistente costumista	Maria Antonietta Lucarelli
Direttore di scena	Mattia Fontana
Assistente direttore di scena	Eleonora Sabatini, Giuseppe Coniglio
Assistente volontario direzione del coro	William Caruso
Produzione	Fondazione INDA
Personaggi	<i>Bia</i> : Silvia Valenti; <i>Kratos</i> : Davide Paganini; <i>Efesto</i> : Michele Cipriani; <i>Prometeo</i> : Alessandro Albertin; <i>Oceano</i> : Alfonso Veneroso; <i>Io</i> : Deniz Ozdogan; <i>Ermes</i> : Pasquale Di Filippo
Coro delle Oceanine	Corifee: Silvia Benvenuto, Letizia Bravi, Gloria Carovana, Maria Laila Fernandez, Valeria Girelli, Elena Polic Greco, Giada Lorusso, María Pilar Pérez Aspa, Silvia Pietta Coreute: Giulia Acquasana, Marina La Placa, Alba Sofia Vella RESPONSABILE DEL CORO: Elena Polic Greco Con la partecipazione delle allieve dell'Accademia d'Arte del Dramma Antico Coro: Caterina Alinari, Clara Borghesi, Vanda Bovo, Carlotta Maria Messina, Marta Parpinel, Flavia Testa, Sandre Siria Veronese, Elisa Zucchetti
In scena	Maggio: 13, 19, 21, 23, 25, 27, 29, 31; Giugno: 02, 04
Link utili	https://www.indafondazione.org/prometeo-incatenato/
Link video	https://www.raiplay.it/programmi/prometeoincatenato

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (2012), *XLVIII Ciclo di Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco di Siracusa*, (numero unico con pagine non numerate), Siracusa.
- AA. VV. (2023), *Eschilo, "Prometeo incatenato", regia di Leo Muscato* (numero unico con pagine non numerate), Siracusa.
- ANDRISANO A.M. (2012), *Dieci domande a Claudio Longhi, regista di Prometeo (Siracusa, maggio-giugno 2012)*, in «Dionysus ex machina», 3, pp. 281-292.
- ANZALDI C. (2024), *"Prometeo Incatenato" 1954: INDA XIII stagione. Scheda con materiali completi dall'Archivio INDA e da altri archivi*, in «La Rivista di Engramma», 215, pp. 197-229.
- ANZALDI C. (2024), *Prometeo 1994: INDA XXXIII stagione. Scheda con materiali completi dall'Archivio INDA e da altri archivi*, in «La Rivista di Engramma», 215, pp. 251-276.
- ARCHIBUGI L. (2001), *Il teatro trasposto*, in DI FORTUNATO E. (a cura di), *Il sipario s/doppiato: il teatro nell'era dell'audiovisione globale*, Atti del convegno, Roma, 16 dicembre 2000, Roma, pp. 26-28.
- BALZOLA A. (2011), *La scena tecnologica*, Roma.

- BANFI A. (2012), *Inda retroscena: Il "Prometeo incatenato" di Eschilo al Teatro greco di Siracusa*, in «Dioniso», 2, pp. 287-309.
- BELTRAMETTI A. (2012-2013), *Albert Camus, Prometeo, la Grecia, il pensiero meridiano. Umanesimo o classicismo?*, in «Aevum Antiquum», n.s. 12-13, pp. 525-540.
- CATALDO C. (2022), *Prometeo alla colonna o alla rupe? Possibili cortocircuiti iconografico-letterari*, in «La Rivista di Engramma» 195, settembre/ottobre, pp. 12-51.
- CENTANNI M. (2007), *Eschilo. Le tragedie*, Milano.
- CERRI G. (2006), *Il dio incatenato come spettacolo, il coro come pubblico: tragedia e rapsodia nella dimensione metateatrale del "Prometeo"*, in «Lexis», 24, pp. 265-282.
- CONDELLO F. (2012-2013), «Battezzare Eschilo». *Lecture cristologiche del "Prometeo"*, in «Aevum Antiquum», n.s. 12-13, pp. 429-470.
- CUCCORO C. (2012-2013), *Prometeo e le istanze sociali nella drammaturgia di lingua inglese*, in «Aevum Antiquum», n.s. 12-13, pp. 485-524.
- DI BENEDETTO V. (1978), *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino, Einaudi.
- DI BENEDETTO V. - MEDDA E. (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi.
- FERRI L. (2013), *Filosofia della visione e l'occhio palindromico in «Film» di Samuel Beckett* in DOLFI A. (a cura di), *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, Firenze, pp. 189-216.
- GIO ANNELLI M. (2024), *Astuzie di regia: il corpo di Prometeo sulla scena*, in «Arabeschi», 23, disponibile in: <http://www.arabeschi.it/astuzie-di-regia-il-corpo-prometeo-sulla-scena-siracusana/#sdendnote8sym> [consultato l'ultima volta online il 28 marzo 2025].
- GIO ANNELLI M. - MAGGI M. (2024), *Introduzione. Speciale Prometeo, mito e intermedialità*, in «Arabeschi», 23, disponibile in: <http://www.arabeschi.it/introduzione-speciale-prometeo-mito-e-intermedialit/> [consultato l'ultima volta online il 28 marzo 2025].
- GREGORI M.G. (a cura di) (2003), *Conversazione con Luca Ronconi*, in AA.Vv., *Eschilo. "Prometeo incatenato". Regia Luca Ronconi*, Milano, pp. 13-17, disponibile in <https://lucaronconi.it/storage/filemedia/intervista-prometeo-2.pdf> [consultato l'ultima volta online il 28 marzo 2025].
- GRIFFITH M. (1977), *The Autenticity of "Prometheus Bound"*, Cambridge.
- GRIFFITH M. (1984), *The Vocabulary of "Prometheus Bound"*, in «The Classical Quarterly», 34, 2, pp. 282-291.
- LONGHI C. (2014), *Sul "Prometeo incatenato". Tragedia dello sguardo e anatomie del tempo: considerazioni di regia*, in «Drammaturgia», 11, 1, pp. 283-303, disponibile in: <https://doi.org/10.13128/Drammaturgia-15237> [consultato l'ultima volta online il 28 marzo 2025].
- MARZULLO B. (1993), *I sofismi di Prometeo*, Firenze.
- MARZULLO B. (1995), *La "Tragedia" di Prometeo*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. 50, 2, pp. 49-58.
- MUSCATO L. (2023), *Appunti per una messa in scena*, in AA.Vv., *Eschilo, "Prometeo incatenato"*, regia di Leo Muscato (numero unico con pagine non numerate), Siracusa.
- MAZON P. (1920), *Eschyle I*, Paris.
- MOR L. (2012-2013), *L'ultimo Titano. Il mito di Prometeo in Johann Wolfgang von Goethe*, in «Aevum Antiquum», n.s. 12-13, pp. 301-316.
- PADUANO G. (2012), *La traduzione*, in AA. Vv., *XLVIII Ciclo di Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco di Siracusa* (numero unico con pagine non numerate), Siracusa.
- PATTONI M.P. (1987), *L'autenticità del "Prometeo Incatenato" di Eschilo*, Pisa.
- EAD. (1993), *A proposito di Aesch. Prom. 117*, in «Res publica Litterarum», 16, pp. 9-13
- EAD. (1998), *La cavalcatura di Oceano (Aesch. Prom. 284 ss.)*, in «Aevum Antiquum», 11 (unico), pp. 179-216, disponibile in: <http://hdl.handle.net/10807/18861> [consultato l'ultima volta online il 28 marzo 2025].

- EAD. (2008), *Eschilo, Prometeo 330 s.: testo e interpretazione*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s. 90, 3, pp. 31-40.
- EAD. (2012), *Due note prometeiche*, in TAUFER M. (ed.), *Contributi critici sul testo di Eschilo. Ecdotica ed esegesi*, in «Drama», n.s. 8, pp. 185-207, disponibile in: <http://hdl.handle.net/10807/13450> [consultato l'ultima volta online il 28 marzo 2025].
- EAD. (a cura di) (2012-2013a), *Prometeo* [numero monografico], in «Aevum Antiquum» n.s. 12-13.
- EAD. (2012-2013b), *Introduzione. Il mito di Prometeo tra letteratura e arti: dai testi antichi alle rivisitazioni contemporanee*, in «Aevum Antiquum», n.s. 12-13, pp. 5-44.
- EAD. (2019), *La rupe di Prometeo nella tradizione antica e in alcune rivisitazioni moderne del mito*, in TAUFER M. (a cura di), *La montagna nell'antichità – Berge in der Antike – Mountains in Antiquity*, Berlin-Wien, pp. 89-130.
- EAD. (2020a), *Manipolazioni di un mito: Prometeo classico e contemporaneo*, in «Rhesis», 11, 1, pp. 5-24, disponibile in <http://hdl.handle.net/10807/147619> [consultato l'ultima volta online il 28 marzo 2025].
- EAD. (2020b), *Manipolazioni di un mito: Prometeo tra antichi e moderni*, in «Rhesis», 11, 1, pp. 134-153, disponibile in <https://doi.org/10.13125/rhesis/5632> [consultato l'ultima volta online il 28 marzo 2025].
- PEDERSOLI A. (a cura di) (2024), *Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2024)*, in «La Rivista di Engramma» 215, disponibile in https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=5262 [consultato l'ultima volta online il 28 marzo 2025].
- PEREGO D. (2025), *L'iconografia di Prometeo incatenato nell'arte moderna*, in MATELLI E. (a cura di), *Maschere tra Ritualità e Teatro, Archeologia e Digitalizzazione. Indagini Interdisciplinari*, Milano, pp.
- PERETTI A. (1951), *Religiosità eschilea nel "Prometeo"*, in «Maia», 4, 1951, pp. 14-23 [= in ALBINI U., LUPINO A. (a cura di), *Pagine critiche di letteratura greca*, Firenze, 1969, pp. 221-228].
- PORCHEDDU A. (2012), *Prometeo siracusano. Recensione a "Prometeo" di Eschilo per la regia di Claudio Longhi (XLVIII Ciclo di Rappresentazioni classiche nel Teatro greco di Siracusa)*, in «La Rivista di Engramma», 98, maggio-giugno, pp. 4-13, disponibile in https://engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1880 [consultato l'ultima volta online il 28 marzo 2025].
- ROGNONI F. (2012-2013), *Appunti sul mito di Prometeo nel romanticismo inglese. Con una proposta di edizione della traduzione di P.B. Shelley del "Prometeo Incatenato" 1-314 (Bodleian MS. Shelley adds. c. 5. fols. 73-84)*, in «Aevum Antiquum», n.s. 12-13, pp. 317-332.
- SACCO D. (2012), *Conversazione con Claudio Longhi*, in AA. VV., *XLVIII Ciclo di Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco di Siracusa* (numero unico con pagine non numerate), Siracusa.
- SAÏD S. (1985), *Sophyste et tyran, ou le problème du "Prométhée enchaîné"*, Paris.
- SAMMARTANO N. (1959), *Gli spettacoli classici in Italia*, in «Dioniso», 22, 1-2 (gennaio-aprile), pp. 3-22.
- TAPLIN O. (1977), *The stagecraft of Aeschylus: the dramatic use of exits and entrances in Greek tragedy*, Oxford.
- TOTARO P. (2012-2013), *Prometeo, incatenato e liberato*, in «Aevum Antiquum», n.s. 12-13, pp. 71-82.
- VERNA M. (2012-2013), *Un mistico ladro di fuoco. Péladan, Prometeo e la salvezza*, in «Aevum Antiquum», n.s. 12-13, pp. 365-374.
- WEST M.L. (1998²), *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, Stuttgart.

SITOGRAFIA

- Winnie (Ruth White) nel primo allestimento di Happy Days di Samuel Beckett, al Cherry Lane Theatre, New York, 19 ottobre 1961*, in Alamy, <https://www.alamy.com/> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].
- Bruno Buonincontri, in *Accademia Silvio D'Amico.it*, <https://www.accademiasilviodamico.it/en/docente/bruno-buonincontri/> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].
- Archivio Multimediale degli Attori Italiani.it (A.M.At.I)*, <https://amati.unifi.it/app/#> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Prometeo Incatenato, in *Archivio Luigi Squarzina* (1936-2009), in *Luigi Squarzina.it* <https://luigisquarzina.it/wp/italiano/1954/05/15/prometeo/> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Archivio storico Fondazione INDA, in *Fondazione INDA.org*, <https://www.indafondazione.org/archivio/> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Prometeo Incatenato, in *Gianluca Sbicca.com*, https://www.gianlucasicca.com/s/Drama_Production/Pagine/Prometeo_Incatenato_2012.html [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Winnie (Brenda Bruce) nell'allestimento Happy Days al Royal Court Theatre, a Londra del 30 dicembre 1962, foto di Evening Standard, Hulton Archive, Getty Images, in *Il Manifesto*,

<https://ilmanifesto.it/cdn-cgi/image/format=auto,width=768/https://static.ilmanifesto.it/2023/11/5-beckett-gettyimages-1407997754-594x594-1.jpg> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Prometeo Incatenato, in *Luca Ronconi*, <https://lucaronconi.it/scheda/teatro/prometeo-incatenato> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

PALLI M. (27 settembre 2021), *Margherita Palli. Autobiografia / semiseria*, in *Margherita Palli.it*, <https://www.margheritapalli.it/about/bio> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Prometeo Incatenato 2012, in *Moncada Rangel.com*, <https://www.moncadarangel.com/syracuse/4q994bc9keujaab2m6m2qovx43gtno> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Archivio, Mario Chiari, in *Piccolo Teatro di Milano.org*, <https://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?IDanagrafica=113&tipo=6> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Mario Chiari, in *Enciclopedia Treccani*, *Treccani.it*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-chiari_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mario-chiari_(Enciclopedia-del-Cinema)/) [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Margherita Palli, in *Enciclopedia Treccani*, in *Treccani.it*, <https://www.treccani.it/enciclopedia/margherita-palli/> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

VIDEOGRAFIA

ARCHIVIO LUCE (1954a), *Rappresentazioni classiche a Siracusa* <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000029696/2/-11769.html?startPage=0> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Id. (1954b), *Rappresentazioni classiche a Siracusa: in scena "Prometeo incatenato" e "Antigone"* <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL4000056515/7/rappresentazioni-classiche-siracusa-scena-prometeo-incatenato-e-antigone.html?startPage=0> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Id. (1954c), *Sicilia olimpica* <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051060/1/-2236.html?startPage=0> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Id. (1954d), *Teatri greci in Sicilia* <https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL3000051245/1/-2588.html?startPage=0> [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

ENGRAMMA, *Prometeo incatenato 1954. INDA Siracusa:* https://www.youtube.com/watch?v=bQM0TqL823U&ab_channel=engramma
https://www.youtube.com/watch?v=3u_qssxgwHI&ab_channel=engramma
https://www.youtube.com/watch?v=bQM0TqL823U&ab_channel=engramma
 [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Fondazione INDA, Youtube, *Franco Branciaroli* https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=9Jp6hPHWzPc&ab_channel=FondazioneInda [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Id., Youtube, *Il mito nel teatro di Luca Ronconi - Siracusa 2002* https://www.youtube.com/watch?v=WPTb0MJUQ&ab_channel=FondazioneInda [consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Id., YouTube, *Prometeo di Eschilo* (1994)

https://www.youtube.com/watch?v=ne1z3zZyBvc&ab_channel=FondazioneInda
[consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Id., Facebook, *Prometeo 2002* [ndr 2012]

<https://www.facebook.com/watch/?v=2740760022852216>
[consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

RAYPLAY, *Prometeo Incatenato* (2023)

<https://www.raiplay.it/programmi/prometeoincatenato>
[consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

TECHE RAI, *Il Prometeo di Ronconi*

<https://www.teche.rai.it/2018/08/il-prometeo-di-ronconi/>
[consultato l'ultima volta online il 17 aprile 2025].

Plauto

Servi in maschera: dall' *Onomasticon* di Polluce alla scena plautina

Abstract

Le commedie plautine costituiscono una fonte importante per lo studio delle caratteristiche fisiognomiche, cinesiche e prossemiche che delineano la figura del *servus* nel contesto comico. Attraverso un'analisi comparativa con le descrizioni delle maschere da commedia contenute nel IV libro dell' *Onomasticon* di Polluce, il presente studio si propone di esaminare – nelle opere in cui più servi sono presenti simultaneamente sulla scena come *Asinaria*, *Mostellaria*, *Miles gloriosus*, *Pseudolus*, *Persa* e *Truculentus* – i tratti distintivi che potrebbero suggerire l'adozione di specifiche maschere teatrali. L'obiettivo è indagare in che modo le caratteristiche fisiche e comportamentali dei personaggi servili si riflettano nella tipologia delle maschere, al fine di delineare le convenzioni iconografiche e sceniche utilizzate per identificare e differenziare i vari personaggi.

Parole chiave: Plauto, maschera, servo, Polluce.

Abstract

The Plautine comedies constitute an important source for the study of the physiognomic, kinesic and proxemic characteristics that delineate the figure of the servus in the comic context. Through a comparative analysis with the descriptions of comedic masks contained in Book IV of Pollux's Onomasticon, the present study aims to examine – in plays in which several servants are simultaneously present on stage, such as Asinaria, Mostellaria, Miles gloriosus, Pseudolus, Persa and Truculentus – the distinctive features that might suggest the adoption of specific theatrical masks. The aim is to investigate how the physical and behavioural characteristics of the servile characters are reflected in the typology of the masks, in order to delineate the iconographic and scenic conventions used to identify and differentiate the various characters.

Keywords: Plautus, mask, servus, Pollux.

DOI: 10.26350/9788834361306_000301

«C'è una maschera per la famiglia, una per la società,
una per il lavoro. E quando stai solo, resti nessuno».
L. Pirandello

L' *Onomasticon* di Polluce presenta un elenco di vocaboli e sinonimi distribuiti in dieci libri e organizzati per argomento. Il libro IV, in particolare, è ritenuto fondamentale per comprendere i lati più sfuggenti del mondo teatrale antico: le macchine da palcoscenico e le maschere utilizzate nelle tragedie e commedie, dapprima greche, poi romane. Vengono difatti descritte ben ventotto maschere tragiche, quattro maschere satiresche e quarantaquattro maschere comiche, suddivise quest'ultime in base ai ruoli: nove maschere di vecchi, undici di giovani che si caratterizzano per l'assenza della barba, sette maschere di servi e ben diciassette maschere femminili, molto confuse tra loro per età, condizione e professione, tra le quali anche tre figure servili. Il presente articolo vuole indagare in che modo le caratteristiche fisiche e comportamentali dei personaggi – estrapolando tali informazioni dal testo latino – si riflettano nella tipologia delle maschere in scena. Tale riflessione, a partire appunto dalle indicazioni dell' *Onomasticon* di Polluce, in relazione al sistema di caratteri proprio della commedia latina e dei suoi modelli greci, permetterebbe di delineare le convenzioni iconografiche e sceniche utilizzate per identificare e differenziare i vari personaggi all'interno delle commedie plautine e di formulare, ove possibile, ipotesi di messa in scena. Il seguente lavoro verterà principalmente sulla ricerca di elementi testuali che possano comprovare tratti caratteristici delle maschere servili descritte da Polluce, in particolare quella del «servo principale» (ὁ ἡγεμὼν θεράπων) e del «servo calvo con una corona bassa di capelli» (ὁ κάτω τριχίας ἀναφαλάντιας).

Seguiranno due casi di studio, su *Persa* e *Truculentus*, per osservare, nell'uno, come le peculiarità drammaturgiche potessero motivare forse l'uso di maschere estranee ai ruoli servili per i personaggi di servi, nell'altro, al contrario, per sottolineare come probabilmente la maschera di «vecchia etera» (τὸ τέλειον ἐταιρικόν) potesse ben adattarsi al ruolo complesso e variegato dell'*ancilla Astaphium*.

La scelta di indagare in particolare quelle scene che vedevano in azione due servi contemporaneamente è motivata appunto dalla convinzione che, se nel teatro plautino, come in quello menandro, la maschera era parte integrante del costume dell'attore¹, era altrettanto probabile che la presenza in scena di due personaggi di servi richiedesse una caratterizzazione diversificata a seconda delle peculiarità del personaggio. La necessità di distinguere i servi fra loro risulta evidente se si tiene conto che, dal punto di vista della postura, i personaggi servili dovevano presentare un atteggiamento pressoché stabile e codificato, come si evince dalle miniature del *Codex Vaticanus Latinus* 3868², un manoscritto illustrato delle commedie di Terenzio, e dagli indizi testuali³ presenti nelle commedie plautine. Le caratteristiche fisiognomiche del volto – o meglio della maschera – sono invece descritte minuziosamente da Polluce⁴, con riferimenti alla carnagione, alla capigliatura, alle sopracciglia e, talvolta, allo sguardo:

τὰ δὲ δούλων πρόσωπα κωμικὰ πάππος, ἡγεμὼν θεράπων, κάτω τριχίας, θεράπων οὔλος, θεράπων Μαίσιων, θεράπων Τέττις, ἡγεμὼν ἐπίσειστος. [...] ὁ δ' ἡγεμὼν θεράπων σπεῖραν ἔχει τριχῶν πυρρῶν, ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, συνάγει τὸ ἐπισκύνιον, τοιοῦτος ἐν τοῖς δούλοις οἷος ὁ ἐν τοῖς ἐλευθέροις πρεσβύτης ἡγεμῶν. ὁ δὲ κάτω τριχίας ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ πυρρόθριξ, ἐπηρμένος τὰς ὀφρῦς. ὁ δ' οὔλος θεράπων δηλοῖ μὲν τὰς τριχίας, εἰσὶ δὲ πυρραὶ ὥσπερ καὶ τὸ χρῶμα· καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ διάστροφος τὴν ὄψιν. ὁ δὲ Μαίσιων θεράπων φαλακρὸς πυρρόξέστιν. ὁ δὲ θεράπων Τέττις φαλακρὸς μέλας, δύο ἢ τρία βοστρύχια μέλανα ἐπικείμενος, καὶ ὅμοια ἐν τῷ γενεῖῳ, διάστροφος τὴν ὄψιν. ὁ δ' ἐπίσειστος ἡγεμῶν εἰκοίκε ἂν τῷ ἡγεμόνι θεράποντι πλὴν περὶ τὰς τριχίας. (*Onom.* 4.148-150)

Le maschere comiche degli schiavi sono il nonno, il servo principale, quello calvo con una corona bassa di capelli, il servo riccio, il *Maison*, il *Tettix*, il servo principale dai capelli scompigliati. [...] Il servo principale ha una spira di capelli rossi, le sopracciglia rialzate, la fronte corrugata: per gli schiavi è quello che il vecchio principale è per gli uomini liberi. Quello calvo con una corona bassa di capelli è pelato sulla fronte, ha i capelli rossi e le sopracciglia rialzate. Il nome rivela i capelli del servo riccio, che sono rossi come la sua carnagione: è calvo sulla fronte e strabico. Il *Maison* è calvo e rosso in viso. Il *Tettix* è nero, calvo, ha due o tre riccioli neri sul capo e sul mento, è strabico. Il principale dai capelli scompigliati è in tutto uguale al servo principale tranne che per i capelli.

¹ Una sintesi della questione si trova in MONDA (2018), p. 184 nr. 14: l'opinione che anche nel teatro romano gli attori indossassero la maschera si è imposta sempre più a partire dai lavori di BEARE (1950) e DUCKWORTH (1952). CHIARINI (1989) si sofferma invece sulle fonti, che sembrano talvolta portare alla conclusione opposta. Eppure l'uso della maschera rappresenterebbe una *continuità* con la *tradizione greca*, inoltre integrata in un sostrato italico dove la maschera era ben attestata.

² Nelle miniature, i personaggi sono spesso rappresentati in pose fortemente codificate, sia in posizione eretta che in movimento. In particolare, i servi sono frequentemente raffigurati con il busto inclinato in avanti, in un'apparente reazione di sottomissione o nel tentativo di sfuggire allo sguardo dei padroni. Talvolta, queste figure assumono posizioni contorte, suggerendo una condizione di riflessione preoccupata o timorosa. Sulla questione si veda in particolare SANTONI (2008).

³ Si veda ad esempio As. 276-277: «LE. *etiam de tergo ducentas plagas praegnatis dabo.* / LI. *largitur peculium, omnem in tergo thesaurum gerit*» («LE. Pagherei anche, per conto del mio groppone, ben duecento staffilate, e di quelle che fanno razza. LI. (*a parte*) Costui sta dando via i suoi risparmi, già, perché tutte le sue finanze ce l'ha sul groppone») e As. 309-316: «LE. *sis amanti subuenire familiari filio: / tantum adest boni improviso, uerum commixtum malo: / omnes de nobis carnuficum concelebrabuntur dies [...]* / LI. *ergo mirabar quod dudum scapulae gestibant mihi, / hariolari quae occiperunt sibi / esse in mundo malum*» («LE. Se vuoi dare un aiuto agli amori del padroncino, ci è capitata di punto in bianco una vera fortuna; mista però, bisogna dirlo, a qualche inconveniente. Grazie a noi, i carnefici non avranno più un giorno di libertà [...] LI. Lo dicevo io! da un pezzo mi sento prurire le spalle senza sapere perché: si vede che mi davano l'avviso del guaio in vista»). Per il testo latino dell'*Asinaria* si segue, qui e oltre, l'edizione DANESI (2004); la traduzione è a cura di A. ELLO (1980).

⁴ Testo e traduzione di Polluce, qui e oltre, sono forniti seguendo CASTIGLIONI (2023).

1. IL SERVO 'PRINCIPALE'

In *As.* 381-406 sono in azione il *Mercator* e il servo *Libanus*: il mercante, dovendo saldare un debito di venti mine per la vendita di alcuni vecchi asini, chiede una descrizione accurata del servo incaricato della conservazione del patrimonio familiare, *Saurea*. Astutamente, però, *Libanus* gli fornisce la descrizione del suo compare *Leonida*, affinché possa sottrargli i soldi e consegnarli all'*adulescens* *Argyrippus*, innamoratosi della ragazza e in competizione con il rivale *Diabolus*⁵.

ME. *qua facie uoster Saurea est? si is est, iam scire potero.*

LI. *macilentis malis, rufulus aliquantum, uentriosus, truculentis oculis, commoda statura, tristi fronte.*

ME. *non potuit pictor rectius describere eius formam.*

(*As.* 399-402)

ME. Che aspetto ha il vostro Saurea? (*a parte*) Se si tratta di lui faccio presto a sincerarmene.

LI. Faccia smunta, un po' rossigno, panciuto, sguardo torbido, fisico corpacciuto, aspetto burbero.

ME. (*a parte*) Un pittore non avrebbe fatto meglio il suo ritratto.

Una descrizione molto affine del *servus* la si ritrova anche alla fine dello *Pseudolus*, ai vv. 1193-1220⁶, quando, portato a termine un inganno non dissimile⁷ da quello del *Mercator*, *Harpax* descrive al lenone *Ballio* l'aspetto dello sconosciuto cui ha lasciato le cinque mine restanti rispetto all'anticipo di quindici mine già versatogli, scoprendo così che *Harpax* è stato aggirato dal servo *Pseudolus* sotto mentite spoglie:

HA. *quis istic Pseudolus? BA. praeceptor tuus, qui te hanc fallaciam docuit, ut fallaciis hinc mulierem a me abduceres.*

[...]

eho tu, *qua facie fuit, dudum quoi dedisti symbolum?*

HA. *rufus quidam, uentriosus, crassis suris, subniger, magno capite, acutis oculis, ore rubicundo, admodum magnis pedibus.* BA. *perdidisti, postquam dixisti pedes.*

(*Pseud.* 1193-1220)

HA. Pseudolo? Chi è? BA. Il tuo maestro, quello che ti ha insegnata questa trappoleria, per togliermi la donna con il tranello.

[...] Ehi tu, che aspetto aveva quello a cui consegnasti il contrassegno?

HA. Rossiccio di pelo, panciuto, gambe grosse, bruno di carnagione, testa grossa, occhi aguzzi, faccia rubiconda e piedi grandi, spropositati.

BA. Mi hai ammazzato, nominando i piedi.

L'aspetto corpulento del *servus* – testa grossa, ventre prominente e gambe muscolose – è un tratto fisionomico che si ritrova anche nelle maschere e statuine teatrali di attore comico che ci sono sopraggiunte dalla Magna Grecia (II sec. a.C.)⁸. Ma è il riferimento all'espressione accigliata, insieme al colore dei capelli, che farebbe propendere per la maschera descritta da

⁵ Per approfondimenti sul ruolo degli *adulescentes* nell'*Asinaria* si veda DANESI (2025).

⁶ Il testo dello *Pseudolus* è citato, qui e oltre, secondo l'edizione QUESTA (2015); la traduzione è a cura di A. ELLO (1980).

⁷ Il *Miles gloriosus* presenta un doppio inganno: la prima parte dell'opera ruota infatti sull'inganno organizzato dal *servus callidus* *Palaestrio* e dal *senex* *Periplectomenus* contro l'ingenuo schiavo *Sceledrus*, la seconda vede invece 'vittima' dell'astuto *Palaestrio*, aiutato dai restanti personaggi della commedia, il soldato *Pyrgopolynices*. Per approfondimenti si veda DANESI (2014).

⁸ Un aspetto tutt'altro che invitante, come autoironizza criticamente lo stesso *Leonida* (*As.* 497-498: «[...] *quamquam ego sum sordidatus, / frugi tamen sum, nec potest peculium enumerari*». («Anche se ti sembro sbricio, sono un galantuomo io e ho denaro da non potersi contare»)).

Polluce come l'ἡγεμῶν θεράπων: ὁ δὲ ἡγεμῶν θεράπων σπεῖραν ἔχει τριχῶν πυρρῶν, ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς, συνάγει τὸ ἐπισκύνιον (*Onom.* 4.149).

Il servo principale ha difatti i capelli rossi (σπεῖραν τριχῶν πυρρῶν), alza le sopracciglia (ἀνατέταται τὰς ὀφρῦς) e corruga la fronte (συνάγει τὸ ἐπισκύνιον) nella doppia espressione messa in evidenza da Bernabò Brea⁹. Tutto ciò appare particolarmente significativo nella descrizione di *Leonida* in *As.* 403-406, dove il servo incede con passo deciso, scuotendo il capo (*quassanti capite*) e con atteggiamento bilioso, come dimostrano gli occhi ridotti a fessura a causa dell'ira¹⁰.

LI. *atque hercle ipsum adeo contuor: quassanti capite incedit.*

quisque obuiam huic occesserit irato, uapulabit.

ME. *siquidem hercle Aeacidinis minis animisque expletus cedit,*
si med iratus tetigerit, iratus uapulabit.

(*As.* 403-406)

LI. (*scorgendo Leonida*) Accidenti! Ma chi vedo laggiù? Sì, è proprio lui. S'avanza tentennando la testa.

Imbizzito com'è, guai a chi gli càpita tra i piedi: sarà sonato a doppio.

ME. T'assicuro che anche che venga con tutte le bizzie e le minacce d'un Eacide, se, nella sua rabbia mi darà addosso, nella sua rabbia le buscherà a buono.

ME. [...]

quam mox mi operam das? LE. ehem, optume. quam dudum tu aduenisti?

non hercle te prouideram - quaeso, ne uitio uortas -

ita iracundia obstitit oculis. ME. non mirum factum est.

(*As.* 449-451)

ME. [...]

(*forte, a Leonida*) Vuoi prestarmi un po' della tua attenzione? LE. (*facendo il finto tonto*) Caspita, senz'altro! E quando sei arrivato tu?

Ti giuro che non ti avevo visto. Ti prego di non avertela a male. Avevo perduto il lume degli occhi per l'ira. ME. Non c'è nulla di strano.

2. IL SERVO CALVO CON CORONA BASSA DI CAPELLI (Ο ΚΑΤΩ ΠΙΧΙΑΣ ΑΝΑΦΑΛΛΑΝΤΙΑΣ)

Prendiamo ora in considerazione la *Mostellaria*, una commedia particolarmente succulenta per le nostre indagini in quanto vede avvicinarsi sul palcoscenico ben quattro servi: *Tranio*, *Grumio*, *Phaniscus*, *Pinacium*, insieme ad altri senza nome. Il 'sipario' si apre difatti con un alterco verbale tra il *servus* di campagna e quello di città:

GR. Exi e culina sis foras, mastigia,
qui mi inter patinas exhibes argutias.
egredere, erilis permities, ex aedibus.
ego pol te ruri, si uiuam, ulciscar probe.
<exi>, inquam, nidoricupi, nam¹¹ quid lates?

TR. *quid tibi, malum, hic ante aedis clamitatio?*

an ruri censes te esse? apscede ab aedibus.

abi rus, abi dierecte, apscede ab ianua.

(*Most.* 1-8)¹²

5

⁹ BERNABÒ BREA (2001), p. 222.

¹⁰ Il riferimento allo sguardo e, più in particolare, agli occhi, accigliati o ridotti a fessura, è un elemento centrale anche delle descrizioni della maschera del *servus* in *As.* 401 (*truculentis oculis*) e *Pseud.* 1219 (*acutis oculis*).

¹¹ -*cupi nam*] *culine* (i.e. -nae) *B*², unde *nidor* e *culina Pylades*. Cfr. LINDSAY (1910) *ad loc.*

¹² Per il testo della *Mostellaria* vd. LINDSAY (1910); la traduzione è a cura di A. ELLO (1980).

GR. (*dinnanzi la porta di Teopropide*). Senti, fa' il favore; esci un po' dalla cucina, sacco da bastone, che mi fai dello spirito in mezzo alle tue casseruole.

Vieni fuori di casa, rovina del padrone.

Sangue di bacco, se ti pesco in campagna, come è vero che io sono vivo, ti concio per le feste.

Esci ti dico, puzzone da cucina... o perché te ne stai così rincucciato?

TR. Maledetto che sei, hai proprio da venire qua dinanzi casa a fare di codeste chiassate?

O che ti credi di essere in campagna? Fila da questa casa, tòrnatene ai campi, va', marcia, sloggias via da quest'uscio.

Qui è evidente la necessità drammaturgica di diversificare i due *servi*, necessità cui sopperisce in parte il testo, con continui riferimenti di luogo: *Tranio*, *servus urbanus*, abituato a vivere tra i fornelli, è invitato a uscire dalla cucina, mentre *Grumio* è *rusticus* non solo per l'ubicazione (*ruri*) ma anche per i modi bruschi e volgari con cui si rivolge all'interlocutore¹³. Nel tentativo di attribuire un 'volto' ai personaggi, considerando la presenza di altri *servi* nella commedia, è forse il caso di pensare, anziché alla tradizionale maschera del *servus*, alle figure del *cocus* (ὁ Μαίσιων) e del *rusticus*? Il primo, appartenendo, secondo Polluce, sempre alla categoria dei servi, non creerebbe difficoltà:

ὁ δὲ Μαίσιων θεράπων φαλακρὸς πυρρὸς ἐστίν. ὁ δὲ θεράπων Τέττιξ φαλακρὸς μέλας, δύο ἢ τρία βοστρύχια μέλανα ἐπικείμενος, καὶ ὅμοια ἐν τῷ γενεῖω, διάστροφος τὴν ὄψιν. (*Onom.* 4.150)

Il *Maison* (cuoco) è calvo e rosso in viso. Il *Tettix* (cicala) è nero, calvo, ha due o tre riccioli neri sul capo e sul mento, è strabico. Il principale dai capelli scompigliati è in tutto uguale al servo principale tranne che per i capelli.

Più incertezza susciterebbe invece la maschera del *rusticus*, attribuita a Polluce all'*adulescens*, non al *servus*¹⁴. Certo però la commedia plautina non sarebbe nuova alla confusione *adulescens/servus* sulla maschera del *rusticus*, come dimostra la particolare situazione del titolo di scena in *Truc.* 669 ss.¹⁵

Altri due personaggi servili compaiono in *Most.* 886a ss. e anche questi, trovandosi contemporaneamente in scena, sono connotati in modo estremamente differente:

PHA. *mihi molestus ne sies.* 886a

PI. *uide ut fastidit simia!*

manesne ilico, impure parasite? 887a

PHA. *qui parasitus sum?* PI. *ego enim dicam: cibo perduci poteris quouis.*

PHA. *mihi sum, lubet esse. quid id curas?*

PI. *ferocem facis, quia te erus amat.* PHA. *uah!* 890

oculi dolent. PI. *cur?* PHA. *quia fumus molestus.*

(*Most.* 886a-891)

PHA. Lasciami stare.

PI. Uh, che è schifiloso questo scimmione!

Ti vuoi fermare, lercio parassita?

PHA. Parassita io? Perché? PI. Già, te lo dico subito, perché con un po' di pasciona ti si può menare a piacere.

PHA. Questo è affar mio: mi piace mangiare. E a te che importa?

PI. Fai lo sbracione, perché sei il beniamino del padrone. PHA. Puah, mi bruciano gli occhi. PI. Perché? PHA. Mi dà noia il fumo che fai!

¹³ La *rusticitas* in Plauto sembrerebbe un tratto distintivo e caratterizzante di una certa gamma di comportamenti. Il *rusticus* evidentemente aveva peculiarità sceniche che permettevano al pubblico di riconoscerne subito la maschera. Paralleli si trovano nei personaggi plautini di *Sceparnio* in *Rudens*, *Olympio* in *Casina* e del *servus rusticus* in *Truculentus* dove, allo stesso modo, la maschera comica dello 'zotico di campagna' si esibisce in battute grossolane e di immediata comicità. Cfr. PENTERICCI (2019a), in particolare pp. 648-653.

¹⁴ *Onom.* 4.147: τῷ δ' ἀγροίκῳ τὸ μὲν χρῶμα μελαίνεται, τὰ δὲ χεῖλη πλατέα καὶ ἡ ρίσιμή, καὶ στεφάνη τριχῶν. «Il campagnolo ha un colorito scuro, labbra grosse, naso camuso e una corona di capelli».

¹⁵ Vd. PENTERICCI (2019b), in particolare pp. 238-243.

Phaniscus, pur trovandosi tra le *personae* identificato come *servus*, viene definito al v. 888 *parasitus*, un personaggio che Polluce registra tra gli *adulescentes*:

κόλαξ δὲ καὶ παράσιτος μέλανες, οὐ μὴν ἔξω παλαίστρας, ἐπίγρυποι, εὐπαθεῖς· τῷ δὲ παρασίτῳ μᾶλλον κατέαγε τὰ ὄτα, καὶ φαιδρότερός ἐστιν, ὥσπερ ὁ κόλαξ ἀνατέταται κακοηθέστερον τὰς ὀφρῦς. (*Onom.* 4.148)

L'adulatore e il parassita hanno un colorito scuro, non sono estranei alle palestre, hanno naso adunco e sono goderecci. Il parassita ha orecchie più deformate ed è più giulivo, mentre l'adulatore alza malignamente le sopracciglia.

Eppure, in questo caso, credo sia molto significativo il riferimento testuale agli occhi dolenti del v. 890 (*oculi dolent*), in quanto la stessa allusione a una difficoltà di vista si ritrova per il servo *Sceledrus*, del *Miles gloriosus* (vv. 290-353; 403-405)¹⁶:

SC. *profecto uidi*. PA. *tutin?* SC. *egomet duobus his oculis meis*.
PA. *abi, non uerisimile dicis, neque uidisti*. SC. *num tibi*
lippus uideor? PA. *medicum istuc tibi meliust percontarier*.
(*Mil.* 290-353)

SC. Ti dico che l'ho vista. PA. Tu, proprio tu? SC. Sì, io, con questi du' occhi.
PA. Ma va' là. Non stare a contarmi delle babbule. No, tu non l'hai vista.
SC. O che ti sembro bircio io? PA. Questo vâllo a domandare al tuo medico.

SC. *nescio quid credam egomet mihi iam, ita quod uidisse credo*
me id iam non uidisse arbitror. [...]
SC. *nunc demum experior, mi ob oculos caliginem opstitisse*. 405
(*Mil.* 402-405)

SC. Oramai non so nemmeno se devo credere a me stesso. Comincio a pensare di non aver visto quello che ho visto [...]
SC. Solo ora mi rendo conto d'aver avuto il nebbione agli occhi.

Sia *Phaniscus* che *Sceledrus* agiscono in scena insieme a un altro servo (*Pinacium* e *Palaestrio*). Se dunque è indubbio il ruolo di *servus callidus* per *Palaestrio*¹⁷ – e quindi presumibilmente lo si può pensare con indosso la maschera del servo principale –, mi sembra lecito chiedersi quale maschera potesse calzare il secondo servo, *Sceledrus* nel *Miles gloriosus*, per distinguersi dal primo. La *caligo* che lamenta *Sceledrus* e il continuo riferimento agli occhi nel testo (vv. 251-252: «[...] *num tibi lippus uideor?* [...]») farebbero propendere per la maschera descritta da Polluce come ὁ κάτω τριχίας ἀναφαλαντίας, «il servo calvo con corona bassa di capelli» cui, guarda caso, si associa proprio un tratto fisionomico associato agli occhi: lo strabismo¹⁸.

ὁ δὲ κάτω τριχίας ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ πυρρόθριξ, ἐπηρμένος τὰς ὀφρῦς. ὁ δ' οὖλος θεράπων δηλοῖ μὲν τὰς τρίχας, εἰσὶ δὲ πυρραὶ ὥσπερ καὶ τὸ χρῶμα· καὶ ἀναφαλαντίας ἐστὶ καὶ διάστροφος τὴν ὄψιν. (*Onom.* 4.149-150)

Quello calvo con una corona bassa di capelli è pelato sulla fronte, ha i capelli rossi e le sopracciglia rialzate. Il nome rivela i capelli del servo riccio, che sono rossi come la sua carnagione: è calvo sulla fronte e strabico.

¹⁶ Il testo del *Miles gloriosus* segue STOCKERT (2026), la traduzione è a cura di A. ELLO (1980).

¹⁷ *Palaestrio*, nella commedia, viene più volte definito *architectus* dei due inganni: cfr. *Mil.* 215, 901, 902, 919, 1139.

¹⁸ Il fatto che lo strabismo sia identificato come segno di codardia nei *Fisiognomica* (cfr. 807b 7-8) ne spiegherebbe anche la caratteristica comune al ἑττιξ (il cicale); cfr. CASTIGLIONI (2022).

3. LA COMMEDIA DEI SERVI: IL *PERSA*

Il *Persa* è una delle commedie più particolari in quanto vede in azione, nel tradizionale ruolo di *adulescens* innamorato, il servo *Toxilus*. All'inizio egli compare in scena insieme a un suo 'collega', il servo *Sagaristio* e insieme progettano di riscattare la donna amata, aggirando prima il padrone di *Toxilus* per ottenere i denari con cui pagare la fanciulla al lenone che la detiene, poi il lenone stesso, facendosi restituire la somma con un nuovo inganno.

Servus callidus della commedia, nonché *architectus* principale degli inganni, è *Toxilus* ma, ancora una volta, se ipotizziamo che lui calzasse la maschera del servo principale, quale attribuire a *Toxilus*, servo innamorato? Il testo parrebbe aiutarci con alcuni dettagli, questa volta cromatici:

TO. *quis illic est qui contra me astat?* SAG. *quis hic est qui sic contra me astat?*

TO. *similis est Sagaristionis.* SAG. *Toxilus hicquidem meus amicus.*

TO. *is est profecto.* SAG. *eum esse opinor.* TO. *congredear.* SAG. *contra*
[adgredibor.

[...]

TO. *mihi quidem tu iam eras mortuos, quia non te uisitabam.* 20

SAG. *negotium edepol* — TO. *ferreum fortasse?* SAG. *plusculum annum*
fui praeferratus apud molas tribunus uapularis.

TO. *uetu' iam istaec militiast tua.* SAG. *satin tu usque ualuisti?* TO. *hau probe.*

SAG. *ergo edepol palles.* TO. *saucius factus sum in Veneris proelio:*
sagitta Cupido cor meum transfixit. SAG. *iam serui hic amanti?* 25

(*Persa* 12-25)¹⁹

TO. Ma chi è quell'uomo che mi sta di fronte? SAG. Chi è quel tale che mi sta così di fronte?

TO. Si direbbe che somigli a Sagaristione. SAG. Ma questo è Tossilo, l'amico mio.

TO. Ma sì che è lui. SAG. Credo che sia proprio lui. TO. Ora l'abbordo. SAG. Ora gli vado incontro.

[...]

TO. Figurati! Io ti credevo morto da un pezzo, tanto era il tempo che non ti vedevo.

SAG. Per la miseria, ho avuto un certo impedimento... TO. Di ferro per caso? SAG. Per più di un annetto sono stato a un mulino, tutto cinto di ferro che sembravo un tribuno da catena.

TO. Tu sei un veterano in questo genere di carriera militare. SAG. Sei stato sempre bene? TO. Non tanto.

SAG. E già, corpo di bacco: tant'è vero che sei pallido. TO. Sono stato ferito combattendo con Veneri: Amore con una saetta mi ha trapassato il cuore. SAG. Ma qui ora anche i servi fanno all'amore?

Il colorito pallido non si confà sicuramente alla maschera tradizionale dei servi, lavoratori esposti al sole – pertanto sempre associati a una tonalità più scura di capelli e della pelle – mentre potrebbe rifarsi alla descrizione del *ὁ ἐπίσειστος ἡγεμών*, cioè un barbaro di origine tracia, con capelli biondi e una carnagione abbastanza chiara (*Geta*)²⁰ oppure, data la particolare composizione della commedia, il servo 'innamorato' potrebbe questa volta aver assunto la maschera – e i relativi connotati – del giovane²¹ delicato (*ὁ ἀπαλὸς νεανίσκος*), ruolo che di fatto ricopre nella trama:

ὁ δ' ἀπαλὸς νεανίσκος τρίχες μὲν κατὰ τὸν πάγχρηστον, πάντων δὲ νεώτατος, λευκός, σκιατροφίας, ἀπαλότητα ὑποδηλῶν. (*Onom.* 4.147)

Il delicato ha i capelli come il perfetto, è il più giovane di tutti, di colorito bianco, allevato nell'ombra, con un aspetto delicato.

¹⁹ Il testo è citato secondo l'edizione di LINDSAY (1910); la traduzione è a cura di A. ELLO (1980).

²⁰ Cfr. WILES (1991).

²¹ Sui giovani, vd. *Onom.* 4.146: τὰ δὲ τῶν νεανίσκων πάγχρηστος νεανίσκος, μέλας νεανίσκος, οὔλος νεανίσκος, ἀπαλός, ἄγροικος, ἐπίσειστος, δεύτερος ἐπίσειστος, κόλαξ, παράσιτος, εἰκονικός, Σικελικός («Le maschere dei giovani sono il perfetto, il giovane scuro, il giovane ricciuto, quello delicato, il campagnolo, il giovane con i capelli scompigliati, il secondo giovane con i capelli scompigliati, l'adulatore, il parassita, l'*eikonikòs*, il siciliano»).

A conferma di quest'ipotesi sopraggiungono in effetti anche le parole di *Paegnium*, un *puer* che, relazionandosi a *Toxilus*, gli attribuisce il ruolo di *adulescens* e si rivolge a lui con toni di reverenza e inferiorità:

TO. *bona pax sit potius*. PA. *tum tu igitur sine me ire*. TO. *et iubeo et sino*;
sed ita volo te: *curre[re] ut domi sis, quom ego te esse illi censeam*.
(*Persa* 189-190)

TO. Facciamo piuttosto la pace. PA. E allora lasciami andare. TO. Non solo te lo permetto, ma te lo comando; e voglio che tu corra in modo da essere di ritorno a casa quando ancora ti crederò in viaggio.

TO. scelu' tu pueri es *atque ob istanc rem ego aliqui te peculiabo*.
PA. *scio fide hercle erili ut soleat impudicitia opprobriari*
nec subigi queantur umquam ut pro ea fide habeant iudicem.
(*Persa* 192-194)

TO. Sei un tristanzuolo di garzoncello ed io qualche volta ti premierò in una certa maniera. PA. Accidenti, so quel che valgono le promesse dei padroni; è inutile rinfacciare ad essi la mala fede quando non c'è verso di trascinarli in giudizio.

4. LE FIGURE FEMMINILI: L'ANCILLA ASTAPHIUM

Ai vv. 256-321 del *Truculentus* si assiste a un diverbio tra un *servus rusticus*, dai modi scortesi e misogini, e *Astaphium*, *ancilla* della *meretrix Phronesium*, donna libera protagonista della commedia²². La scena è di notevole portato comico per un continuo gioco di fraintendimenti verbali e *Witze* di linguaggio²³. L'*ancilla* viene descritta nei suoi connotati fisici dalle parole scortesi del *servus*, che lei chiamerà sineddoticamente *rus merum*, «villania pura»: la donna, infatti, presenta sul volto un trucco molto appariscente che le rende gote e labbra purpuree, odora di unguenti e profumi vari e porta boccoli impiastriati di creme, poco curati e scompigliati, insieme a bracciali e orecchini vari. Dalla descrizione, è chiaro che la donna non è semplicemente un'*ancilla* ma che anch'essa esercita il mestiere della *meretrix*, e che ora è talmente esperta da potersi comportare come una *lena*²⁴:

AST. *rus merum hoc quidemst*. SER. *pudendum est uero*
[churinum pecus.
aduenisti huc te ostentatum, cum exornatis ossibus,
quia tibi suaso infecisti propudiosa pallulam?
an eo bella es, quae accepisti tibi | armillas aeneas?
(*Truc.* 269-272)²⁵

²² La commedia si distingue dalle altre opere di Plauto per il ruolo centrale della figura femminile, che all'interno della trama assume una funzione 'demiurgica' solitamente attribuita al *servus callidus*. Gli studiosi sono concordi nel riconoscere a *Phronesium*, assistita dalla serva *Astaphium*, il ruolo di protagonista, sostenuto dalla loro costante presenza in scena. In questa commedia si verifica perciò un ribaltamento del tradizionale schema di opposizione, con la dinamica uomo/donna che sostituisce quella consueta padrone/schiavo. Sull'argomento vd. PENTERICCI (2019c).

²³ Affinché il *Witz* venga percepito come un effetto di sorpresa, alle regole sintattiche del discorso si sovrappongono o si sostituiscono principi alternativi. L'obiettivo principale nella scena in questione è quello di ridicolizzare il personaggio che incappa in queste 'distrazioni' semantico-linguistiche. Attraverso uno scarto dalla norma condivisa. Il *servus truculentus*, proprio per la sua *rusticitas*, si colloca al di fuori del contesto culturale e linguistico della società romana, che si identificava con il pubblico e tale allontanamento permette al pubblico di riderne. «La parola è chiamata 'comica' quando ci fa ridere d'un terzo», d'un qualcuno che improvvisamente e inconsapevolmente si allontana dall'uso canonico del linguaggio; cfr. BERGSON (1993), pp. 55 ss.

²⁴ Il parallelismo tra la figura della *meretrix* e quella della *lena* è individuato da MORENILLA (1994). Vd. inoltre PENTERICCI (2022).

²⁵ Il testo del *Truculentus* è citato, qui e oltre, secondo PENTERICCI (2024); la traduzione è a cura di A. ELLO (1980).

AST. Che villano puro sangue! SER. La vera vergogna siete voi, branco di scimmie! Sei venuta qua a far bel vedere di te con quelle tue quattr'ossa infronzolate, perché ti sei fatta tingere, svergognata, la mantiglia in nerofumo. O ti figuri di essere irresistibile per codesti braccialetti di bronzo presi chissà dove?

AST. *quid clamas, insane?* SER. *abire hinc nī properas grandi*
[gradu,
iam hercle ego istos fictos, compositos, crispōs cincinnos tuos,
unguentatos usque ex cerebro exuellam. AST. *quānam gratia?*
SER. *quā ad foris nostras unguentis uncta es ausa accedere*
quāque bucculas tam belle purpurissatas habes.
AST. *erubui mecastor misera propter clamorem tuum.*
SER. *itane? erubuisti? quasi uero corpori reliqueris*
tuo potestatem coloris ulli capiendi, mala!
buccas rubrica, creta omne corpus intinxti tibi.
pessumae estis. AST. *quid est quod uobis pessumae haec*
[malefecerint?
(Truc. 286-295)

AST. Che c'è da urlare così, pazzo che non sei altro? SER. Se non ti sbrighi a toglierti dai piedi e alla svelta per giunta, corpaccio di bacco, ti afferrerò codesta capelliera posticcia, aggiustatella, crespa, allucignolata, impomatata e te la strapperò via dal cranio con tutto il cervello. AST. E in grazia di che cosa? SER. Perché hai avuto la faccia tosta di presentarti, tutta sgocciolante di profumi, alla nostra porta e perché hai la ghigna tutta impiatricciata di rossetto che fai morire dal ridere.
AST. No, te lo giuro, gli è che, a causa della tua gran chiassata, mi è salito un po' di rossore.
SER. Davvero? ti ho fatto arrossire? Come se tu, birbacciona come sei, avessi lasciato a un pezzetto del tuo corpo la capacità di cambiar colore!
La faccia l'hai piena di rossetto, e il resto del corpo l'hai tutto spalmato di gesso. Siete delle carogne! AST. Ma che vi hanno fatto di male queste carogne che tu dici?

Polluce individua tra le donne quattordici figure, di cui solo tre servili²⁶, tuttavia, proprio per la precisa descrizione dei riccioli *ficti, compositi, crispi* e *unguentati*, sembrerebbe evidente la forte associazione alla maschera dell'etera matura (τὸ τέλειον ἑταιρικόν):

τὸ δὲ τέλειον ἑταιρικόν τῆς ψευδοκόρης ἐστὶν ἐρυθρότερον, καὶ
βοστρύχους ἔχει περὶ τὰ ὦτα. (Onom. 4.153)

L'etera esperta è più rossa della falsa vergine, e ha riccioli tutti intorno alle orecchie.

L'ipotesi di associazione di tale maschera all'*ancilla Astaphium* è inoltre motivata dal fatto che in questa commedia le tradizionali maschere appaiono 'anomale'²⁷: ai vv. 224 ss. *Astaphium* descrive l'*ethos* della *bona lena*: «*bonis esse oportet dentibus lenam probam / adridere, ut quisque ueniat, blandeque adloqui, / male corde consultare, bene lingua loqui*». ²⁸ Molti editori ritengono questi versi interpolati, poiché, subito dopo la discussione sulla mezzana, si passa a quella sulla *meretrix*

²⁶ Onom. 4.151-152: νέων δὲ γυναικῶν πρόσωπα λεκτική, οὔλη, κόρη, ψευδοκόρη, ἑτέρα ψευδοκόρη, σπαρτοπόλιος λεκτική, παλλακή, ἑταιρικόν τέλειον, ἑταιρίδιον ὥραιον, διάχρυσος ἑταίρα, διάμιτρος ἑταίρα, λαμπάδιον, ἀβραπερίκουρος, θεραπαινίδιον παράφηστον, («Le maschere delle donne giovani sono la chiacchierona, la ricciuta, la vergine, la falsa vergine, l'altra falsa vergine, la chiacchierona dai capelli grigi, la concubina, l'etera esperta, la piccola etera, l'etera dorata, l'etera con i capelli cinti da una mitra, la piccola torcia, la delicata con i capelli rasati, la servetta con i capelli lisciati»).

²⁷ Il *Miles*, ai vv. 482-498, rovescia il *cliché* del soldato sciocco e fanfarone; sull'argomento vd. RAFFAELLI (2018). Allo stesso modo GRATWICK (1990), pp. 305-306 discute dei ruoli atipici di *Diniarchus* e *Phronesium*. Sulla questione, più in generale, vd. PER TELLI (2013).

²⁸ PENTERICCI (2024) *ad loc.*; «una ruffiana che si rispetti deve avere una buona dentatura, sorridere e linguettare in punta di forchetta con chiunque si presenti, avere in testa le peggiori carognate e parlare col miele in bocca» A ELLO (1980).

(vv. 227-230), facendo sembrare il primo passaggio un elemento superfluo. Tuttavia, il discorso sulla *meretrix* è pertinente anche ad *Astaphium*²⁹. Nel *Truculentus*, infatti, le due cortigiane, una serva e l'altra padrona, sono drammaturgicamente legate: *Astaphium* assume il ruolo non solo di *ancilla* ma anche di *lena* nonché di *meretrix* matura.

In conclusione, l'analisi condotta sugli esempi presi in considerazione, focalizzandosi sulle caratteristiche fisiognomiche dei personaggi, ha messo in evidenza come i riferimenti testuali possano essere di volta in volta indicativi delle convenzioni iconografiche e sceniche dell'epoca. L'approfondimento comparativo con le descrizioni delle maschere teatrali fornite da Polluce ha ulteriormente chiarito l'importanza cruciale delle convenzioni visive nell'identificare e caratterizzare i differenti tipi di servi, come suggerito dalla diversità delle maschere utilizzate per rappresentarli, specie se comparivano contemporaneamente in scena maschere con lo stesso ruolo drammaturgico. Difatti, erano presumibilmente le maschere, indossate dagli attori nell'antichità, ad aiutare il pubblico nell'immediata identificazione del ruolo scenico, facilitando la comprensione del carattere del personaggio e della sua funzione all'interno della rappresentazione. Tale meccanismo, facendo leva su simboli visivi facilmente riconoscibili, consentiva di evidenziare non solo il *cliché* tradizionale legato a ciascun tipo di personaggio – nel caso specifico il *servus* – ma anche eventuali rivisitazioni o reinterpretazioni del ruolo nel contesto specifico della singola opera.

BIBLIOGRAFIA

BEARE W. (1950) *The Roman Stage*, London.

BERGSON H. (1993), *Il riso. Saggio sul significato del comico*, (trad. ita) Bari.

BERNABÒ BREA L. (2001), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma.

CASTIGLIONI B. (2023) (a cura di), *Giulio Polluce, "Onomasticon"*, Milano (Saturnalia 53).

CHIARINI G. (1989), *La recita: Plauto, la farsa, la festa*, Bologna (Edizioni e saggi universitari di Filologia classica n. 25).

DANESE R.M. (2025), *Per rabbia o per follia, ma sempre per amore. L'amator furens in Plauto: Asinaria e Cistellaria*, in «Dioniso», 15, c.d.s.

ID. (2014), *Plauto sul palcoscenico della contemporaneità. Appunti per una palliata italiana: "Asinaria" e "Miles gloriosus"*, in «PAN», 3, pp. 149-168.

ID. (a cura di) (2004), *Titus Maccius Plautus, "Asinaria"*, Sarsinae et Urbini.

DELLA CORTE F. (1975), *Maschere e personaggi in Plauto*, in «Dioniso», 46, pp. 485-497.

DUCHWORTH G.E. (1952) *The nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton.

GRATWICK A. S. (1990), *What's in a name?: the «Diniarchus» of Plautus' "Truculentus"*, in CRAIK E.M. (ed.), *Owls to Athens: Essays on classical subjects presented to Sir Kenneth Dover*, Oxford, pp. 305-309.

LINDSAY W.M. (a cura di) (1910), *T. Macci Plauti Comoediae*, (edit. ster. edit. prioris [1904-1905] sed hic illic emendata atque addendis corrigendis presedita), Oxford.

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

MONDA S. - ROSSINI O. - SPAGNUOLO L. (2024) (a cura di), *Teatro. Attori, autori e pubblico nell'antica Roma*, Roma-Bristol (USA) (Bibliotheca Archaeologica, 82).

MORENILLA A. (1994), *De lenae in comoedia figura*, in «Helmantica», 45, pp. 81-106.

PENTERICCI C. (ed.) (2024), *Titus Maccius Plautus, "Truculentus"*, Sarsinae et Urbini.

²⁹ Cfr. ROPPENECER (1929), p. 431.

- Id. (2022), *Plauto, Truc. 448 e ss.: il lamento di una meretrix*, in *Lirica. Forme e temi, persistenze e discontinuità*, in «FAeM», XXXII, 53, pp. 275-292.
- Id. (2019a), *De truculenti nomine. Dalla maschera del rusticus al titolo della commedia*, in «Maia», 71, 3, pp. 640-663.
- Id. (2019b), *Il servo senza nome del "Truculentus"*, in «DeM», 10, pp. 237-260.
- Id. (2019c), *Matris opera mala. Il predominio femminile nell'intreccio del "Truculentus"*, in R. LÓPEZ GREGORIS (ed.), *Drama y Dramaturgia en la Escena Romana. III Encuentro Internacional de Teatro Latino*, Zaragoza, pp. 73-91.
- PERUTELLI A. (2013), *Un autore alla ricerca del nuovo [Introduzione al "Truculentus" di Plauto]*, in PADUANO G. - RUSSO A. (a cura di) *Studi sul teatro latino*, Pisa, pp. 57-68.
- RAFFAELLI R. (2018), *Il soldato Stratofane nel "Truculentus"*, in BANDINI G. - PENTERICCI C., *Ludi Plautini Sarsinates I. Personaggi in scena: il miles*, Roma, pp. 11-33.
- ROPPENECKER H. (1929), in *Vom Bau der Plautinischen Cantica* in «Philologus», 74, pp. 301-463.
- SANTONI S. (2008), *Parlare con le dita. Forme e valori di alcuni gesti significativi dal teatro di Terenzio all'epoca moderna*, diss. di dottorato, Università di Siena.
- STOCKERT W. (ed.) (2026), *Titus Maccius Plautus, "Miles Gloriosus"*, Sarsinae et Urbini.
- WILES D. (1991), *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge.

Maschere di vecchi da commedia fra Lipari e Plauto

Abstract

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

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

Abstract

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

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

DOI: 10.26350/9788834361306_000317

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ Cfr. WILES (1991), p. 166 s.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

TRACHALIO: *ecquem*

recaluom ad Silanum senem, statutum, uentriosum,
tortis superciliis, contracta fronte, *fraudolentum*,
deorum odium atque hominum, malum, mali uiti probrique plenum,
*qui duceret mulierculas duas secum satis uenustas*¹⁹?

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

GRIPVS *di te ament cum inraso capite*²².

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁵ Idea centrale delle pagine di QUESTA (1982).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁵⁹ Cfr. *supra* *Bacch.* 1100-1101.

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

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

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



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

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

⁶⁶ Così ROTA (2017), p. 71.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

BIBLIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SITOGRAFIA

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

Casinaria: il gioco di maschera di un Plauto ritrovato

Abstract

Seguendo i metodi compositivi tipici della drammaturgia plautina, il Centro Teatrale dell'Università di Urbino (CTU Cesare Questa) ha rielaborato una nuova commedia di Plauto, *Casinaria*. Un lavoro che trae la propria cifra da un uso originale della *contaminatio* applicata su più livelli espressivi. Un racconto delle fasi di produzione di uno spettacolo che ha debuttato nell'estate del 2025 e ha visto nascere una compagnia unica nel suo genere, formata da teatranti di professione e studenti dell'Università di Urbino. Al centro dell'impianto scenico sette maschere realizzate da Stefano Perocco e Tullia Dalle Carbonare, originali 'reinvenzioni' costruite partendo dai modellini fittili di Lipari.

Parole chiave: maschera, drammaturgia, Plauto, *Casina*, *Asinaria*, *Pseudolus*.

Abstract

Drawing on the compositional methods typical of Plautus' dramaturgy, the Theatre Centre of the University of Urbino (CTU Cesare Questa) has unveiled a new Plautus comedy, Casinaria. This work draws inspiration from an original use of contaminatio applied at multiple expressive levels. The story follows the production stages of a show that premiered in the summer of 2025, marking the formation of a distinctive theatre company comprising professional actors and students from the University of Urbino. The stage design features seven masks created by Stefano Perocco and Tullia Dalle Carbonare, which are original 'reinventions' based on clay models from Lipari.

Keywords: mask, dramaturgy, Plautus, *Casina*, *Asinaria*, *Pseudolus*.

DOI: 10.26350/9788834361306_000335

1. INTRODUZIONE: IL RITORNO A PLAUTO DEL CTU

Il legame del CTU (Centro Teatrale dell'Università di Urbino) con Plauto, anche se – dopo quasi dieci anni di crescenti e diversificate attività – non più perfettamente identitario, è sicuramente originario. Ne è prova evidente l'intitolazione dell'Associazione al Prof. Cesare Questa, uno tra i maggiori studiosi del teatro plautino, per decenni professore di Lingua e Letteratura latina e di Filologia classica, Accademico dei Lincei, fondatore del *Centro Internazionale di Studi Plautini*, nonché cittadino onorario di Sarsina, dove ha istituito le *Lecturae Plautinae Sarsinates*.

Per i professionisti del teatro che lavorano nell'ambito del CTU, il ritorno al *corpus* plautino resta un'abitudine consolidata, quasi un riflesso condizionato. In tutte le sue recenti produzioni teatrali, infatti, i richiami agli schemi della commedia greca, alla farsa italiana e in particolare alle strutture plautine sono evidentissimi e dichiarati (*Gemelli* del 2021 che riprende *Menecmi* e *Lo chiamavano Brancaleone* del 2025 che attinge al *Miles gloriosus*).

L'ultimo allestimento di una commedia plautina 'in purezza' da parte del CTU risale alla *Aulularia*, prodotta nel 2016 per la regia di Michele Pagliaroni e replicata fino al 2020; l'ultima replica di quello spettacolo è del 22 febbraio 2020, dopo la quale ne venne sospesa la circuitazione nazionale a causa della pandemia. Resta a testimonianza di quell'esperienza una pubblicazione, *Tradurre per la scena: Aulularia di Plauto*¹, traccia di quel processo di traduzione interculturale, che contiene alcuni approfondimenti sugli aspetti tecnici della messa in scena.

¹FRACCACRETA (2018).

2. IL PROGETTO CASINARIA: NASCITA E SCELTA DRAMMATURGICA DI UNA CONTAMINATIO FRA CASINA, ASINARIA E PSEUDOLO

Per riprendere il lavoro sul teatro di Plauto serviva l'occasione favorevole del progetto PRIN *La maschera tra ritualità e teatro*. L'intento iniziale era dare continuità ed esito agli studi drammaturgici che avevano impegnato Aureliano Delisi per conto del CTU dal 2023, al fine di concretizzare scenicamente il materiale prodotto, in uno spettacolo di teatro universitario. L'ipotesi tecnica alla base degli studi di Delisi era di riuscire a costruire la struttura di una commedia originale nello stile di Plauto, ricomponendo schemi ricorrenti, personaggi, invenzioni sceniche di varie commedie dell'autore sarsinate. Volevamo dunque affrontare Plauto non da una sua opera conclusa, ma a partire da un livello più profondo di conoscenza, adottando il suo metodo compositivo e drammaturgico fondato sulla *contaminatio*, utilizzandolo come strumento generativo².

Ovviamente non siamo stati i primi a compiere questa operazione e non possiamo esimerci dal citare *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, opera teatrale (e in seguito cinematografica) che si basa su presupposti drammaturgici simili³. La scelta di Delisi e del primo gruppo di lavoro (che accoglieva informalmente studiosi dell'Ateneo urbinato) ricadde su tre Commedie principali: *Casina*, *Asinaria* e *Pseudolus*. I criteri della scelta sono stati diversi e non tutti dettati da interessi scientifici⁴: sicuramente il primo è stato la popolarità, derivante dalla fortuna dell'opera e dalla riconoscibilità degli schemi comici. Altro criterio è stato la completezza dell'opera (ad eccezione di *Asinaria*), che ha permesso un confronto completo sulle diverse parabole drammaturgiche. In ultima istanza, in vista di una futura rappresentazione, il criterio finale è stato tracciato sulla pratica produttiva, mettendo in relazione il gioco drammaturgico con le reali possibilità tecniche della scena: numero di personaggi, cambi di ruolo, elementi scenici, durata degli atti, utilizzo della maschera.

Principio e termine dell'invenzione è il titolo scelto per lo spettacolo da Delisi stesso, *Casinaria*, un *portmanteau* di grande effetto che già racchiude in sé quasi plasticamente il principio tecnico che sta alla base dell'operazione. Viene da chiedersi dove sia finito Pseudolo: al servo plautino per antonomasia si lascia, come giusto, il centro della scena.

Infatti, tra le tre commedie scelte, è lo *Pseudolus* a costituire l'asse portante della drammaturgia e sarà proprio il personaggio di Pseudolo a guidare il pubblico e gli altri personaggi nella fitta trama di questa *Casinaria*, commedia 'ritrovata'.

Nella sua resa scenica, la condizione di questo nostro Pseudolo è ulteriormente elevata e sublimata nella sua unicità, nel suo ruolo di guida degli altri personaggi: la sua visione è personalissima, non corrisponde mai a quella del pubblico o a quella degli altri personaggi, che dei piani del servo astuto hanno sempre una visione limitata. A supporto di questa distanza poetica, interviene la scena: infatti, l'attore che interpreta Pseudolo è l'unico a non indossare una maschera mentre tutti gli altri personaggi primari sono rappresentati da attori in maschera. Qui la maschera contribuisce a celare l'umanità degli altri personaggi e Pseudolo, il quale, invece, appare sempre privo, relega automaticamente gli altri personaggi a ruolo di *monstra*, prodigi ultraterreni che rappresentano vizi, limiti e miserie della condizione umana, facendoci sicuramente discostare da quella che poteva essere la funzione rappresentativa della maschera nel teatro greco e latino. Anche i due giovani innamorati, Calidoro e Filenio, che dovrebbero incarnare l'apice della virtù attraverso la purezza del loro sentimento amoroso, nella nostra Commedia arrivano a rappresentare un timido amore infantile e incompiuto tanto che, nel momento di massima sincerità, all'attore che interpreta l'innamorato viene chiesto di togliere la maschera, di lasciare spazio alla propria apparenza umana.

² Sulla contaminazione, GUASTELLA (1988); sul teatro plautino, le maschere e i costumi, MONDA (2020) e MONDA (2024).

³ Lo spettacolo, scritto da Burt Shevelove e Larry Gelbart, debutta a Broadway nel 1962 e diventa film nel 1966 per la regia di Richard Lester: vedi DANESI (2013), pp. 46-52.

⁴ DANESI (1999) dimostra come le tre commedie, pur molto diverse fra loro, si basino su identiche strutture drammaturgiche.

3. CASINARIA IN MASCHERA DAL TESTO ALLA SCENA: LE SCELTE REGISTICHE

Prima di affrontare brevemente alcune delle idee di regia che hanno sostenuto questa sperimentazione, ci sembra utile aprire una parentesi sulla resa scenica della drammaturgia. Come abbiamo rilevato, anche il percorso di scrittura è stato, a tutti gli effetti, una sperimentazione piuttosto libera, sostenuta dalle indicazioni scientifiche che potevamo agilmente trovare dal confronto con alcuni ricercatori dell'allora Centro Internazionale di Studi Plautini dell'Università di Urbino, Roberto M. Danese, Giorgia Bandini, Caterina Pentecicci, Alberto Fraccacreta. Si aggiunga che, almeno nella sua prima fase, la drammaturgia non ha avuto la possibilità di dialogare con i limiti e le potenzialità offerte dalla maschera integrale, dato che al momento della prima stesura le maschere non erano ancora state realizzate. Proprio per questo motivo, in una seconda fase, c'è stato bisogno di un ulteriore livello di lavoro, un passaggio di adattamento del testo curato dal regista dello spettacolo Michele Pagliaroni in collaborazione con gli stessi attori, allo scopo di modulare battute e sequenze alle possibilità fonatorie imposte delle maschere, permettendo così agli attori che le indossavano di fare affidamento su di un testo che sostenesse lo strumento-maschera e non generasse ostacoli ulteriori all'articolazione della parola e a un'efficace trasmissione della voce. Per le maschere che potevano contare su un apparato fonatorio più ampio ma dotato di minore cassa armonica (si veda per esempio la maschera del vecchio Demeneto, fig. 1) sono stati valorizzati quei fonemi che contengono consonanti nasali come la 'n' o la 'm' che potessero mettere in vibrazione la parete superiore della maschera, arrivando in alcuni casi ad una forte geminazione di queste consonanti all'interno di alcune parole, sfruttando le cadenze dialettali scelte per caratterizzare i diversi personaggi. Riportiamo un esempio tratto dalla parte di Demeneto, per la cui caratterizzazione si è scelta una cadenza della bassa Romagna.



Fig. 1 – Demeneto e Diabolo si azzuffano per la ragazza. *Casinaria* (2025).

Frase originaria nella traduzione di Fraccacreta: «Dunque, un po' di vita in questo banchetto!⁵». Frase dopo l'introduzione della maschera nell'adattamento di Pagliaroni: «'Somma, vita nel bañchetto!».

La riduzione delle sillabe del verso, il raddoppio geminativo della 'n' associato a quello dell'occlusiva finale 't' contribuiscono a favorire la proiezione vocale dell'attore e generano un effetto comico più efficace, poiché favoriscono il tono esclamativo ed autoritario dell'espressione. Un altro esempio emblematico può essere portato in merito alle maschere con un apparato fonatorio più ridotto, in particolare quella di Filenio (fig. 2), per la quale si sono invece valorizzate le consonanti fricative (in particolare dentali) riducendo in maniera molto evidente il testo e, dove possibile, attuando un vero cambio di linguaggio scenico. Infatti, in un caso specifico, un'intera scena che da testo originario doveva informare il pubblico di un profondo stato di disperazione del personaggio per la propria sorte è stata resa in maniera efficace attraverso una danza, una drammaturgia fisica costruita sulla canzone *Non è niente*⁶ e sulla voce quasi bisbigliata di Catherine Spaak, il cui testo semplice e ricorsivo ben si armonizza alla musicalità del verso plautino.

[...] Ma tu potrai dimenticare
la voce mia, il mio sorriso
non è niente, sempre niente
quel che resta di un amore [...]



Fig. 2 – Il regista Michele Pagliaroni presenta al pubblico le maschere realizzate per lo spettacolo *Casinaria* (2025).

⁵ *Asin.* 834-835: «age, ergo, hoc agitemus couuiuium / uino ac sermone suauis». Per il testo latino ci si è basati sull'edizione critica di DANESE (2004).

⁶ La canzone, scritta da Carlo Rustichelli e Giuseppe Cassia, esce in 45 giri nel 1964, insieme a *I giorni azzurri* sul lato B; i due brani avevano costituito parte della colonna sonora del film *La calda vita* uscito nel 1963 per la regia di Florestano Vancini. Nel contesto di *Casinaria* la canzone sottolinea la tristezza e la malinconica rassegnazione di Filenio di fronte a quella che sembra una inevitabile rinuncia all'amato.

4. LE SCELTE REGISTICHE DI UNO SPETTACOLO METATEATRALE IN MASCHERA E LA RICEZIONE DA PARTE DEL PUBBLICO

Assistendo alle anteprime dello spettacolo avvenute a luglio 2025 al festival *Urbino Teatro Urbano* e al *Plautus Festival* di Sarsina e dopo i primi riscontri del pubblico, abbiamo potuto evincere che la contaminazione plautina usata per comporre il testo di *Casinaria* è risultata di grande effetto. Nonostante un intreccio complesso, ricco di personaggi e colpi di scena, la comprensione della vicenda narrata non è mai venuta meno nel pubblico. I caratteri, ben evidenti e amplificati dalle maschere, hanno permesso una precisa riconoscibilità dei personaggi, essenziale a guidare lo spettatore attraverso i vari travestimenti e le astuzie ideate da Pseudolo, fino al raggiungimento finale dei suoi scopi. Inoltre, la commistione fra personaggi in maschera e personaggi senza maschera, che era stata già ipotizzata nella prima stesura per essere poi potenziata dalla *mise en scène*, ha permesso interessanti intuizioni sceniche; tra tutte riportiamo l'idea registica di continuare la convenzione di far indossare maschere diverse a uno stesso attore in momenti definiti molto precisamente. Essa apre un'ampia possibilità di giochi tanto registici quanto drammaturgici, di cui al momento sentiamo di aver solo sfiorato la superficie.

A Pseudolo è stato affidato il compito più difficile, ovvero quello del mattatore. Non tanto mattatore del pubblico quanto delle altre maschere. Già gravato dal peso di sostenere l'intero impianto drammaturgico, Pseudolo ha dovuto costantemente confrontarsi con gli altri personaggi-maschera risultando energeticamente vincente, nonostante la mancanza di reattività espressiva nel dialogo uomo-maschera avrebbe potuto minare la fluidità dello scambio energetico. Vale la pena ricordare qui che l'intero gruppo di attori della nostra *Casinaria* è formato da studentesse e studenti universitari, tra i più meritevoli selezionati nel laboratorio permanente di teatro del CTU, con l'unica eccezione di Pseudolo, interpretato da una giovane attrice professionista, che ha potuto utilizzare la propria centralità scenica anche per guidare i suoi compagni di scena meno esperti, nel solco di quell'ottica di formazione che è identità del CTU. Queste condizioni artistiche, scientifiche e di produzione hanno contribuito a dare grande forza al personaggio di Pseudolo, rendendolo sorprendentemente responsabile e autoritario, qualità visibili solo in controluce nel *servus callidus* plautino; nello sforzo erculeo di tenere insieme scena e trama, il personaggio ha finito per sacrificare una parte delle proprie qualità ludiche in cambio di un tono di responsabilità per le sorti dei propri compagni e del pubblico.

In chiusura illustriamo brevemente l'ultimo aspetto notevole di sperimentazione che il lavoro su *Casinaria* ci ha concesso: la messa in scena. Il nostro approccio registico si è sviluppato su due nuclei essenziali. Il primo: restituire Pseudolo a Plauto, riavvicinare simbolicamente l'autore ai suoi personaggi. Non abbiamo infatti dimenticato che Plauto era autore di se stesso, la figura del poeta oltre a quella del regista (per usare un termine moderno) e dell'attore si sovrapponevano concretamente. Nella nostra *Casinaria*, Pseudolo torna a essere Plauto stesso, uomo tra le maschere; si muove sulla scena sovrastato dalle sue marionette, gestendo i loro passi, le loro azioni e i loro destini. Al contempo creatore e creatura, amplia e riduce lo spazio scenico a suo piacere, sempre visibile al pubblico, sempre presente anche quando non agisce. Armato di megafono scende tra gli spettatori per dirigere la scena 'da fuori', indeciso sulla propria sostanza umana o soprannaturale; questo è il suo dramma e qui abbiamo cercato lo spazio di esplosione della farsa. Il cinema è dunque evocato nella sua resa estetica, prima che come linguaggio. Costumi e atmosfere sono ispirate al cinema italiano degli anni Sessanta, le atmosfere sono rarefatte, malinconiche, anche nei momenti di gioia apparente. Abbiamo ritrovato un'assonanza con la nostra *Casinaria* nelle atmosfere della Sicilia della seconda metà del Novecento raccontate magistralmente da Pietro Germi (altro poeta-attore)⁷. Una terra antica, vissuta da uomini e donne i cui destini sono ancora fatalmente legati alle convenzioni sociali e a un sistema paragiuridico assimilabile ad alcune consuetudini rituali del diritto romano.

⁷ Ci riferiamo qui nello specifico al film *Sedotta e abbandonata*, diretto da Germi nel 1964.

5. IL LINGUAGGIO SIMBOLICO DELLE MASCHERE

Il secondo nucleo essenziale è stato il mirabile artificio sperimentale dei mascherai Tullia dalle Carbonare e Stefano Perocco, capaci di rielaborare i tratti delle maschere in terracotta di Lipari avvicinandoli poeticamente ai riferimenti umani indicati dal regista (si veda il raffronto tra la maschera di Diabolo e il volto di Leopoldo Trieste che interpreta il Barone Rizieri nel film *Sedotta e abbandonata*, fig. 3) pur senza perdere il valore simbolico dei segni delle diverse maschere e la loro efficacia scenica. Il dialogo tra uomo e maschera diventa così possibile.



Fig. 3 – Diabolo e il Barone Rizieri.

La scelta dei materiali, opachi e calibrati cromaticamente sull'incarnato umano contribuisce a ridurre ulteriormente le distanze. Vale la pena notare la naturalezza con cui i giovani allievi attori della compagnia del CTU hanno imparato in breve tempo a utilizzare il codice della maschera integrale, che risultava per qualcuno 'leggera' quando non addirittura 'morbida'. Sappiamo che il peso della maschera in scena è sempre un peso energetico, al carico del materiale che compone la maschera va sommato il peso degli sguardi del pubblico che proietta sulla maschera le proprie paure, i propri bisogni, le proprie attese. Questo peso energetico, soprattutto nelle maschere 'non umane', può essere gravoso da portare, rischia di essere una prova fisica estrema per il giovane attore. Ma il pubblico era felice quando, dopo più di un'ora di spettacolo, da sotto quelle maschere sono emersi i visi sorridenti di quattro giovani innamorati del teatro. E Pseudolo chiama l'inchino.

6. LA SCHEDA DELLO SPETTACOLO

CASINARIA

Adattamento e drammaturgia

Aureliano Delisi, Michele Pagliaroni

Regia

Michele Pagliaroni

Con

Alice Pagliaro (Pseudolo), Chiara Agostini (Cleereta, Demeneto), Marco Cultrera (Diabolo, Leonida, Mirrina), Chiara Manuguerra (Filenio, Artemona, Mercante), Daniele Targhini (Calidoro, Harraf)

Costumi

Sonja Signoretti

Maschere

Stefano Perocco e Tullia Dalle Carbonare

Consulenza artistica

Erika Giacalone

Produzione Centro Teatrale Universitario Cesare Questa - 2025 con il contributo tecnoscienceifico dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria e dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano.

Attività finanziata nell'ambito del PRIN 2022: *La maschera tra ritualità e teatro. Indagine interdisciplinare su testi teatrali e reperti archeologici in collegamento a tecniche digitali per uno studio delle tecniche teatrali antiche e moderne e una divulgazione di saperi molto specialistici* (PNRR per la Missione 4, Componente 2, investimento 1.1. Avviso 104/2022

Finanziato dall'Unione europea – Next Generation EU. The mask rituality-theatre – Prot. 2022WSXJC5 – CUP J53D23013650008).



Fig. 4 – Il travestimento di Leonida. *Casinaria* (2025).



Fig. 5 – Pseudolo dirige la scena delle nozze. *Casinaria* (2025).



Fig. 6 – I giovani innamorati Filenio e Calidoro. *Casinaria* (2025).



Fig. 7 – La lena Cleereta. *Casinaria* (2025).



Fig. 8 – La matrona Artemona. *Casinaria* (2025).



Fig. 9 – Pseudolo prepara il suo piano. *Casinaria* (2025).

BIBLIOGRAFIA

- DANESE R.M. (1999), *I meccanismi scenici dell'Asinaria*, in RAFFAELLI R. - TONTINI A. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates II. "Asinaria"*, Urbino, pp. 49-96.
- DANESE R.M. (a cura di) (2004), Titus Maccius Plautus, *Asinaria*, Sarsinae et Urbini.
- DANESE R.M. (2013), *Lo Pseudolus e la costruzione 'perfetta' della drammaturgia plautina*, in RAFFAELLI R. - TONTINI A. (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates XVI. Pseudolus*, Urbino, pp. 15-52.
- FRACCACRETA A. (a cura di) (2018), *Tradurre per la scena. Aulularia di Plauto*, Roma.
- GUASTELLA G. (1988), *La contaminazione e il parassita. Due studi su teatro e cultura romana*, Pisa.
- MONDA S. (2020), *Il teatro a Roma*, in PETRONE G. (a cura di), *Storia del teatro latino*, Roma, pp. 21-67.
- MONDA S. (2024), *Maschere e costumi*, in MONDA S. - ROSSINI O. - SPAGNUOLO L. (a cura di), *Teatro, Autori, attori e pubblico nell'Antica Roma*, Roma-Bristol, pp. 67-73.

Riflessioni di metodo

Maschera a calotta e tragedia greca: nuove prospettive per la *performance* teatrale

Riflessioni storico-teatrali tra filologia, archeologia e prassi scenica contemporanea*

Abstract

Il saggio propone linee guida metodologiche per la costruzione di un codice performativo specifico della maschera tragica, fondato su tecniche di disarticolazione corporea, non-naturalismo dichiarato e recupero della dimensione rituale. Tali considerazioni nascono da una riflessione sull'uso della maschera a calotta nel teatro greco classico e sulle problematiche connesse al suo recupero nelle messinscena contemporanee, in particolare per la tragedia di V sec. a.C. Si è spesso applicato – nella sperimentazione come nei tentativi di recupero del linguaggio tragico classico – il codice estetico e performativo della Commedia dell'Arte. Al di là delle differenze di genere teatrale, una comparazione sistematica dei quattro assi strutturali delle due forme teatrali (drammaturgia, personaggio, spazio, contesto) consente di analizzare i problemi relativi all'applicazione dei codici performativi della Commedia dell'Arte alla tragedia antica. Esperimenti diversamente orientati risultano più efficaci, sviluppando un linguaggio autonomo, in dialogo con Teatrodanza e tradizioni extraeuropee.

Parole chiave: maschera a calotta, tragedia greca, Commedia dell'Arte, messinscena contemporanea, codici performativi.

Abstract

This essay proposes methodological guidelines for the construction of a specific performative code for the tragic mask, founded on techniques of bodily disarticulation, declared non-naturalism, and the recovery of the ritual dimension. These considerations arise from a reflection on the use of the shell mask in classical Greek theatre and on the problems connected with its recovery in contemporary stagings, particularly for fifth-century BCE tragedy. The aesthetic and performative code of Commedia dell'Arte has often been applied, both in experimental work and in attempts to recover the language of classical tragedy. Beyond the differences in theatrical genre, a systematic comparison of the four structural axes of the two theatrical forms (dramaturgy, character, space, context) allows us to analyse the problems relating to the application of Commedia dell'Arte's performative codes to ancient tragedy. Differently oriented experiments prove more effective, developing an autonomous language in dialogue with Tanztheater and non-European traditions.

Keywords: shell mask, Greek tragedy, Commedia dell'Arte, contemporary staging, performative codes.

DOI: 10.26350/9788834361306_000347

1. MORFOLOGIA E FUNZIONE DELLA MASCHERA A CALOTTA

Lo studio della maschera a calotta¹ teatrale antica in quanto 'strumento del teatro' pone di fronte a una serie di questioni di assai complessa analisi ancor prima che ipotesi di soluzio-

* Questo studio costituisce l'esito più complesso della ricerca da me intrapresa nel progetto PRIN. L'articolazione del lavoro ha richiesto un'analisi accurata sia delle basi metodologiche (approccio alla maschera, storia della recitazione e prassi realizzativa), sia di aspetti tecnici relativi alla nomenclatura delle morfologie, spesso prive di una distinzione sistematica nella letteratura critica. Tale fase è risultata propedeutica all'indagine scientifica sulle modalità attoriali legate a forme differenti in contesti diversi, secondo prospettive diacroniche e sincroniche. Il tentativo è stato di porre in dialogo passato e presente, includendo linguaggi performativi contemporanei come il teatrodanza, per delineare riflessioni metodologiche funzionali alla messinscena tragica odierna con maschera a calotta. Desidero ringraziare la professoressa Matelli, guida preziosa e interlocutore fondamentale, per questa opportunità che mi ha permesso di capitalizzare dieci anni di docenza e osservazione presso l'Accademia d'Arte del Dramma Antico della Fondazione INDA, nella consapevolezza che tali risultati pongano le basi per future traiettorie di ricerca.

¹ Maschera a copertura integrale del capo che avvolge tutto il volto e il cranio, estendendosi fino alla zona occipitale e mascellare; oltre alla definizione di maschera a calotta, si usano le definizioni di *shell mask* o *helmet mask*. Questa morfologia è attestata nei reperti archeologici e nelle rappresentazioni iconografiche del teatro greco antico.

ne² e tale difficoltà è in gran parte dovuta alla totale assenza di testimonianze materiali specifiche e di fonti legate al suo utilizzo e alla sua funzione³. Per lo studio della maschera di V sec. a.C. – oggetto di specifico interesse in questo studio – ci si basa essenzialmente sulle testimonianze iconografiche databili tra il 470 e il 380 a.C., studiate *in primis* da Pickard-Cambridge⁴, a cui vanno aggiunte le pochissime fonti letterarie. Spicca tra queste la tarda testimonianza dell'*Onomasticon* di Giulio Polluce⁵ (II d.C.), a cui sono state sistematicamente comparate le statuette e le mascherine fittili a soggetto teatrale rinvenute nella necropoli di Diana a Lipari⁶. Le relative osservazioni di Bernabò Brea⁷ sottolineano un'evoluzione morfologica nei reperti liparesi, databili tra il IV e il III sec. a.C.⁸; per il contesto comico un passaggio da tratti marcati e caricaturali (commedia *archaia*) a tipi normalizzati coerenti con il realismo di Menandro, fino ai tipi standardizzati del catalogo di Polluce; per la maschera tragica un processo inverso: da maschere inizialmente poco caratterizzate, 'normotipiche' del V secolo a.C.⁹ si passa in età ellenistica e romana a una forte tipizzazione drammatica con fisionomie marcate atte a sottolineare statuto sociale, età ed eccesso emotivo (*pathos*) del personaggio¹⁰.

² Non è possibile in questa sede delineare approfonditamente lo *status quaestionis*. Per una riflessione sulle problematiche interpretative sulla funzione drammaturgica e metaforica della maschera tragica, si veda ROSENMEYER (1963). MEDDA (2022), p. 49 esclude che la funzione della maschera fosse quella di rendere più visibile il volto del personaggio o di consentire a un numero massimo di tre attori di interpretare più ruoli. Inoltre ritiene superata l'idea che la maschera abbia funzione di amplificazione della voce, come già DI BENEDETTO - MEDDA (1997), pp. 176 ss., partic. p. 179; ugualmente BARONE (2014), p. 49 che negando l'idea di amplificazione parla piuttosto di risonanza; sull'argomento si veda QUADARELLA (2026) in questo volume.

³ Si veda Arist. *Poet.* 5 (1449a35-1449b9), sulla maschera comica. Sulle fonti principali relative alla maschera comica si veda MESTURINI (2000, partic. pp. 230 ss.) che cita e discute Arist. *Poet.* 5 (1449a34-37); Poll. *Onom.* 4.143; Platonius, *De diff. com.* 69-81; ALBINI (1991), che cita e discute ulteriori fonti nella sezione del volume dedicata alla maschera (pp. 75-86). Il lessico bizantino Suda (θ 282) collega la maschera tragica alla figura di Tespi.

⁴ PICKARD-CAMBRIDGE (1988²), partic. pp. 177-196. Si rimanda anche alla lettura di GHIRON-BISTAGNE (1986), MAZZONI (2005), FALOSI - MASTROPASQUA (2014). Per dovere di completezza si citano anche per la connessione teatro-pittura vascolare e reperti archeologici BIEBER (1920, 1961²), WEBSTER (1967). All'orizzonte del V sec. sono riferibili pochissime testimonianze materiali, tra cui un frammento di *oinochoe* a figure rosse, databile al 470-460 a.C. (Agorà di Atene, inv. P11810), su cui è dipinta una maschera tenuta in mano da un giovane cfr. FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (2022), p. 50, fig. 13.

⁵ Organizzato con struttura onomastica, cataloga nel 4° libro (133-154) 76 tipi di maschere: 28 tragiche, 4 satiresche, 44 comiche e 33 maschere speciali (τὰ ἔσκεινα πρόσωπα, 4.141-142), per un totale di 109 tipi. Le maschere sono descritte attraverso alcuni «tratti differenziali», ad es. tratti fisionomici, colore del volto, presenza di rughe, barba, acconciatura. Sulle maschere speciali cfr. SUTTON (1984); per i modelli di Polluce cfr. FERRARI (1998), p. 221 nota 11, con riferimento a bibliografia precedente; BERNABÒ BREA (1998a); CASTIGLIONI (2022), pp. 25-31, con riferimento a bibliografia precedente (cfr. nota 29, p. 25). Sulla sezione dedicata alle maschere, recentemente ha scritto MA DIT (2022). Per un'edizione critica dell' *Onomasticon* di Polluce si rimanda a BETHE (1998).

⁶ Cfr. BERNABÒ BREA (1985, 1987, 1993, 1998a, 1998b); BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001). Per la datazione è possibile individuare due gruppi: uno risalente al IV a.C. e l'altro alla prima metà del III a.C., cfr. BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001), p. 16. Sulle questioni legate all'interpretazione di tali reperti si rimanda a SCHWARZMAIER (2008); MASTELLONI (2017); DE CESARE - PORTALE (2019); MODEO (2018); CONGIU - MICCICHÉ - MODEO (2020). In particolare, sulla funzione rituale delle maschere di Lipari si esprime SCHWARZMAIER (2008, 2011); non convinta MATELLI (2025) sulla base della recensione di ISMAELLI (2014). Per una panoramica sulla maschera di Dioniso si vedano CARPENTER - FARAONE (1993). Uno studio comparativo sulla maschera rituale ad ampio raggio è in PERNET (1992). In ultimo su Dioniso, la maschera, il teatro e i reperti di Lipari si veda il contributo di SPINETO (2026) in questo volume. Sulla relazione della maschera con il contesto rituale, cfr. CALAME (1986); SAGGIORO (2016), p. 189, nota 5; MEDDA (2022), pp. 48-49. Per un approfondimento sull'aspetto religioso-culturale cfr. FRONTISTI-DUCROUX (1991) e VERNANT (1988), pp. 181-188, *contra* HALLIWELL (1993) secondo cui la funzione della maschera è meramente pratico-estetica. Sulle origini rituali dell'uso teatrale della maschera cfr. NAPIER (1986), pp. 217-222; NAPIER (1992), pp. 85-86; NIELSEN (2002), pp. 12-15; 81-87.

⁷ BERNABÒ BREA (1998a).

⁸ BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001), p. 16: «delle terracotte teatrali rinvenute nella necropoli liparese, nessuna sembra risalire oltre i primi decenni del IV secolo a.C.».

⁹ BERNABÒ BREA (1998a), pp. 9-39.

¹⁰ Riferibile alla seconda metà del V sec. a.C. è un frammento di terracotta a soggetto teatrale (cm. 5, inv. 15781) rinvenuto nel *bothros* di un probabile santuario di Eolo sull'acropoli di Lipari, contenente reperti datati non oltre il 425 a.C. Tale frammento trova, secondo Bernabò Brea, un confronto in una statuetta rinvenuta nella necropoli di Camarina e databile allo stesso periodo (tomba 142). Cfr. BERNABÒ BREA (1987), p. 15; BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001), pp. 23-25. Sulla difficoltà di traslare l'evoluzione registrata nei reperti a un'oggettiva evoluzione della ma-

Dagli elementi a nostra disposizione si può affermare che la funzione della maschera fosse essenzialmente enunciativa: Calame afferma che non ci sono casi in cui la maschera tragica agisca come un antroponimo, in quanto essa non crea identità¹¹, non identifica e non connota individui o caratteri ma risponde a classi formali, utili a definire sesso ed età, desumibili sicuramente proprio attraverso alcuni dei criteri tassonomici individuati da Polluce: la capigliatura, il colore della pelle e il costume¹². La maschera rivela il volto del personaggio sulla scena alla vista del pubblico¹³, creando un'alterità rispetto a chi la calza¹⁴ e divenendo, una volta indossata, *medium* funzionale affinché l'attore incontri il personaggio e lo agisca e, contemporaneamente, affinché il pubblico incontri il personaggio e l'azione rappresentata¹⁵.

Le rappresentazioni iconografiche¹⁶, pur nella loro staticità, forniscono indizi preziosi non solo sulla morfologia delle maschere (come la struttura a calotta), ma anche sulla gestualità e prossemica che l'attore poteva adottare sulla scena¹⁷: la maschera tragica non eccessivamente marcata dal punto di vista dell'espressività – dotata, dunque, di una certa neutralità¹⁸ e non fissata in un'espressione emotiva univoca – costringeva verosimilmente l'attore a sviluppare l'espressività dell'intero corpo, evitando la dipendenza dalla mimica facciale e dall'intimismo

schera teatrale cfr. BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001), p. 32. Importantissime avvertenze sul rischio di interpretare, ad esempio, coroplastica e pittura vascolare come fonte per la prassi teatrale antica già in PICKARD-CAMBRIDGE (1988²), p. 179. Si vedano inoltre BATTEZZATO (2003), p. 248; MEDDA (2022), pp. 64-65 e, per approfondimenti sull'iconografia teatrale e i suoi limiti interpretativi, WEBSTER (1967); TAPLIN (2007), pp. 23-45; GREEN - HANDLEY (1995).

¹¹ Si veda quanto afferma Isabelle David nel corso della Tavola Rotonda in FREIXE (2022b), p. 405. Nel caso della commedia *archaia*, nonostante i tratti buffoneschi delle maschere, sembrerebbe che la loro fisionomia avesse riferimenti chiari a personaggi contemporanei. Sarà soltanto con la commedia *nea* che la maschera attribuirà «un'identità comune e generica» attraverso la definizione di un tipo o ruolo dall'aspetto fortemente convenzionale, di cui fossero leggibili età, condizione e classe sociale, MESTURINI (2000), p. 232. Nel caso della tragedia in ogni opera il medesimo eroe mitico si configura come personaggio tragico sempre nuovo, dunque verosimilmente non legato a maschera fissa.

¹² Sulla funzione principalmente enunciativa, finalizzata a fornire indicazioni relative semplicemente all'età e al sesso del personaggio, si pronuncia MEDDA (2022), pp. 50-52. A differenza degli altri elementi, il costume può però portare tratti di marcata riconoscibilità: si veda il caso di Eracle ad esempio sul cratere di *Pronomos*, cfr. GRIFFITH (2008), p. 78; TAPLIN - ROSIE (2010); MOLINARI (2013), pp. 202-232. Per completare le informazioni fornite dalla maschera, non possiamo non annoverare, tra i 'marcatori di identità', tutti quei riferimenti a nome, famiglia, provenienza, dinastia del personaggio, nonché tutti i passaggi del testo attraverso cui emergono le caratteristiche principali del personaggio tragico.

¹³ Il termine πρόσωπον è «une hypostase issue du radical de ὤψ en posant *πρωτι- (ou προσ-) -ων, mais l'interprétation doit être différente et le mot doit signifier "ce qui est face aux yeux" (d'atruï)» (DELG, s.v.). Per una bella rassegna sulla maschera e l'ambiguità del termine πρόσωπον cfr. RADICI COLACE (2004), pp. 223-231. I riferimenti diretti al volto o alle sembianze del personaggio all'interno dei drammi (ad es. Aesch. *Eum.* 34-37, 46-49; Soph. *OT* 362-363; Eur. *Hipp.* 179-180, 201, 245; *Bacch.* 912-934) indicano, dunque, il volto del personaggio e non la maschera, come appare evidente in Eur. *Alc.* 1121 ss. e, nel caso della testa di Penteo, in Eur. *Bacch.* 1202 ss. In ogni caso, il rapporto tra le scarse indicazioni contenute nel testo relative all'aspetto dei personaggi e le caratteristiche della maschera non è del tutto chiarito, cfr. MEDDA (2022), pp. 56-58.

¹⁴ CALAME (1986), pp. 130, 135.

¹⁵ WILES (1991) sottolinea come la maschera cambi l'attore e influenzi lo spettatore. Si vedano anche WILES (2007); MEINEK (2011), pp. 9 e ss.; 150 e ss. Per l'interpretazione della maschera come *medium* e una riflessione sul rapporto tra verità e finzione in ambito teatrale cfr. MESTURINI (2001), partic. pp. 225-229.

¹⁶ La maschera indossata è viva ed è parte dell'identità del personaggio. Solitamente quando la maschera è indossata, l'attore è rappresentato di profilo e la presenza della maschera è segnalata dalla linea marcata della zona mascellare. La maschera non indossata, invece, viene mostrata frontalmente e, anche in contesto individuato come teatrale, è ancora solo un oggetto.

¹⁷ PICKARD-CAMBRIDGE (1988²), p. 181, osservando che le espressioni facciali non erano visibili sul palco ma venivano frequentemente descritte nei testi, ritiene che si debba ammettere la possibilità che anche le descrizioni di movimenti energici e vigorosi presenti nelle tragedie non costituiscano una prova inequivocabile del fatto che l'attore le eseguisse in modo naturalistico. Per questa ragione, egli conclude che «we are simply ignorant of the degree of stylization that prevailed, even in gesture».

¹⁸ Sulla neutralità si veda FALOSI (2022), partic. pp. 63-64. Riguardo al dibattito interpretativo sulle maschere tragiche rinvenute a Lipari, cfr. MAJOCCHI (2000), per cui la tipizzazione «in una specifica e momentanea *Pathosformel* porta ad estrapolarle dall'ambito teatrale vero e proprio». La sperimentazione scenica all'interno di questo PNRR per l'allestimento del *Prometeo Incatenato* ha lavorato sulla possibile duttilità in scena dei modelli ricostruiti, cfr. MATELLI (2026c), in questo volume.

psicologico. L'articolazione di stati emotivi differenti, attraverso tecniche vocali e gestualità corporea¹⁹, è necessaria per consentire lo sviluppo dell'intero arco drammatico – da *dystychia* a *eutychia* o viceversa – senza immobilizzare il personaggio in un *pathos* fisso ma garantendo un alto grado di mobilità emotiva²⁰, in modo tale che lo stesso spettatore poteva guardare la rappresentazione concentrandosi principalmente sull'azione²¹. Si poteva così garantire, probabilmente, il distanziamento della realtà rappresentata e la sua collocazione in quell'altrove di cui la tragedia ha necessità per realizzare il carattere universale che le è proprio, come espressamente dice Aristotele²². Infatti, secondo Albin, «la maschera opera la necessaria separazione nei confronti del quotidiano»²³, e secondo la riflessione di Saggiolo, lo fa negando «la corporeità umana»²⁴.

2. IL RECUPERO NOVECENTESCO: ALLA RICERCA DI UN CODICE PERFORMATIVO

Una volta ipotizzata la morfologia della maschera teatrale greca in riferimento al contesto tragico di V sec. (maschera a calotta, non fissata in un'espressione di *pathos* accentuata)²⁵, risulta necessario rivolgere l'analisi alla sua risemantizzazione in termini di linguaggio performativo nella pratica teatrale moderna e contemporanea: l'esperienza performativa costituisce, infatti, un *corpus* di pratiche e codici con cui è necessario confrontarsi, rammentando la complessità dello studio delle arti performative che, in quanto espressioni momentanee, nel loro stesso farsi si disfano. Lo studio dei reperti rinvenuti nella contrada Diana della Necropoli di Lipari e l'imponente lavoro condotto dall'*équipe* di ricerca per verificarne l'adattabilità al linguaggio scenico, passando dal dato archeologico a maschere teatrali indossabili e utilizzabili in scena²⁶ si configura, dunque, come aspetto di una questione più ampia: come mettere in scena la tragedia di V secolo e come farlo utilizzando la maschera?

¹⁹ In riferimento alle tecniche vocali cfr. PICKARD-CAMBRIDGE (1988²), pp. 167-171. Sulle tecniche attoriali in relazione al parlato si veda RODIGHIERO (2017), partic. pp. 55-58 per una riflessione sulla voce. Sull'uso della voce con riferimento all'attore Teodoro di Atene si veda MATELLI (2007; 2017b, pp. 73-82). In relazione alla gestualità corporea cfr. TAPLIN (2003), pp. 10-11; MARSHALL (1999), p. 189, con riferimento alla bibliografia precedente. Un'utile riflessione sulla recitazione teatrale codificata su «a 'natural' gesture» e in riferimento alle tecniche di recitazione della Commedia Nuova è in WILES (1991), partic. pp. 18-19. Lo stesso PICKARD-CAMBRIDGE (1988², pp. 171-176) aveva appuntato la propria attenzione sulla questione, sottolineando che l'importanza del gesto, almeno nella tragedia di V secolo, era evidentemente notevole se si riflette su quanto scrive Aristotele in *Poet.* 17 (1455a22-29). Su gesto e linguaggio del corpo nella commedia antica si veda PIQUEUX (2017; 2022).

²⁰ PICKARD-CAMBRIDGE (1988²), p. 171. Al contrario, CERRI (2005) che, rimandando a CAPONE (1935), pp. 92-97, SHISLER (1945), KAIMIO (1988), afferma che «gestualità e mobilità del personaggio sono ridotte al minimo necessario» (p. 19). Lo studioso spiega tale staticità definendo la tragedia «mimesi verbale di un evento verbale» (CERRI 2012), p. 192.

²¹ WILES (1991), pp. 68-99, secondo cui la maschera neutra costringeva lo spettatore a «giudicare» il personaggio non sulla base di caratteristiche visibili ma sulla base dell'azione compiuta in scena.

²² Arist. *Poet.* 9 (1451a38-b11). Risulta importante la riflessione di WILES (1991), pp. 68-69, fondata sull'esperienza pedagogica di Jacques Lecoq con la «maschera neutra»: una maschera totalmente inespressiva (ovvero, priva di intenzioni emotive fisse) utilizzata da Lecoq nella sua pedagogia a fini didattici e propedeutici. Presenta una morfologia a tutto volto che copre il viso in modo completo (dall'osso frontale alla zona mandibolare), ma lascia scoperta la nuca e il collo. Essa obbliga l'attore a raggiungere l'armonia tra corpo e spazio. Generalmente realizzata in cuoio chiaro, il suo scopo è far emergere il movimento 'essenziale' del corpo. Cfr. LECOQ (2016), p. 63. Sul concetto di maschera neutra come «denominatore comune» che spoglia l'attore, Wiles rimanda allo stesso LECOQ (1987), p. 115.

²³ ALBINI (1991), nella sezione dedicata a *Maschere e costumi*.

²⁴ SAGGIOLIO (2016), pp. 192-193.

²⁵ PICKARD-CAMBRIDGE (1988²); TAPLIN (1986); BORDIGNON (2013). In riferimento a questioni di messinscena si rimanda principalmente a TAPLIN (1986, 2002); WILES (1997, 2000, 2007); DI BENEDETTO - MEDDA (1997). Più concentrato sul lavoro dell'attore è EASTERLING - HALL (2002). Per una riflessione sulla tipologia della maschera tragica in relazione allo studio iconografico, si veda in ultimo il recente MATELLI 2025 (pp. 23-73).

²⁶ Su questo in particolare si rimanda all'interno di questo volume ai contributi di MATELLI (2026a); FATTA - STILO (2026); STILO (2026).

Come sottolinea Florence Dupont, il tentativo di rimettere in scena la tragedia greca deve implicare necessariamente «la déconstruction du rituel théâtral classique – le théâtre à l'italienne – et surtout l'abandon du jeu codifié des acteurs sur la base des emplois»²⁷: non si tratta più di adattare i testi greci al linguaggio scenico contemporaneo ma di ripensare radicalmente lo spazio, il corpo dell'attore, la relazione con il pubblico.

Quando, a partire dagli anni '50, si tenta di rimettere in scena la tragedia greca con maschere ci si scontra con la lacunosità delle informazioni relative alle tecniche performative antiche, per cui i vari tentativi risultano influenzati da una parte dai codici formali del teatro orientale²⁸ e dall'altra dal linguaggio della Commedia dell'Arte²⁹. Se si riflette su questo incrocio di linguaggi, così distanti storicamente e culturalmente, nei termini di una contaminazione artistica, i risultati possono anche apparire interessanti; se, però, si cerca di applicare il linguaggio della Commedia dell'Arte e la sua codificazione al teatro greco, e in particolare alla tragedia di V sec. a.C., per tentare di ricostruirne l'originario codice performativo, allora risulta necessario verificare se tale applicazione sia metodologicamente fondata. Ricerca storico-filologica e sperimentazione artistica, forse apparentemente distinte, si intrecciano inevitabilmente nella prassi: ogni messinscena di tragedia greca con maschera è necessariamente attraversata da strumenti anacronistici e dalle percezioni del presente: anche quando si dichiara fedeltà all'antico, si sta in realtà costruendo un'immagine del passato filtrata dal presente. Qualsiasi recupero del passato genera contaminazione e apre le maglie per una nuova ricerca nel mondo dell'arte, ma rischia sempre di incorrere in problemi metodologici nel contesto di una ricerca sistemica. La sfida è mantenere questo dialogo produttivo, evitare sia l'archeologismo sterile (la ricostruzione museale priva di vita teatrale) sia l'anacronismo ingenuo (l'applicazione meccanica di codici moderni): nell'ambito della prassi teatrale, la tradizione non deve diventare mera filologia ma deve restare viva e in costante dialogo con il presente. Questa doppia tensione – tra ricerca filologica e libertà creativa – ha caratterizzato l'intero percorso novecentesco di recupero della maschera antica. Questa diventa mezzo per la ricerca di un teatro di convenzioni volto a svincolarsi

²⁷ DUPONT (2004), pp. 18-19.

²⁸ Non è questa la sede in cui si approfondirà questo aspetto. Si rimanda a WILES (1991), pp. 100-114; SHEPPARD (2001), pp. 38-41; 72-95; DEVLIN (1989) pp. 58-61; LEABHART (2022) sull'utilizzo della maschera nella contemporaneità (partic. pp. 80-123), con particolare attenzione alla contaminazione con l'uso giapponese (pp. 81-82; 91-93). Il teatro orientale (Nō giapponese; Kathakali indiano) offre sistemi performativi altamente codificati, in cui maschera o trucco-maschera si integrano con movimenti ritualizzati, *training* rigoroso, dimensione sacrale. L'influenza orientale è evidente negli allestimenti di Peter Hall (*Oresteia*, National Theatre di Londra 1981, poi in Italia nel 1982), che utilizza maschere complete fino al collo ispirate sia al mondo greco che al Nō, costruendo una partitura fisica in cui i personaggi si rivolgono costantemente e direttamente al pubblico. Ancora più marcata l'influenza del Kathakali in Ariane Mnouchkine (*Les Atrides*, 1990-1993), che pur non usando maschere tradizionali impiega un sistema di trucco-maschera denso e coloratissimo, che ricrea l'identico principio della maschera stessa ed è integrato con costumi elaborati e una gestualità che fonde danza e recitazione secondo principi esplicitamente derivati dal teatro indiano. Cfr. MONTEVERDI (1981); BARONE (2014), pp. 41-44; MARSHALL (2023), partic. pp. 498-502.

²⁹ Su queste influenze WILES (1991), pp. 140-144; 195-202; sul recupero della maschera della Commedia dell'Arte nella seconda metà del '900 si veda FREIXE (2022), partic. p. 274 e FILACANAPA (2022), pp. 287-290. Su certe esperienze di contaminazione fra teatro giapponese Kyōgen e Commedia dell'Arte cfr. CASARI (2020). L'influenza della Commedia dell'Arte è chiarissima nell'allestimento di Jean-Louis Barrault dell'*Oresteia* di Eschilo (1955), che utilizza 75 mezze maschere in cuoio, realizzate da Amleto Sartori, maestro mascheraio della tradizione veneziana. Spesso applicato a testi tragici è il lavoro condotto sulla Commedia dell'Arte dal co-direttore dell'AIDAS (Versailles), Carlo Boso, «maître de Commedia dell'Arte à la renommée internationale, il cherche à faire revivre cet art en multipliant stages, ateliers et mises en scènes sur tous les continents» (<https://v2.academie-spectacles.com/index.php/lecole/les-directeurs/carlo-boso>). Nel suo lavoro applica schemi e codici della Commedia dell'Arte a opere di contesti molto differenti. Nel 2017 dirige per l'INDA il saggio di diploma dell'ultima classe di corso dell'ADDA (Accademia d'Arte del Dramma Antico), lavorando con i codici della Commedia dell'Arte su *Baccanti* di Euripide (<https://www.youtube.com/watch?v=EtR9wPxalGM>). Corre l'obbligo di rammentare, nell'ambito della commedia, l'esperimento dell'INDA con *La donna di Samo* di Menandro (regia di Mario Prosperi, 1979), in cui si utilizzano maschere ricostruite sul modello dei reperti di Lipari e costumi a 'grembiule' con un'impostazione dichiaratamente ispirata alla Commedia dell'Arte, con recitazione interamente frontale, cfr. BARONE (2014), pp. 45-49. Si veda in questo volume l'intervista a Rocco Mortelliti (uno dei tre attori coinvolti nell'allestimento) in MATELLI (2026d). Sul lavoro di Santelli per la Fondazione INDA, cfr. STERRANTINO (2026), in questo volume.

dal codice naturalistico, che ha caratterizzato il secolo precedente, per affermare una «pura teatralità»³⁰ che, nel caso del teatro greco antico, deve fare i conti con un testo «quasiment sacré, référent absolu de ce ‘miracle grec’»³¹. In Italia ci si rivolge principalmente al modello della Commedia dell’Arte, in quanto linguaggio codificato e vivo, ma questa scelta solleva una serie di questioni assai complesse.

3. TEATRO GRECO E COMMEDIA DELL’ARTE: UNA RELAZIONE DI SOMIGLIANZE E DIFFERENZE

Nelle messinscene novecentesche e contemporanee di tragedie greche è frequente il ricorso a codici performativi derivati proprio dalla tradizione della Commedia dell’Arte, che è quanto di più distante possa esserci dal Teatro antico, da quello greco di epoca classica soprattutto e dalla tragedia in particolare³². Pertanto l’obiettivo dell’analisi si fa duplice: schematizzare in modo sistematico punti di contatto e differenze tra tragedia greca di V sec. a.C. e Commedia dell’Arte; valutare criticamente in che misura le tecniche della Commedia dell’Arte possano o meno risultare funzionali alla recitazione dei testi tragici antichi con maschera a calotta. L’analisi comparativa si articola su quattro assi: concezione drammaturgica (testo tragico fissato e poeticamente codificato *vs.* canovaccio della Commedia dell’Arte fondato sull’improvvisazione); funzione del personaggio (agente tragico definito dall’azione *vs.* tipo fisso preesistente); spazio scenico e tecniche performative (teatro aperto con proiezione semicircolare *vs.* frontalità, con conseguenti differenze nelle tecniche corporee e vocali); contesto socio-culturale (rituale-religioso delle feste dionisiache *vs.* professionale-commerciale delle compagnie itineranti).

a. *Testo e canovaccio: due concezioni drammaturgiche* - Il teatro greco tragico si caratterizza per la presenza di un testo fissato, anche nella struttura compositiva. Come definito da Aristotele nella *Poetica*, le parti costitutive della tragedia sono: prologo (che può anche mancare), parodo, episodi alternati a stasimi ed esodo³³. La lingua tragica, definita da Aristotele come «parola ornata, fornita di ritmo e di musica»³⁴, si avvale di una convenzione linguistica complessa, strutturata in forma metrica e caratterizzata da un’alternanza di attico nelle parti dialogate con una patina lirica e dorizzante negli stasimi corali³⁵. Dal punto di vista della costruzione drammaturgica, Aristotele osserva che la tragedia è strutturata in modo tale da realizzare il passaggio da una condizione iniziale di *dystychia* (cattiva sorte) a una finale di *eutychia* (buona sorte), o viceversa, attraverso «un seguito continuo di avvenimenti secondo verosimiglianza o necessità»³⁶. La coerenza interna dell’azione e la sua progressione logica costituiscono, dunque, elementi strutturali imprescindibili del genere tragico.

³⁰ FREIXE (2022), pp. 274-275.

³¹ *Ibidem*.

³² Come avvertono studiosi specializzati, definire la Commedia dell’Arte *tout court* è possibile ma tale etichetta raccoglie ormai, nell’uso comune, un «complesso di fenomeni» di cui risulta estremamente difficile definire i contorni (MOLINARI 1996, p. 103; TAVIANI 2015, pp. 269-271). La «formula» della Commedia dell’Arte (TAVIANI 2015, pp. 269-271) mostra diversi punti di contatto con la commedia latina (punto di partenza per la rinascita del teatro italiano nel ’400). Vale la pena di chiarire che anche parlare genericamente di «teatro antico» significa riferirsi a un insieme di fenomeni fortemente differenziati dal punto di vista cronologico, geografico, strutturale e formale.

³³ Arist. *Poet.* 11 (1452b14-27). Per un commento filologico approfondito delle parti strutturali della tragedia si rimanda a LANZA (1987), pp. 179-182.

³⁴ Arist. *Poet.* 6 (1449b28-29).

³⁵ Ci troviamo di fronte a una convenzione teatrale: non vi è coincidenza tra il dialetto che i personaggi o il Coro dovrebbero parlare sulla base della loro provenienza geografica e quello effettivamente utilizzato nel testo drammatico. Emblematico è il caso di personaggi che, pur dichiarando esplicitamente in scena di parlare un idioma diverso dall’attico – come Oreste che si spaccia per focese nelle *Coefore* di Eschilo (vv. 668 e ss.) – continuano di fatto a esprimersi nella lingua letteraria convenzionale della tragedia.

³⁶ Arist. *Poet.* 7 (1451a11-15).

La Commedia dell'Arte presenta caratteristiche drammaturgiche radicalmente diverse: dal punto di vista linguistico è attraversata da una commistione di dialetti, ciascuno dei quali caratterizza specifici personaggi³⁷: tale pluralismo linguistico, più che configurarsi come autentico strumento di costruzione drammaturgica, si profila come codice spettacolare finalizzato all'intrattenimento del pubblico e alla caratterizzazione immediata dei personaggi³⁸, i quali non sono a servizio di un testo drammatico fissato ma di una pratica scenica basata sull'improvvisazione. Si tratta, quindi, di «un teatro fatto spesso all'improvviso, ma proprio perciò enormemente premeditato, non testo per testo, ma attore per attore»³⁹; la sua tecnica di improvvisazione nasce, infatti, da una prassi di preparazione scenica rigorosa e faticosa, che consentiva agli attori di gestire e costruire l'azione scenica seguendo un *canovaccio* (detto anche *scenario*, *soggetto* o *favola rappresentativa*) come traccia strutturale. Esso costituiva una vera e propria partitura⁴⁰, seguita con estrema attenzione e costruita con notevole intelligenza compositiva: era articolato per scene, funzionali all'avanzamento dell'intreccio, all'interno delle quali venivano indicate solamente le didascalie essenziali con il riassunto delle battute presentato prevalentemente in forma indiretta. Le scene erano intervallate da *lazzi*⁴¹ che permettevano agli attori di mettere in mostra la propria virtuosità tecnica: ciò che mancava era proprio l'elemento che per noi costituisce il fulcro del teatro antico – o quantomeno lo strumento più importante per conoscerlo e per agirlo sulla scena – vale a dire un testo drammatico compiutamente fissato. Le sezioni improvvisate erano accompagnate da brani di repertorio definiti 'generici', così chiamati perché, estratti da ogni genere letterario e teatrale, potevano essere adattati, con poche varianti, a diversi canovacci. La capacità degli attori di combinare i ruoli fissi con i *generici*⁴², adattandoli all'elasticità strutturale dei canovacci, costituiva la chiave tecnica dell'improvvisazione e permetteva alla Commedia dell'Arte di operare innumerevoli variazioni sul tema narrativo di base.

b. *Personaggi e maschere: carattere vs tipo* - Per comprendere la differenza fondamentale tra il personaggio tragico greco e il tipo fisso della Commedia dell'Arte è necessario rifarsi alla teorizzazione aristotelica (Arist. *Poet.* 6 1450a16-24), secondo cui il principio che anima la tragedia è il *mythos* (quello che qui è inteso come struttura dell'azione drammatica), mentre i caratteri occupano una posizione gerarchicamente subordinata. Il carattere (*ethos*) del personaggio tragico è definito dal *proponimento* (προαίρεσις, *prohairesis*) – la scelta deliberata – e dal *pensiero* (διάνοια, *dianoia*) – la capacità argomentativa e riflessiva⁴³, resi chiari attraverso l'azione scenica: il personaggio tragico esiste in quanto agente, non in quanto tipo psicologico precostituito e, dunque, neanche in quanto maschera fissa. In relazione alla Commedia dell'Arte si parla invece frequentemente di 'tipi fissi': è tuttavia necessario precisare che non si tratta di fissità intesa come rigidità o stereotipizzazione priva di sfumature, bensì di eccellenza specialistica conquistata attraverso la pratica costante⁴⁴. Nella Commedia dell'Arte si verifica una peculiare sovrapposizione tra maschera, personaggio e attore. Il personaggio è spesso definito anche dalla maschera (fanno eccezione gli Innamorati e alcune figure minori) e la maschera – intesa sia come oggetto materiale sia come ruolo teatrale – tende a fondersi completamente con la figura dell'attore. Ciò accade perché l'attore

³⁷ A titolo di esempio: il veneziano di Pantalone, il bolognese maccheronico del Dottore, il bergamasco degli Zanni. A questi si contrappone, generando un marcato contrasto stilistico, il parlare aulico e petrarchesco degli Innamorati.

³⁸ Cfr. MOLINARI (1996), pp. 105-106.

³⁹ TA IANI (2015), p. 281.

⁴⁰ MOLINARI (1996), p. 107 paragona efficacemente l'improvvisazione della Commedia dell'Arte all'improvvisazione nel jazz.

⁴¹ Sui *lazzi* della Commedia dell'Arte si vedano: GORDON (1983); CAPOZZA (2006); CARANDINI (2019).

⁴² Sui *generici* e sulla loro funzione si veda FERRONE (1993), pp. 78-92.

⁴³ Per la connessione di questi elementi con l'*Etica Nicomachea* di Aristotele 6.2 (1139a31-35), cfr. LANZA (1987), p. 140, nota 15.

⁴⁴ Si rimanda a tal proposito a TA IANI (2015), p. 282. MOLINARI (1996), p. 108.

si specializza nell'interpretazione di uno specifico personaggio, costruendolo letteralmente su sé stesso, sulla propria fisicità, sulla propria voce, sul proprio temperamento. Questo processo fa sì che tale personaggio-tipo acquisisca progressivamente caratteristiche che si vanno consolidando e che vengono poi ereditate da attore in attore, naturalmente con le personali rivisitazioni di ciascun interprete. I personaggi della Commedia dell'Arte risultano, perciò, originali e riconoscibili nell'aspetto esteriore, nel costume, nello stile gestuale, nel modo di muoversi e di utilizzare la voce⁴⁵. La differenza fondamentale tra personaggio tragico greco e tipo della Commedia dell'Arte risiede, dunque, nella diversa funzione che essi assolvono all'interno della rappresentazione: nella tragedia, il personaggio è strumento dell'azione, esiste per compiere scelte che determinano lo sviluppo del *drama*; nella Commedia dell'Arte, al contrario, l'azione è pretesto per l'esibizione del tipo e l'intreccio serve a creare situazioni in cui le maschere possano dispiegare il proprio repertorio gestuale, verbale e acrobatico. Nel primo caso, il personaggio si definisce attraverso ciò che fa; nel secondo, il tipo preesiste all'azione ed è riconoscibile indipendentemente da essa.

c. *Spazio, corpo, voce: prossemica e tecniche performative* - Una questione di importanza cruciale, che differenzia radicalmente tragedia greca e Commedia dell'Arte, riguarda il luogo deputato a ospitare la rappresentazione e, conseguentemente, le tecniche performative che tale spazio impone o permette. Non è questa la sede per affrontare le complesse questioni legate all'evoluzione dell'architettura teatrale nell'antichità classica⁴⁶ e dall'antichità classica all'era moderna, tuttavia un dato rimane rilevante: nel teatro antico il pubblico accomodato sul *koilon* del teatro greco si trovava per lo più in posizione sovrastante rispetto allo spazio scenico, condizione che nel teatro rinascimentale e moderno non si verifica neppure quando le forme spettacolari trovano spazio in luoghi all'aperto: il pubblico è disposto per lo più frontalmente rispetto allo spazio scenico e, spesso, in posizione sottostante. Questa differenza fondamentale impone tecniche di recitazione e una prossemica radicalmente diverse per costruire una relazione efficace tra attore, azione drammatica e pubblico. L'attore nel teatro greco deve abbracciare con corpo e voce la totalità di un pubblico che è disposto davanti a lui secondo un asse inclinato che richiede verticalità e contemporaneamente si distribuisce semicircularmente rispetto allo spazio scenico (o, in alcuni casi, con aperture ancora più ampie). Ciò significa proiettare voce e presenza fisica approssimativamente a 180 gradi e su distanze considerevoli, adottando tecniche specifiche che richiedono un'apertura corporea completa: si esclude la possibilità di applicare tecniche recitative eminentemente frontali, tipiche del teatro rinascimentale e moderno e determinate sia dalla trasformazione degli spazi sia, quando in uso, dagli imponenti apparati scenografici che richiedevano una rappresentazione frontale. Inoltre, l'organizzazione del rapporto tra spazio scenico e spazio destinato al pubblico influenza profondamente non solo la visibilità della rappresentazione ma anche la percezione simbolica della *performance*: nel teatro greco gli spettatori assumono una posizione quasi divina, contemplando dall'alto l'azione drammatica e sanno spesso più di chi agisce in scena; nel teatro moderno il palcoscenico rialzato acquisisce invece una monumentalità che tende a distanziare e oggettivare ciò che vi accade. La consapevolezza di questa differenza dovrebbe informare le scelte registiche e performative, evitando l'applicazione acritica di soluzioni sceniche pensate per contesti spaziali radicalmente diversi. La maschera tragica richiede, dunque, un corpo che si proietta verso l'alto e verso l'esterno, capace di 'riempire' lo spazio attraverso verticalità e apertura; la maschera della commedia dell'arte (in particolare quella degli *Zanni*) gioca invece su un corpo 'chiuso', raccolto, dinamico nell'acrobazia ma orientato frontalmente verso il basso e verso l'interno. Queste due modalità corporee rispondono a funzioni drammaturgiche che risultano opposte: universalizzazione ed elevazione nel primo caso, caratterizzazione sociale e abbassamento comico nel secondo. Inoltre, la lingua poetica della tragedia, con le sue strutture metriche complesse e la sua densità semantica,

⁴⁵ Sulla tipologia dei personaggi della Commedia dell'Arte si veda la classificazione proposta da TESSARI (1969), pp. 145-178 e MOLINARI (1996), pp. 112-125.

⁴⁶ Sull'evoluzione architettonica del teatro greco BIEBER (1961²) e GREEN - HANDLEY (1995).

esigeva (ed esige) una capacità di modulazione che permettesse di rendere intellegibili versi spesso sintatticamente elaborati, mentre nella Commedia dell'Arte la gestione della voce – comunque vincolata a una proiezione tecnicamente studiata, dati i contesti spesso aperti di piazza e di festa – risponde anche a un'esigenza di caratterizzazione dialettale marcata, alla necessità di mantenere il ritmo serrato del dialogo, alla possibilità di diminuire la pressione sonora nei momenti di intimità o, viceversa, di esagerare per effetti comici. Il plurilinguismo che caratterizza la Commedia dell'Arte – con la coesistenza sulla scena di veneziano, bergamasco, bolognese, toscano aulico – richiede una duttilità vocale notevole e orientata verso la caratterizzazione e la diversificazione spiccata del tipo piuttosto che verso la proiezione costante richiesta dal testo tragico poeticamente codificato.

Le differenze spaziali generano dunque incompatibilità tecniche profonde che vanno ben oltre la mera questione architettonica: quando nelle messinscene contemporanee si utilizzano spazi che riproducono o mantengono la configurazione antica (Teatro Greco di Siracusa, Epidauro), diventa ancora più evidente l'inadeguatezza dell'applicazione meccanica delle tecniche della Commedia dell'Arte. La soluzione non può dunque risiedere nell'importazione di codici performativi nati per contesti spaziali differenti, ma si individua piuttosto nello sviluppo di un linguaggio autonomo (aperto alla contaminazione) che risponda alle specificità del teatro greco o della tragedia antica.

d. *Contesto rituale vs contesto professionale* - Un'ulteriore differenza, spesso sottovalutata, riguarda il contesto culturale e sociale da cui e in cui nascono tragedia greca e Commedia dell'Arte: la tragedia attica di V secolo a.C. è inscindibilmente legata al culto dionisiaco e alla dimensione festivo-religiosa⁴⁷; la Commedia dell'Arte nasce e si sviluppa in un contesto pienamente commerciale e professionale⁴⁸. Questa differenza di contesto non è secondaria quando si valuta l'applicabilità delle tecniche della Commedia dell'Arte alla tragedia greca: significa infatti mettere in dialogo un teatro rituale, comunitario, occasionale (legato a specifiche festività) con un teatro professionale, itinerante, quotidiano (potenzialmente rappresentabile in qualsiasi momento e luogo), nonostante l'approccio alla *performance*, la relazione con il pubblico, la stessa concezione del ruolo e della funzione dell'attore fossero profondamente diversi.

4. DALLA TEORIA ALLA PRASSI: CONSIDERAZIONI PER L'UTILIZZO DELLA MASCHERA A CALOTTA

L'analisi comparativa evidenzia come le differenze tra i due fenomeni siano strutturali e non superficiali⁴⁹. Emblematico del contrasto tra diversi approcci performativi è il confronto tra le incisioni che raffigurano scene della Commedia dell'Arte (ad esempio quelle contenute nella *Recueil Fossard*, Stockholm, Drottningholms Teatermuseum) e le tavole del manuale di Antonio Morrocchesi, intitolato *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832). Se ci soffermiamo su quest'opera fondamentale per comprendere la codificazione del linguaggio teatrale 'tragico' italiano ottocentesco, emerge un sistema performativo che, basandosi dichiaratamente sulla lezione aristotelica⁵⁰, si fonda su una gestualità altamente codificata ma di natura completa-

⁴⁷ PICKARD-CAMBRIDGE (1968); SPINETO (2005). Sul contesto rituale della tragedia attica WINKLER - ZEITLIN (1990) e, più recentemente, BIERL (2011); SPINETO (2011).

⁴⁸ Gli attori di Commedia dell'Arte sono professionisti nel senso pieno del termine. La professionalizzazione degli attori della Commedia dell'Arte è documentata dall'atto notarile rogato a Padova il 25 febbraio 1545, in cui un gruppo di otto attori si costituisce in società «con l'obiettivo di recitar commedie di loco in loco» al fine di «guadagnare denaro».

⁴⁹ Vale la pena di precisare che, secondo alcuni studiosi, la tradizione della maschera della Commedia dell'Arte deriverebbe direttamente dalla tradizione dei mimi e delle atellane romane, piuttosto che dal carnevale, e rappresenterebbe quindi una continuità – seppure mediata da secoli – con il mondo teatrale antico. Su questa ipotesi si veda NICOLL (1931), pp. 212 e ss.; e più recentemente RICHARDS - RICHARDS (1990), pp. 12-18.

⁵⁰ MORROCCHESI (1832), p. 83.

mente diversa rispetto a quella della Commedia dell'Arte. Morrocchesi afferma esplicitamente che il gesto è elemento imprescindibile della *performance* tragica, che deve essere definito, codificato e sempre significante⁵¹. Il suo manuale è corredato da una serie di tavole che associano gesti a versi tratti prevalentemente dalle tragedie di Vittorio Alfieri. Nella Tavola 8, ad esempio, il verso «Gran Dio, pietà» è associato iconograficamente al gesto di levare le braccia in segno di invocazione e supplica: una gestualità che trova rispondenza in innumerevoli rappresentazioni iconografiche di culture e tempi diversi, ma che Morrocchesi fissa come canone per l'attore tragico italiano in riferimento a una situazione precisata. Queste teorizzazioni furono ampiamente recepite dalla prassi teatrale italiana, ne sono testimonianza, a titolo di esempio, alcune celebri immagini fotografiche di Vittorio Gassman nel ruolo di *Prometeo Incatenato* (Siracusa 1954, Fondazione INDA), in cui l'attore assume posture straordinariamente simili a quelle delle tavole del Morrocchesi: braccia spalancate, busto eretto, viso rivolto verso l'alto. Anche l'interpretazione di Ermes nello stesso allestimento mostra analoga impostazione gestuale, statuaria e declamatoria⁵². L'esempio di Morrocchesi è illuminante proprio perché dimostra come, anche all'interno della tradizione teatrale italiana, esistessero codici performativi per la tragedia radicalmente diversi da quelli della Commedia dell'Arte: la gestualità 'monumentale' codificata da Morrocchesi – verticalità, apertura, staticità scultorea – si oppone punto per punto alla gestualità acrobatica e in certi casi 'chiusa' delle maschere comiche (si pensi alla postura dello Zanni). Questo dimostra che il ricorso alla Commedia dell'Arte per la tragedia antica non è l'unica opzione possibile nella tradizione teatrale italiana ma rappresenta una scelta specifica legata alle ricerche antinaturalistiche del primo Novecento. Lo stile performativo che potremmo definire 'tragico monumentale' presenta una gestualità codificata quanto quella della Commedia dell'Arte ma orientata verso principi opposti: verticalità contro orizzontalità, apertura contro chiusura, staticità scultorea contro mobilità acrobatica. Tali gesti possono apparirci oggi 'melodrammatici' – termine che usiamo spesso con accezione negativa – ma per Morrocchesi e per la cultura teatrale ottocentesca essi costituivano l'autentico linguaggio della tragedia.

L'analisi condotta evidenzia come, nella stagione di recupero del teatro antico inaugurata agli inizi del Novecento – specialmente nei luoghi deputati come il Teatro Greco di Siracusa – si siano delineate sostanzialmente due tradizioni performative parallele: una tradizione statuaria, sviluppatasi in linea di continuità con l'impostazione codificata nel manuale di Morrocchesi, e una tradizione di ricerca sulla corporeità in relazione all'uso della maschera, sviluppatasi più tardi nel tentativo di recuperare la maschera, prima attraverso il linguaggio della Commedia dell'Arte, poi evolvendo verso sintesi più complesse. Alla linea già segnata dal trucco-maschera di Mnouchkine si riconnette, seppur in termini sufficientemente differenti, l'esperienza dell'allestimento delle *Supplici* di Eschilo sotto la direzione di Moni Ovadia (INDA 2015, Teatro Greco di Siracusa)⁵³, in cui emerge però anche l'influenza del filone statuaria: una recitazione monumentale nell'impostazione del corpo è infatti evidente nella costruzione dei personaggi e nella loro gestione all'interno degli episodi. Al contrario il coro è evidentemente caratterizzato da un trucco-maschera particolarmente colorato, orientato alla costruzione di figure non ieratiche ma fortemente terrene e in aperto dialogo con una tradizione più occidentale e tribale. Il coro di donne, guidato dal coreografo Dario La Ferla⁵⁴, esprime una profonda connessione con un ancestrale radicamento con la terra ed è

⁵¹ *Ivi*, p. 243.

⁵² *Ivi*, TAVV. 7 e 25, associabili rispettivamente a un primo piano di Vittorio Gassman che interpreta Prometeo (in *Film d'Oggi*, 10 giugno 1954) e a uno di Mario Scaccia che interpreta Ermes (AFI, Archivio della Fondazione INDA). Entrambe le immagini di archivio sono visionabili in ANZALDI (2024).

⁵³ Per maggiori informazioni sullo spettacolo: <https://www.indafondazione.org/stagione-2015/le-supplici/>.

⁵⁴ Coreografo e coreoregista, formatosi all'Accademia Nazionale di Danza di Roma e al Mudra di Maurice Béjart, a Bruxelles. Ha praticato danza in diverse compagnie e teatri italiani ed europei, in particolare con la prestigiosa Aterballetto. Nel corso degli anni ha ampliato le sue competenze di terapeuta e neuro-psicomotricista; ha lavorato e lavora in contesti carcerari, in luoghi di marginalità sociale e con persone disabili. Dal 1995 collabora con la Fondazione INDA sia come docente di teatrodanza all'Accademia D'Arte del Dramma Antico dell'INDA, che come coreografo per produzioni teatrali.

in grado, al di là dell'aspetto esotico e dell'uso di una lingua altrettanto distante dai canoni della tragedia greca (utilizzano principalmente il siciliano), di trasmettere tutta la gamma di emozioni e tutto il potenziale ferino che l'azione drammatica dell'intera trilogia doveva sviluppare nell'antichità.

5. UN TENTATIVO PROGRAMMATICO: LINEE GUIDA

Le riflessioni che seguono non intendono costituire un rigido decalogo prescrittivo – operazione che rischierebbe di cadere nell'errore metodologico qui stesso criticato – quanto piuttosto offrire considerazioni emerse dall'osservazione critica delle produzioni analizzate e dalla riflessione teorica sul rapporto tra spazio, corpo, maschera e testo tragico.

In primis, come emerso nella sezione precedente, è necessario concentrarsi sul rapporto tra caratteristiche dello spazio scenico e tecniche performative. Come in ogni pratica teatrale, la comprensione del contesto spaziale determina le scelte di prossemica, direzionalità e impostazione corporea. Nel caso specifico della tragedia greca con maschera, tuttavia, questa relazione assume rilevanza particolare data la molteplicità di contesti in cui le produzioni contemporanee si realizzano: dal Teatro Greco di Epidauro o Siracusa – che mantengono, seppure con significative differenze, la conformazione del teatro antico – ai teatri all'italiana, dagli spazi museali alle piazze urbane. Ciascuno di questi contesti spaziali pone esigenze diverse in termini di proiezione vocale e corporea, di gestione della relazione con il pubblico, di sfruttamento delle caratteristiche acustiche e luminose dell'ambiente. Particolarmente rilevante risulta la distinzione tra spazi in cui il pubblico si colloca in posizione frontale rispetto allo spazio scenico – configurazione tipica del teatro moderno – e spazi in cui il pubblico abbraccia lo spazio scenico secondo un arco più o meno ampio, come nei teatri antichi o nelle loro riproduzioni contemporanee. Nel primo caso, la tentazione di una recitazione prevalentemente frontale risulta forte e in parte giustificata dalla disposizione stessa degli spettatori rispetto allo spazio scenico; nel secondo caso, diventa imprescindibile recuperare quella tecnica di proiezione 'a tutto tondo' che permette di includere nella *performance* anche gli spettatori collocati lateralmente rispetto all'asse centrale. La differenza non è meramente quantitativa (raggiungere più spettatori) ma piuttosto qualitativa, in quanto è proprio il rapporto stesso tra azione scenica e ricezione che si trasforma, creando quella circolarità comunicativa che forse caratterizzava – almeno ipoteticamente e in precisi momenti storici – la *performance* nel teatro greco antico. Altrettanto cruciale è il rapporto di verticalità tra spazio scenico e pubblico che dovrebbe incidere sulle scelte registiche e performative, evitando l'applicazione acritica di soluzioni sceniche pensate indipendentemente dalla conformazione dei contesti spaziali.

La seconda questione fondamentale riguarda la gestione del corpo dell'attore in maschera: l'esperienza della Commedia dell'Arte dimostra inequivocabilmente che la maschera – qualunque maschera – sposta l'espressività dal volto al corpo intero, rendendo quest'ultimo 'parlante' in modo molto più articolato di quanto non sia richiesto nella recitazione naturalistica a volto scoperto. Nel caso della maschera a calotta tragica, tuttavia, questo principio generale assume caratteristiche specifiche legate alla particolare natura di tale maschera, che, prendendo come riferimento le scarse testimonianze iconografiche di V secolo con le caratteristiche esaminate, dovrebbe tendere verso una composizione dotata di una certa neutralità, cioè di una non eccessiva espressività in termini di *pathos* (presente invece nei reperti fittili liparesi di IV secolo) né dell'iconografia esasperata propria delle maschere di età ellenistico-romana. Una 'neutralità' funzionale a creare alterità piuttosto che identità fissa o fissità espressiva, che è forse il rischio più grande che si corre dal momento che l'attore, privato della possibilità di modulare l'espressione attraverso la mimica facciale e insufficientemente preparato a trasferire tale modulazione al corpo, finisce per esaltare la rigidità suggerita dalla maschera che diventa un ostacolo anziché uno strumento. Superare questo rischio richiede un lavoro tecnico specifico che sviluppi nell'attore la capacità di mantenere il corpo 'in apertura' – torace espanso, diaframma attivo, articolazioni mobili – anche quando non si trova

in posizione frontale, e di articolare indipendentemente le diverse parti del corpo secondo una logica che studiosi come David Wiles e *practitioners* come Peter Schumann (fondatore del *Bread and Puppet Theatre*)⁵⁵ hanno paragonato a quella della marionetta. Il paragone non è metaforico ma indica una direzione tecnica precisa: così come nella marionetta testa, busto, braccia e gambe possono muoversi secondo logiche differenziate ma coordinate, governate da un codice costruito in modo apertamente artificiale e ‘innaturale’ ma paradossalmente più espressivo della mera imitazione naturalistica, allo stesso modo l’attore con maschera deve sviluppare la capacità di dissociare e ricomporre il movimento delle diverse parti corporee, in continuità con le teorizzazioni di Gordon Craig sulla ‘supermarionetta’, tecnica in grado di riprodurre un effetto di ‘vita artificiale’ paradossalmente più espressivo dell’imitazione naturalistica, proprio perché dichiaratamente costruito e ritualmente codificato⁵⁶. Una tecnica di disarticolazione controllata permette, dunque, di realizzare quella peculiare qualità di movimento che sembra appropriata al personaggio tragico: non la fluidità organica del corpo quotidiano ma neppure la rigidità statuaria della declamazione ottocentesca; piuttosto una qualità di movimento che potremmo definire ritualmente codificata, in cui ogni gesto appare insieme naturale e stilizzato, immediato e costruito.

Il discorso si fa ancora più interessante quando il corpo entra in dialogo con ricerche e tecniche provenienti dal Teatrodanza e dalla danza contemporanea, in grado di introdurre un lavoro di consapevolezza corporea e di articolazione gestuale completamente diverso sia dalla statuaria ottocentesca sia dalla vivacità acrobatica della Commedia dell’Arte.

Un esempio significativo di questo nuovo approccio è visibile nell’*Edipo a Colono* con regia di Daniele Salvo e coreografie di Dario La Ferla (Siracusa 2009, Fondazione INDA)⁵⁷. In questo allestimento sono state utilizzate *full head masks*⁵⁸ in silicone che avevano principalmente la funzione di caratterizzare anagraficamente il Coro dei vecchi Tebani, interpretato da attori giovani. Le maschere sono state impiegate con notevole efficacia e soprattutto con un totale attraversamento del corpo da parte dell’azione. Questo ha consentito agli interpreti di applicare tecniche di disarticolazione corporea in aperto dialogo con i concetti novecenteschi della già citata supermarionetta, declinata però secondo una visione profondamente rituale del teatro. Questa emerge soprattutto grazie alla contaminazione derivante dalla lezione di Maurice Béjart, di cui il coreografo è allievo. La Ferla si è messo al servizio di un linguaggio performativo che fosse sempre in aperto dialogo con la tragedia greca antica e la sua drammaturgia. Il lavoro coreografico ha permesso, infatti, di realizzare un rapporto testa-corpo tale da garantire la frontalità della maschera verso il pubblico mentre il corpo dell’attore poteva muoversi tridimensionalmente, voltarsi, articolarsi. Questo concetto di disarticolazione – che certamente la Commedia dell’Arte insegna e pratica, ma con codici completamente diversi – trova nelle tecniche del Teatrodanza contemporaneo una traduzione più coerente con le esigenze del linguaggio tragico: fluidità invece di scatto, continuità invece di interruzione,

⁵⁵ Sul lavoro di Schumann e la relazione tra corpo dell’attore e maschera/marionetta si veda BRECHT (1988). Si vedano anche LAW (1997); BELL (2001). Sulla tradizione orientale cfr. KEENE (1965).

⁵⁶ Craig in *The Actor and the Über-marionette* (scritto nel 1907 e pubblicato per la prima volta in CRAIG 1911) teorizzava la sostituzione dell’attore con una supermarionetta, capace di espressività stilizzata e controllata, liberata dall’emotività incontrollabile dell’essere umano. Sulla ricezione del concetto di *Über-marionette* e la sua influenza sulla pratica teatrale novecentesca si vedano TAXIDOU (1998); INNES (1998), partic. pp. 107-132.

⁵⁷ Oltre che nell’Archivio della Fondazione INDA (AFI), materiale su questo allestimento del 2009 è reperibile nel programma di sala (Numero Unico con pagine non numerate), che contiene tra le altre cose una breve nota del coreografo e un’intervista al traduttore e una al regista curate da chi scrive, cfr. BALESTRA - NORCIA - STERRANTINO (2009); STERRANTINO (2009a); STERRANTINO (2009b).

⁵⁸ La *full head mask* è una maschera a ‘cappuccio’ o maschera integrale posticcia, realizzata spesso in silicone ma anche in cartapesta o resine; copre interamente la testa del *performer*, compresa la zona della nuca e del collo, raccordandosi direttamente al costume. Rappresenta probabilmente un’evoluzione di quella che chiameremo *full face mask*, una maschera a tutto volto (più comunemente nota come *full mask*) che copre il viso dall’osso frontale alla zona mandibolare, mentre la nuca è coperta dai capelli applicati alla maschera. Solitamente realizzata in tessuto, lattice, schiuma, è una maschera fortemente espressiva secondo la lezione di Lecoq, derivata dalla *maschera larvale*, una tipologia di maschera espressiva realizzata da Sartori per Lecoq, che aveva trovato ispirazione nelle maschere del Carnevale di Basilea, cfr. LECOQ (2016), pp. 32-33, 87-88, 91-94.

organicità invece di meccanicità comica. Il lavoro sul corpo è stato in questo caso attento e meticoloso, condotto da attori atleticamente preparati sotto la guida di un coreografo di riconosciuta esperienza internazionale. La ricerca si è concentrata sull'utilizzo di ogni articolazione corporea, sul 'fuori asse' e su una dimensione fisica in grado di mettere in dialogo lo studio sul corpo patologico e sul sentimento religioso, affinché ogni possibilità espressiva si traducesse in fatto scenico visibile: dal tremore dell'estrema fragilità alla rigidità della paura, dall'abbandono della disperazione agli stati di invasamento estatico tipici della possessione divina, spingendosi quasi al limite della *trance*. Così è stato costruito il Coro, attraverso una gestualità diversificata che dialogando soprattutto con i concetti di preghiera, supplica, timore e tremore, è riuscito a restituire una perfetta armonia delle parti e contemporaneamente della relazione corpo-maschera. La scelta dell'uso della maschera per il coro ha mostrato la sua importanza in termini drammaturgici, conferendo all'intero corpo dei coreuti una qualità di presenza insieme collettiva e straniata, in grado di esprimere attraverso il corpo, grazie al lavoro del coreografo, quella gamma espressiva – dalla fragilità alla *trance* estatica – che la maschera liberava anziché imbrigliare. L'esperienza dimostra come la maschera, correttamente impiegata, non 'blocchi' l'emozione ma ne trasferisca l'espressione dal volto al corpo intero, permettendo paradossalmente una maggiore intensità espressiva proprio perché libera da quel realismo psicologico che tende a individualizzare e privatizzare l'emozione anziché renderla universale e ritualmente condivisibile.

Alla luce di quanto appena detto sulle tecniche di disarticolazione, particolarmente interessante risulta, in questo contesto, il dialogo tra tecniche della maschera tragica e mondo dei pupi siciliani, come dimostrato dalla messinscena dell'*Eracle* di Euripide diretta da Emma Dante (Siracusa 2018, Fondazione INDA)⁵⁹. In questo allestimento i personaggi, pur non indossando maschere in senso stretto, indossano costumi-armatura ispirati ai paladini del teatro dei pupi, creando un effetto di 'corpo mascherato' che serviva drammaturgicamente a esprimere l'idea di personaggi-marionette imbrigliati nelle trame della *tyche*. Il costume di Anfitrone, in particolare, presentava una calotta decorata che rimanda a iconografia vascolare antica⁶⁰, realizzando così una sintesi tra ricerca filologica e creatività registica, tra documento archeologico e linguaggio scenico contemporaneo.

La calotta calva è elemento che caratterizza tutti i membri del Coro, che si presentano con fattezze di anziani sacerdoti, con una studiata gestione del corpo, disarticolato e declinato in chiave comica, utilizzato in chiusura eppure sempre in dialogo con lo spazio circostante soprattutto grazie alla gestione del Coro nel suo complesso. Questo esempio dimostra come il dialogo con tradizioni performative altre rispetto alla Commedia dell'Arte – in questo caso il teatro dei pupi⁶¹, ma potremmo includere anche le contaminazioni derivanti da altre suggestioni, come la danza dei dervisci rotanti – possa risultare più produttivo per lo sviluppo di un linguaggio specifico della maschera tragica.

La terza questione cruciale riguarda il necessario non-naturalismo della recitazione in maschera. Se la Commedia dell'Arte insegna qualcosa in modo inequivocabile è proprio questo: la maschera impone un sistema di convenzioni codificate, un linguaggio scenico che non può fingere di essere 'spontaneo' o 'naturale', ma deve dichiarare apertamente la propria natura costruita. Nel contesto della tragedia greca, tuttavia, questo non-naturalismo non può assumere le forme della caratterizzazione comica né della gestualità acrobatica proprie della Commedia dell'Arte ma deve sviluppare una propria specificità.

Una delle tecniche che emerge come particolarmente efficace nelle produzioni analizzate è quella della dissociazione tra orientamento del corpo e direzione della maschera: l'attore può rivolgere il corpo verso il personaggio con cui sta dialogando mentre mantiene la ma-

⁵⁹ Per ulteriori informazioni: <https://www.indafondazione.org/eracle-2018/>. L'intero spettacolo è disponibile su Rai Play (<https://www.raipley.it/programmi/eracle>).

⁶⁰ Si rimanda a TODISCO (2026), in questo volume.

⁶¹ Sul teatro dei pupi mi limito qui a citare DI VITA (2019) a cui aggiungo, per una riflessione sull'uso del corpo, DI VITA (2023).

schera orientata verso il pubblico, creando così una doppia direzionalità che include gli spettatori nella scena come testimoni e destinatari ultimi dell'azione drammatica.

Questa tecnica – che può apparire artificiosa a chi non conosca le convenzioni del teatro in maschera – realizza in modo efficace quel principio per cui il pubblico del teatro greco antico non era mai semplice osservatore esterno ma partecipe della celebrazione rituale, interlocutore costante della *performance*. Tale doppia direzionalità richiede però una preparazione tecnica specifica che permetta all'attore di mantenere la consapevolezza simultanea di due fuochi relazionali: il personaggio con cui interagisce sulla scena e il pubblico a cui si rivolge (in fin dei conti necessità primaria di qualsiasi genere teatrale).

Diverso e più problematico risulta l'utilizzo di maschere fortemente caratterizzate o simboliche, come le maschere animali utilizzate da Federico Tiezzi nell'allestimento di *Medea* di Euripide (INDA 2023, Teatro greco di Siracusa)⁶², scelta già sperimentata nell'allestimento dell'*Edipo Re* diretto da B. Besson (1980), in cui comparivano maschere in cuoio concettualmente collegate ad animali in dialogo con l'opera⁶³. Nel caso del lavoro di Tiezzi, la maschera assume una funzione prevalentemente simbolica – il coccodrillo per esprimere la ferocia primordiale, il coniglio per la vulnerabilità – ma questa simbolizzazione, non supportata da un lavoro corporeo adeguato, riduce la maschera a mero ornamento iconografico, perdendo quella qualità di trasformazione che caratterizza l'uso propriamente teatrale della maschera. L'esempio è utile proprio in quanto negativo: dimostra come la maschera, per funzionare teatralmente, debba essere integrata in un sistema performativo coerente e non possa limitarsi a essere elemento scenografico, decorativo o, se indossata, puramente simbolico.

Emerge da queste considerazioni la necessità di un approccio che potremmo definire filologicamente informato ma non archeologicamente vincolato: la ricerca storico-archeologica sulla maschera antica fornisce elementi preziosi – morfologia, funzione semiotica, contesto d'uso – ma questi elementi devono essere tradotti in un linguaggio performativo contemporaneo attraverso un lavoro che inevitabilmente comporta invenzione, sperimentazione, contaminazione. Le esperienze più riuscite dimostrano che questa traduzione è possibile quando si evita sia l'errore dell'anacronismo ingenuo (applicare meccanicamente tecniche moderne o di altre tradizioni) sia l'errore dell'archeologismo (tentare una 'ricostruzione autentica' che, oltre a essere impossibile data la lacunosità delle fonti, rischierebbe di produrre un teatro-museo privo di vita). Il dialogo con le ricerche contemporanee sul corpo dell'attore – Teatrodanza, tecniche di movimento consapevole, studio delle tradizioni performative extraeuropee – si rivela in questo senso più produttivo del ricorso alla Commedia dell'Arte, non perché tali ricerche siano più vicine al teatro greco (storicamente non lo sono affatto), ma perché offrono strumenti tecnici per sviluppare quella consapevolezza e articolazione corporea che la maschera tragica richiede. La Commedia dell'Arte resta importante come esempio di sistema performativo codificato e tecnicamente rigoroso, ma il suo codice specifico non può essere trasferito alla tragedia senza tradirne la natura.

6. VERSO UN LINGUAGGIO PERFORMATIVO SPECIFICO PER LA MASCHERA TRAGICA

L'analisi comparativa condotta nelle sezioni precedenti ha evidenziato l'incompatibilità strutturale tra tragedia greca di V secolo a.C. e Commedia dell'Arte su quattro assi fondamentali: concezione drammaturgica (testo fissato *vs.* canovaccio), funzione del personaggio (agente definito dall'azione *vs.* tipo fisso preesistente), spazio scenico e tecniche corporee (spazializzazione e apertura a 180° *vs.* frontalità), contesto socio-culturale (rituale-religioso *vs.* professionale-commerciale). Ciò non significa negare ogni valore al dialogo tra le due tradizioni.

⁶² Si tratta di maschere di conigli bianchi (i figli di Medea), coccodrillo (Creonte), corvo (Medea). Per maggiori informazioni sullo spettacolo si rimanda a <https://www.indafondazione.org/medea-2023/>.

⁶³ Ulteriori informazioni sull'allestimento sono reperibili in <https://archivioiteatri.archiui.com/occorrenze/24851-edipo-tiranno>. Cfr. SANGUINETI (2012), pp. 386-389.

La Commedia dell'Arte può effettivamente insegnare alla pratica contemporanea del teatro tragico in maschera tre principi generali, validi per qualunque forma di teatro che utilizzi la maschera:

1. Codice performativo condiviso: la necessità di un sistema rigorosamente padroneggiato attraverso preparazione sistematica. L'apparente spontaneità della *performance* si fonda su anni di lavoro tecnico, competenza che richiede dedizione e disciplina.
2. Non-naturalismo dichiarato: la maschera impone un linguaggio scenico che non può fingere di essere spontaneo o naturale ma deve esplicitare la convenzione teatrale, dichiarando apertamente la propria natura artificiosa, codificata, ritualmente organizzata.
3. Espressività corporea totale: quando il volto è coperto, il corpo intero deve diventare parlante: ogni parte – testa, spalle, braccia, mani, busto, bacino, gambe, piedi – va mobilitata ed educata a significare. Aiuta lo scopo un ragionato lavoro sul baricentro.

Tuttavia, se questi principi generali mantengono validità, il codice specifico della Commedia dell'Arte non può essere semplicemente trasferito alla tragedia greca (né in realtà *tout court* alla commedia greca): essa richiede, infatti, lo sviluppo di un linguaggio performativo autonomo e specifico che, quando efficacemente realizzato, permette alla maschera tragica di rivelare il proprio potenziale come straordinario strumento di trasformazione teatrale. L'attore con la maschera diventa 'altro' pur rimanendo visibilmente sé stesso, creando quello spazio liminale⁶⁴ – soglia tra quotidiano e mitico, tra presente della *performance* e tempo della rappresentazione – in cui il mito può tornare a vivere sulla scena contemporanea senza perdere la propria alterità. La maschera opera così in direzione opposta rispetto alla tentazione, particolarmente forte in certa produzione registica contemporanea, di attualizzare la tragedia eliminando ogni elemento di straniamento: non avvicina ma distanzia, non naturalizza ma stilizza, non psicologizza ma universalizza. Essa permette una forma di riconoscimento più profonda: non identificazione con situazioni contingenti ma percezione di strutture antropologiche fondamentali. Sviluppare un linguaggio performativo adeguato per la maschera tragica significa, dunque, recuperare quella concezione del teatro come spazio rituale e celebrazione comunitaria che caratterizzava la tragedia attica di V secolo e che il teatro moderno ha largamente perduto⁶⁵. È questo, forse, il contributo più significativo che la ricerca sulla maschera antica può offrire alla pratica teatrale contemporanea: non soluzioni tecniche da applicare meccanicamente ma la riscoperta di una possibilità del teatro che eccede la funzione meramente rappresentativa o di intrattenimento per riconnettersi – pur nelle profondamente mutate condizioni storiche e culturali – con quella dimensione trasformativa e comunitaria che fu propria del teatro delle origini.

Le direzioni future della ricerca dovrebbero pertanto muoversi su più piani interconnessi: sul piano storico-archeologico, resta fondamentale continuare lo studio dei reperti materiali, delle testimonianze iconografiche, delle fonti testuali, affinando gli strumenti metodologici per l'interpretazione di materiali frammentari e spesso ambigui; sul piano della riflessione teorica, resta aperto il campo per indagini che mettano in dialogo gli studi classici con le teorie della *performance* contemporanea, l'antropologia teatrale con la filologia, la ricerca artistica con quella accademica; sul piano della ricerca performativa, è necessario moltiplicare le esperienze di utilizzo della maschera a calotta in contesti diversi – non solo nelle grandi produzioni in luoghi deputati come Siracusa o Epidauro, ma anche in contesti più sperimentali che permettano maggiore libertà di ricerca, documentando sistematicamente i risultati e sottoponendoli a valutazione critica rigorosa. Sul piano della formazione degli attori, infine, sarebbe auspicabile lo sviluppo di percorsi specifici

⁶⁴ Sul concetto di 'liminalità' (*liminality*) come fase di transizione rituale si veda TURNER (1969; 1982). Per l'applicazione del concetto di liminalità alla *performance* teatrale cfr. SCHECHNER (1988²), partic. pp. 114 e ss.; FISCHER-LICHTE (2008), pp. 174-200 e *passim*.

⁶⁵ Sul teatro come spazio rituale e celebrazione comunitaria nella Grecia antica si veda WINKLER - ZEITLIN (1990); GOLDHILL - OSBORNE (1999). Sulla perdita di questa dimensione nel teatro moderno e sui tentativi di recupero cfr. GROTHOWSKI (1968); BARBA - SA ARESSE (1991).

dedicati alla recitazione con maschera tragica, che seguano sia un *iter* di sperimentazione sull'uso della maschera a calotta filologicamente ricostruita, sia di applicazione della più contemporanea *full mask* (nella duplice forma individuata di *full face mask* e *full head mask*) al linguaggio del tragico antico. In entrambi i casi sarà necessario che, allo studio della relazione con la maschera, si accompagni lo studio delle tecniche corporee e vocali e un approfondimento in relazione agli studi sul tema, al fine di evitare sia l'approccio meramente atletico/estetico (la maschera come pura prestazione fisica), sia quello che vede nella maschera un mero oggetto funzionale al recupero di una tradizione teatrale. Un laboratorio intensivo condotto nell'ambito del progetto PRIN (Unità di Milano, febbraio 2025) ha permesso di testare con attori professionisti e non professionisti alcuni dei principi individuati in questo studio, offrendo prime conferme empiriche della loro validità operativa⁶⁶. I partecipanti al laboratorio, guidati da Adriano Iurissevich, hanno sperimentato un *training* specifico per la recitazione con maschera che ha confermato sul piano pratico quanto emerso dall'analisi teorica, sebbene il codice espressivo di Iurissevich affondi le sue radici in quello della Commedia dell'Arte. Gli elementi chiave emersi confermano la necessità di ricorrere a un codice teatrale dichiaratamente anti-naturalista; la disarticolazione del corpo in tutte le sue parti; la doppia direzionalità ottenuta grazie alla dissociazione testa-corpo; il radicamento della voce nel corpo per una corretta relazione tra corpo e parola, anche in termini di ritmo.

La maschera tragica a calotta, in conclusione, non è reliquia di un passato irrecuperabile né soluzione miracolosa per rivitalizzare la tragedia antica sulla scena contemporanea; essa è piuttosto uno strumento – tecnicamente complesso, semioticamente ricco, culturalmente denso – il cui utilizzo richiede preparazione, riflessione, sperimentazione: quando questi elementi convergono, come dimostrano le esperienze più riuscite qui analizzate, la maschera può effettivamente contribuire a quella che Ariane Mnouchkine ha definito «l'arte di rendere presente l'assente»⁶⁷.

ABBREVIAZIONI

DELG = P. CHANTRAINE, *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. Avec un Supplément, Paris 1999.

MRT = MATELLI E. (a cura di) (2026), *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, Milano.

BIBLIOGRAFIA

ALBINI U. (1991), *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano.

ANZALDI C. (2024), "Prometeo Incatenato" 1954: INDA XIII stagione. Scheda con materiali completi dall'Archivio INDA e da altri archivi, in «La Rivista di Engramma», 215, pp. 197-229. Disponibile in https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=5147 [consultato l'ultima volta online il 30 agosto 2025].

BALESTRA F. - NORCIA G. - STERRANTINO A. (a cura di) (2009), *XLV ciclo di Rappresentazioni Classiche – "Medea" di Euripide, "Edipo a Colono" di Sofocle. Numero Unico con pagine non numerate (1-170)*, Siracusa.

⁶⁶ Queste osservazioni nascono anche dalle riflessioni scaturite dalla partecipazione come uditor al Laboratorio di Recitazione diretto da Iurissevich all'interno delle ricerche PRIN dell'Unità di Milano (14-15 febbraio 2025). Il laboratorio era destinato al gruppo di attori professionisti e non-professionisti che ha composto il cast del *Prometeo Incatenato* allestito come messa alla prova del lavoro sperimentale sulle miniature di Lipari condotto nel corso del PRIN dall'unità di Milano. Si rimanda al dialogo con Iurissevich in MATELLI (2026b), in questo volume.

⁶⁷ Ariane Mnouchkine, citata in FÉRAL (1995), p. 42. La regista francese si riferisce alla capacità del teatro di evocare mondi e tempi lontani rendendoli vivi e presenti per lo spettatore contemporaneo, operazione che costituisce l'essenza stessa dell'arte teatrale.

- BARBA E. - SA ARESE N. (1991), *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*, London-New York.
- BARONE C. (2014), *La Maschera antica sulla scena contemporanea: tragedia e commedia*, in «Percevejo Online», 5, 2, pp. 35-54.
- BATTEZZATO L. (2003), Review of *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi; La rappresentazione dell'edificio teatrale nella ceramica italiota*, by L. B. Brea, M. Cavalier, & C. Bacilieri, in «The Journal of Hellenic Studies», 123, pp. 247-250. Disponibile in <https://doi.org/10.2307/3246309> [consultato l'ultima volta online il 30 agosto 2025].
- BELL J. (ed.) (2001), *Puppets, Masks, and Performing Objects*, Cambridge (MA).
- BERNABÒ BREA L. (1985), *Masques de la comédie ancienne et moyenne dans les terres cuites de Lipari*, in «Revue Archéologique», 1, pp. 173-176. Disponibile in <http://www.jstor.org/stable/41736261> [consultato l'ultima volta online il 30 agosto 2025].
- BERNABÒ BREA L. (1987), *Terrecotte teatrali del V e del IV sec. a.C.*, in BERNABÒ BREA L. - CAMPO G. - CIO-LINO C. - SPIGO U. (a cura di), *Da Eschilo a Menandro. Due secoli di teatro greco attraverso i reperti archeologici liparesi*, Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e Ambientali e della P.I., Milazzo, pp. 13-30.
- BERNABÒ BREA L. (1993), *Masks and characters of the Greek theatre in the terracottas of ancient Lipara* in «Mediterranean Archaeology», 5/6, pp. 23-31. Disponibile in <http://www.jstor.org/stable/24667817> [consultato l'ultima volta online il 30 agosto 2025].
- BERNABÒ BREA L. (1998a), *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Napoli.
- BERNABÒ BREA L. (1998b), *Terrecotte di argomento teatrale*, in MASTELLONI M.A. - PIAZZA F. - SPIGO U. (a cura di), *Enrico Pirajno di Mandralisca. Umanità, scienza e cultura in una grande collezione siciliana*, Palermo, pp. 41-47.
- BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (2001), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma.
- BETHE E. (ed.) (1998), *Pollucis Onomasticon*, voll. 3, Stuttgart und Leipzig.
- BIEBER M. (1920), *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*, Berlin und Leipzig.
- BIEBER M. (1961²), *The History of the Greek and Roman Theater*, N.J., Princeton.
- BIERL A. (2011), *Dionysos auf der Bühne. Gattungsspezifische Aspekte des Theatergottes in Tragödie, Satyrspiel und Komödie* in SCHLESIER R. (ed.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin-Boston, pp. 315-342.
- BIERL E. (2004), *L'Orestea di Eschilo sulla scena moderna. Concezioni teoriche e realizzazioni sceniche*, Roma.
- BORDIGNON G. (a cura di) (2013), *Scene dal mito iconologia del dramma antico*, in «Quaderni di Engramma», 4, Venezia.
- BRECHT S. (1988), *Peter Schumann's Bread and Puppet Theatre (Voll. 1-2)*, in BRECHT S., *The Original Theatre of the City of New York From the Mid-Sixties to the Mid-Seventies, Book 4*, London.
- CALAME C. (1986), *Facing Otherness: The Tragic Mask in Ancient Greece*, in «History of Religions», 26, 2, pp. 125-142.
- CAPONE G. (1935), *L'arte scenica degli attori tragici greci*, Padova.
- CARPENTER T.H. - FARAONE C.A. (eds.) (1993), *Masks of Dionysus*, Ithaca (NY).
- CASARI M. (2020), *Improvvisazione italiana, codificazione giapponese: un percorso interculturale tra kyōgen e Commedia dell'Arte* in CAMPANA A. - GIUNTA F. (a cura di), *Natura Società Letteratura*, Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018), Roma, pp. 1-10. Disponibile in <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura> [consultato l'ultima volta online il 30 agosto 2025].
- CASCETTA A. (2009), *La tragedia nel teatro del Novecento. Coscienza del tragico e rappresentazione in un secolo al limite*, Bari.
- CASTIGLIONI B. (a cura di) (2023), *Giulio Polluce, "Onomasticon"*, Milano.
- CERRI G. (2005), *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, in «Vichiana», Serie IV, 7/1, pp. 17-36.

- CERRI G. (2009), *Verosimiglianza tragica nella prassi drammaturgica e nella teoria poetica (L'“Edipo re” di Sofocle e il giudizio di Aristotele)*, in BARCHIESI A. - GUIDORIZZI G. (a cura di), *La Stella sta compiendo il suo giro, Atti del Convegno Internazionale di Siracusa, 21-23 maggio 2007*, in «Studi italiani di filologia classica», serie IV, 7/1 (Suppl.), pp. 49-63.
- CERRI G. (2012), *Il dialogo tragico e il ruolo della gestualità*, in MALHOMME F. - MILETTI L. - RISPOLI G.M. - ZAGDOUN M.-A. (a cura di), *Renaissances de la tragédie. La Poétique d'Aristote et le genre tragique, de l'Antiquité à l'époque contemporaine*, Atti Accademia Pontaniana, Napoli – Supplémento N.S., vol. LXI, pp. 189-204.
- CONGIU M. - MICCICHÉ C. - MODEO S. (a cura di) (2020), *Teatro, musica e danza nella Sicilia Antica*, Atti del XV Convegno di studi sulla Sicilia antica, Caltanissetta.
- CRAIG E.G. (1911), *The Actor and the Über-marionette* in CRAIG E.G., *On the Art of the Theatre*, London, pp. 54-94.
- DE CESARE M. - PORTALE C. (2019), *Maschere e imagerie teatrale nella necropoli liparese di IV-III sec. a.C.: oggetti e immagini in contesto*, in «Scienze dell'Antichità», 24, 3, Roma.
- DEVLIN D. (1989), *Mask and Scene: An introduction to a world view of theatre*, Londra.
- DI BENEDETTO V. - MEDDA E. (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino.
- DI VITA V. (2019), *Il pupo Cuticchio ovvero la marionetta vivente*, Napoli.
- DI VITA V. (2023), *Il cuore articolare. Un dispositivo coretico*, Sesto San Giovanni.
- DUPONT F. (2004), *Préface. La tragédie grecque: une invention moderne*, in VASSEUR-LEGANGNEUX P., *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*, disponibile in <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.53308> [consultato l'ultima volta online il 30 agosto 2025].
- EASTERLING P. - HALL E. (2002), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge.
- FALOSS F. - MASTROPASQUA F. (2014), *L'incanto della Maschera. Origini e forme di una testa vuota*, Torino.
- FALOSS F. (2022), *Entre apparences et mystère*, in FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (a cura di), *Le Masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, pp. 59-86.
- FATTA F. - STILO F. (2026), *Un protocollo per la digitalizzazione e la prototipazione dei manufatti archeologici di Lipari*, in MRT, pp. 385-396.
- FÉRAL J.R. (1995), *Rencontres avec Ariane Mnouchkine. Dresser un monument à l'éphémère*, Montréal.
- FERRARI F. (1998), *La maschera negata. Riflessioni sui personaggi di Menandro*, in «Studi Classici e Orientali», 46, pp. 219-251.
- FERRONE S. (1993), *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino.
- FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (a cura di) (2022), *Le Masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, Montpellier.
- FISCHER-LICHTE E. (2008), *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London-New York.
- FREIXE G. (2022a), *Regards contemporains sur le masque du théâtre grec antique*, FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (a cura di), *Le Masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, pp. 273-286.
- FREIXE G. (2022b), *Table Ronde: «Quels masques aujourd'hui pour le théâtre antique?»*, FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (a cura di), *Le Masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, pp. 403-411.
- FRONTISTI-DUCROUX F. (1991), *Le dieu-masque: une figure du Dionysos d'Athènes*, Paris.
- GHIRON-BISTAGNE P. (a cura di) (1987), *Anthropologie et théâtre antique. Actes du colloque international, Montpellier 6-8 mars 1986*, in «Cahiers du GITA», 3, Montpellier.
- GOLDHILL S. - OSBORNE R. (eds.) (1999), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge.
- GORDON M. (1983), *Lazzi: The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, New York.
- GREEN R. - HANDLEY E. (1995), *Images of the Greek Theatre*, London.

- GRIFFITH M. (2008), *Greek middle-brow drama (Something to do with Aphrodite?)*, in REVERMANN M. - WILSON P. (eds.), *Performance, Reception, Iconography*, Oxford, pp. 59-87.
- GROTOWSKI J. (1968), *Towards a Poor Theatre*, London.
- GUASTELLA G. (2006), *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Roma.
- HALLIWELL S. (1993), *The Function & Aesthetics of the Greek Tragic Mask* in SLATER N.W. - ZIMMERMANN B. (eds.), *Drama 2: Intertextualität in der Griechisch-Römischen Komödie*, Stuttgart, pp. 195-211.
- INNES C. (1998), *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, Amsterdam.
- ISMAELLI T. (2014), *Die Masken aus der Nekropole von Lipari: Agnes Schwarzmaier*, Les Carnets de l'AcoSt, 12, disponibile in <http://journals.openedition.org/acost/357> [consultato l'ultima volta il 15 settembre 2025].
- JONES J. (1962), *On Aristotle and Greek Tragedy*, London.
- KAIMIO M. (1988), *Physical Contact in Greek Tragedy. A Study of Stage Conventions*, (Annales Academiae scientiarum Fennicae, ser. B, 244), Helsinki.
- KEENE D. (1965), *Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre*, Tokyo-New York.
- LANZA D. (a cura di) (1987), *Aristotele. Poetica*, Milano.
- LAW J.M. (1997), *Puppets of Nostalgia: The Life, Death, and Rebirth of the Japanese Awaji Ningyo Tradition*, Princeton.
- LEABHART T. (2022), *Copeau/Decroux, Irving/Craig. A Search For 20th Century Mime, Mask & Marionette*, London-New York.
- LECOQ J. (ed.) (1987), *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*, Paris (Collection Bordas-spectacles, 10).
- LECOQ J. (2016), *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, edizione italiana a cura di SPREAFICO M., Milano [I edizione francese del 1998].
- MAJOCCHI V. (2000), "Dioniso e Ade sono lo stesso" (Eraclito, fr. DK A 123). Una proposta di interpretazione della funzione delle mascherette teatrali di Lipari, in «La Rivista di Engramma», 3, pp. 1-13. Disponibile in https://www.gramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2451 [consultato l'ultima volta il 31 agosto 2025].
- MARSHALL C.W. (1999), *Some Fifth-Century Masking Conventions*, in «Greece & Rome», 46, 2, pp. 188-202.
- MARSHALL H. (2023), *Oresteia on Stage: Koun, Stein, Hall and Mnouchkine*, in BURIAN P. - BROMBERG J. (eds.), *A Companion to Aeschylus*, Hoboken, pp. 491-504.
- MASTELLONI M.A. (2017), *Lipára ed il teatro in età tardoclassica ed ellenistica*, Reggio Calabria.
- MATELLI E. (2007), *Un profilo dell'attore Teodoro di Atene*, in «Aevum», 81, pp. 87-131.
- MATELLI E. (a cura di) (2017a), *L'attore tragico. Giornata di Studi in Onore di Fernando Balestra, 25 febbraio 2017*, Milano.
- MATELLI E. (a cura di) (2017b), *L'arte mimetica dell'attore Teodoro di Atene*, in MATELLI E. (2017a), pp. 73-82.
- MATELLI E. (a cura di) (2019a), *Dal testo alla scena nel teatro classico. Parola e gesto dell'attore comico. Giornata di Studio 20 ottobre 2017*, Milano.
- MATELLI E. (2019b), *Premessa*, in MATELLI E. (2019a), pp. 5-12.
- MATELLI E. (2025), *Maschere teatrali dalla necropoli ellenistica della contrada Diana di Lipari? Criticità metodologiche e ipotesi di lavoro*, in «Aevum», 99, pp. 23-73.
- MATELLI E. (2026a), *Maschere della necropoli Diana di Lipari per un'interpretazione del Prometeo Incatenato di Eschilo*, in MRT, pp. 149-191.
- MATELLI E. (2026b), *L'Intelligenza globale dell'Attore. La maschera a calotta tra tónos (Teofrasto), poiesis (Aristotele) e funzionalità drammaturgica. Dialogo con Adriano Iurissevich*, in MRT, pp. 469-478.

- MATELLI E. (2026c), *Note di interpretazione drammaturgica in dialogo con Christian Poggioni, regista e interprete della tragedia Prometeo Incatenato, sperimentalmente in scena con maschere a calotta ricostruite dalle miniature di Lipari nella primavera 2025*, in MRT, pp. 193-245.
- MATELLI E. (2026d), *L'Anno Zero della Commedia Nuova in scena: Rocco Mortelliti e il Coraggio Scenico delle Maschere di Lipari (1979). Intervista a Rocco Mortelliti, attore*, in MRT, pp. 459-468.
- MAUDIT C. (2022), *Des masques en catalogue: quelques réflexions sur l'Onomasticon de Pollux*, in FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (a cura di), *Le Masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, pp. 153-166.
- MAZZONI S. (2005), *Maschera: storie di un oggetto teatrale*, in «Dioniso», 4, pp. 158-183.
- MEDDA E. (2022), *Le masque dans la tragédie grecque. Que nous disent les textes?*, in FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (a cura di), *Le Masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, pp. 47-58.
- MEINEK P. (2011), *Opsis: The Visuality of Greek Drama*, PhD thesis, University of Nottingham.
- MESTURINI A.M. (2000), *Maschera e travestimento: εἰκονικός in Polluce "Onomasticon" IV 146, 148 Bethe (e in Tractatus Coislinianus XV 43-45 Koster?)*, in AA. VV., *Multas per gentes: studi in memoria di Enzo Cadoni*, Sassari, pp. 225-249.
- MODEO S. (2018), *Dioniso in Sicilia*. Mythos, Symposium, Hades, Theatron, Mysteria, Caltanissetta.
- MOLINARI C. (1996), *La Commedia dell'Arte*, Milano, pp. 105-106.
- MOLINARI C. (2013), *Il nodo di Pronomos*, in «Dionysus ex machina», 4, pp. 202-232.
- MONTEVERDI A. (2023), *Jocelyn Herbert e Tony Harrison: parola, scena e maschera nell'Orestea*, in «ACME», 75, pp. 293-318.
- MORROCCHESI A. (1832), *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze.
- NAPIER A.D. (1986), *Masks, transformation, and paradox*, Berkeley.
- NAPIER A.D. (1992), *Foreign bodies: performance, art, and symbolic anthropology*, Berkeley.
- NICOLL A. (1931), *Masks, Mimes and Miracles: Studies in the Popular Theatre*, New York.
- NIELSEN I. (2002), *Cultic theatres and ritual drama: a study in regional development and religious interchange between East and West in antiquity*, Aarhus (Aarhus Studies in Mediterranean Antiquity, 4).
- PAPALEXIOU E. (2022), *Usages du masque dans les représentations de la tragédie grecque du XX^e siècle*, in FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (a cura di), *Le Masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, pp. 319-332.
- PERNET H. (1992), *Ritual Masks: Deceptions and Revelations*, Columbia.
- PICKARD CAMBRIDGE (1988²), *The dramatical festivals of Athens*, Oxford.
- PIQUEUX A. (2017), *Éloquence et spectacle du geste dans la comédie ancienne, sur la scène aristophanienne et les vases comiques*, in «Aevum Antiquum», 17, pp. 95-117.
- PIQUEUX A. (2022), *The Comic Body in Ancient Greek Theatre and Art, 440-320 BCE*, Oxford.
- PLASSARD D. (1992), *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, Lausanne.
- QUADARELLA V. (2026), *Acustica antica e percezione sonora contemporanea nel Teatro Greco di Siracusa: dal ruolo delle maschere alle misurazioni fonometriche*, in MRT, pp. 373-384.
- RADICI COLACE P. (2004), *Il teatro fuori dal testo. Riscrittura dei segni teatrali*, in RADICI COLACE P. - ZUMBO A. (a cura di), *La riscrittura e il teatro dall'antico al moderno e dai testi alla scena*, Messina.
- RICHARDS K. - RICHARDS L. (1990), *The Commedia dell'Arte: A Documentary History*, Oxford.
- RODIGHERO A. (2017), *L'attore tragico: suoni, voci e parole*, in «Aevum antiquum», 17, Milano, pp. 49-77.
- ROSENMEYER T.G. (1963), *The Masks of Tragedy: Essays on Six Greek Dramas*, Austin.
- SAGGIORO A. (2016), *La maschera come tema storico-religioso*, in BARZANÒ A. - BEARZOT C. (a cura di), *Esporre ed esporsi al mondo dall'antichità alla contemporaneità. Atti della Summer School EXPOsizioni*, Milano, pp. 187-194.

- SANGUINETI E. (2012), *Due interventi su: «riscrivere, rappresentare Edipo»*, in CITTI F. - IANNUCCI A., *Edipo classico e contemporaneo*, Zürich-New York, pp. 385-392. (Spudasmata 149).
- SCHECHNER R. (1988²), *Performance Theory (Revised and expanded edition, with a new preface by the author)*, London-New York.
- SCHWARZMAIER A. (2008), *Gaben an die Toten? Die Nekropole von Lipari als Quelle für Totenritual und Grabkult*, in KÜMMEL C. - SCHWEIZER B. - VEIT U. (Hrsg.), *Körperinszenierung, Objektsammlung, Monumentalisierung. Totenritual und Grabkult in frühen Gesellschaften. Archäologische Quellen in kulturwissenschaftlicher Perspektive*, Tübinger Archäologische Taschenbücher, Band 6, Tübinger Archäologische, Münster / New York München / Berlin, pp. 397-416.
- SCHWARZMAIER A. (2011), *Die Masken aus der Nekropole von Lipari*, Palilia, 21 (Beiheft), Wiesbaden.
- SHEPPARD W.A. (2001), *Revealing Masks: Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater*, Berkeley.
- SHISLER F.L. (1945), *The Use of Stage Business to Portray Emotion in Greek Tragedy*, in «The American Journal of Philology», 66, pp. 377-397.
- SPINETO N. (2026), *Dioniso, la maschera, il teatro. Considerazioni a margine delle ricerche attuali sulle maschere in terracotta di Lipari*, in MRT, pp. 135-143.
- SPINETO N. (2011), *Athenian Identity, Dionysiac Festivals and the Theatre* in SCHLESIER R. (ed.), *A Different God? Dionysos and Ancient Polytheism*, Berlin-Boston, pp. 299-314.
- SPINETO N. (2005), *Dionysos a teatro: il contesto festivo del dramma greco*, Roma.
- STEINER G. (2014), *Le Antigoni*, Milano (prima edizione in lingua originale: 1984).
- STERRANTINO A. (2009a), *Conversazione con Daniele Salvo, regista di Edipo a Colono*, in BALESTRA F. - NORCIA G. - STERRANTINO A. (a cura di), *XLV ciclo di Rappresentazioni Classiche – “Medea” di Euripide, “Edipo a Colono” di Sofocle*, (pagine non numerate).
- STERRANTINO A. (2009b), *Conversazione con Giovanni Cerri, traduttore di Edipo a Colono*, in BALESTRA F. - NORCIA G. - STERRANTINO A. (a cura di), *XLV ciclo di Rappresentazioni Classiche – “Medea” di Euripide, “Edipo a Colono” di Sofocle. Numero Unico*, (pagine non numerate).
- STERRANTINO A. (2026), *Intervista ad Andrea Puglisi: «Scomporre il corpo quasi come se l'attore fosse una marionetta». Il lavoro dell'attore con le maschere di Santelli negli allestimenti di Sammartano*, in MRT, pp. 451-457.
- STILO F. (2026), *Nuove prospettive metodologiche per la ricostruzione delle maschere dal rilevamento digitale alla scena*, in MRT, pp. 433-441.
- SUTTON D.F. (1984), *Pollux on Special Masks*, in «L'antiquité classique», 53, pp. 174-183.
- TAPLIN O. (1986), *Fifth-Century Tragedy and Comedy: A Synkrisis*, in «The Journal of Hellenic Studies», 106, pp. 163-174.
- TAPLIN O. (2003²), *Greek Tragedy in Action*, London-New York.
- TAPLIN O. (2007), *Pots & plays: interactions between tragedy and Greek vase-painting of the fourth century B.C.*, Los Angeles.
- TAPLIN O. - WYLES R. (2010), *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford-New York.
- TAVIANI F. (2015), *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma.
- TAXIDOU O. (1998), *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Amsterdam.
- TESSARI R. (1969), *La Commedia dell'Arte nel Seicento. “Industria” e “arte giocosa” della civiltà barocca*, Firenze.
- TODISCO L. (2026), *Figure mascherate e figure grottesche nella produzione vascolare dell'officina del Pittore Felton*, in MRT, pp. 85-97.
- TURATO F. (2014), *Eredi ingrati. Mondo germanico e tragedia greca tra nascita del II e apocalisse del III Reich (1871-1945)*, Venezia.
- TURNER V. (1969), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago.
- TURNER V. (1982), *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York.

- VASSEUR-LEGANGNEUX P. (2004), *Les tragédies grecques sur la scène moderne: une utopie*, disponibile in <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.53308> [consultato l'ultima volta online 31 agosto 2025].
- VERNANT J.P. (1988), *Mythe et pensée chez les Grecs. Etudes de psychologie historique nouvelle édition revue et augmentée*, Paris.
- WEBSTER T.B.L. (1967), *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*, 2d ed., Bulletin of the Institute of Classical Studies London, Suppl. 20.
- WILES D. (1991), *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge.
- WILES D. (1997), *Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning*, Cambridge.
- WILES D. (2000), *Greek Theatre Performance: An Introduction*. Cambridge.
- WILES D. (2009), *Review: Staging Greek Tragedy*, in «The Classical Review», 59, 1, pp. 29-31.
- WILES D. (2011), *Mask and Performance in Greek Tragedy. From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge.
- WILES D. (2011), *Theatre and Citizenship: The History of a Practice*, Cambridge.
- WILES D. (2024), *Democracy, Theatre and Performance: From the Greeks to Gandhi*. Cambridge.
- WILES D. - DYMKOWSKI C. (eds.) (2013), *The Cambridge Companion to Theatre History*, Cambridge.
- WINKLER J. - ZEITLIN F.I. (eds.) (1990), *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton.

TEATROGRAFIA

- Prometeo incatenato* di Eschilo, 1954, regia Vittorio Gassman e Luigi Squarzina, Fondazione INDA, Teatro Greco di Siracusa.
- Oresteia* di Eschilo, 1955, regia Jean-Louis Barrault, maschere di Amleto Sartori, Festival Internazionale di Bordeaux.
- La donna di Samo* di Menandro, 1979, regia Mario Prosperi, Fondazione INDA, Lipari.
- Edipo Re* di Sofocle, 1980, regia Benno Besson, ATER/ERT per il Festival dei Due Mondi di Spoleto.
- Oresteia* di Eschilo, 1981, regia Peter Hall, National Theatre, Londra.
- Les Atrides*, 1990-1993, regia Ariane Mnouchkine, Théâtre du Soleil.
- Edipo a Colono* di Sofocle, 2009, regia Daniele Salvo, coreografie Dario La Ferla, Fondazione INDA, Teatro Greco di Siracusa.
- Le Supplici* di Eschilo, 2015, regia Moni Ovadia, coreografie Dario La Ferla, Fondazione INDA, Teatro Greco di Siracusa.
- Eracle* di Euripide, 2018, regia Emma Dante, Fondazione INDA, Teatro Greco di Siracusa.
- Medea* di Euripide, 2023, regia Federico Tiezzi, Fondazione INDA, Teatro Greco di Siracusa.

SITOGRAFIA

- A.I.D.A.S., *Carlo Boso*, <https://v2.academie-spectacles.com/index.php/lecole/les-directeurs/carlo-boso> [consultato l'ultima volta il 30 novembre 2025].
- FONDAZIONE INDA (2009), *Edipo a Colono - Stagione 2009*, <https://www.indafondazione.org/edipo-a-colono-di-sofocle-2009/> [consultato l'ultima volta il 30 agosto 2025].
- FONDAZIONE INDA (2015), *Le Supplici - Stagione 2015*, <https://www.indafondazione.org/stagione-2015/le-supplici/> [consultato l'ultima volta il 30 agosto 2025].
- FONDAZIONE INDA (2018), *Eracle - Stagione 2018*, <https://www.indafondazione.org/eracle-2018/> [consultato l'ultima volta il 30 agosto 2025].

FONDAZIONE INDA (2023), *Medea - Stagione 2023*, <https://www.indafondazione.org/medea-2023/> [consultato l'ultima volta il 30 agosto 2025].

RAI PLAY, *Eracle - Regia Emma Dante*, <https://www.raiplay.it/programmi/eracle> [consultato l'ultima volta il 30 agosto 2025].

SIAE - ARCHIVIO I TEATRI, *Edipo tiranno - 1980*, <https://archivioiteatri.archiui.com/occorrenze/24851-edipo-tiranno> [consultato l'ultima volta il 30 agosto 2025].

SIAE - BIBLIOTECA MUSEO, *Edipo tiranno - 1980*.

YOUTUBE, *Accademia d'arte del dramma antico: Baccanti di Euripide* (2017), <https://www.youtube.com/watch?v=EtR9wPxaIgM> [consultato l'ultima volta il 30 novembre 2025].

SEZIONE III

Metodologia Avanzata, Digitalizzazione e Applicazione

Rappresentando il cuore tecnologico e sperimentale del volume, questa sezione traccia la complessa filiera che trasforma il dato archeologico in materia scenica viva. QUADARELLA apre l'indagine rileggendo il teatro antico come 'dispositivo acustico' e proponendo di verificare tramite misurazioni fonometriche, applicate alle maschere ricostruite sui modelli di Lipari, se la specifica morfologia della maschera a calotta di V sec. a.C. potesse fungere da risuonatore per la voce. FATTA e STILO codificano il protocollo 'digito-artigianale', dove la scansione 3D è la premessa per la prototipazione fisica. MATELLI documenta le otto fasi della complessa ricostruzione artigianale in cuoio di Cavarra, offrendo la preziosa testimonianza – anche visiva – di un percorso volto a verificare la resa scenica del materiale e a soppesarne, infine, punti di forza e criticità. Anche STILO analizza criticamente le sfide del passaggio di scala (miniatura vs. grandezza reale) e di materiale (terracotta vs. pelle). Le due ultime analisi congiunte identificano la 'deriva geometrica' del processo come un inatteso agente di conoscenza, capace di trasformare l'imperfezione di alcuni risultati in stimolo per la ricerca futura, nella prospettiva di fondare una nuova e rigorosa epistemologia della ricostruzione performativa delle maschere a calotta.

Constituting the technological and experimental core of the volume, this section traces the complex process that transforms archaeological data into living scenic matter. QUADARELLA opens the investigation by re-interpreting ancient theatre as an 'acoustic device', proposing to verify – via phonometric measurements applied to masks reconstructed from the Lipari models – whether the specific morphology of the 5th-century BC shell mask could function as a vocal resonator. FATTA and STILO codify the 'digital-artisanal' protocol, in which 3D scanning serves as the prerequisite for physical prototyping. MATELLI documents the eight phases of Cavarra's complex artisanal reconstruction in leather, offering a valuable record – including visual evidence – of a process aimed at verifying the material's scenic adaptability and, ultimately, assessing its strengths and critical limitations. STILO also critically analyses the challenges inherent in the shift of scale (miniature vs life-size) and material (terracotta vs leather). The final two joint analyses identify the process's 'geometric drift' as an unexpected agent of knowledge, capable of transforming the imperfection of certain results into a stimulus for future research, with a view to establishing a new and rigorous epistemology for the performative reconstruction of shell masks.

Acustica antica e percezione sonora contemporanea nel Teatro Greco di Siracusa: dal ruolo delle maschere alle misurazioni fonometriche

Abstract

Questo contributo affronta lo studio del Teatro Greco di Siracusa come spazio acustico, indagando la relazione tra architettura, uso delle maschere teatrali e condizioni percettive antiche e moderne. Nella prima parte si analizzano elementi architettonici e ambientali sfruttati, sin dall'antichità, ai fini dell'amplificazione della voce. La seconda sezione esamina invece le condizioni acustiche contemporanee, compromesse dall'assenza di elementi scenici originari e dal crescente inquinamento urbano, attraverso i dati delle misurazioni fonometriche realizzate *in situ*, che evidenziano l'impatto del rumore di fondo e della presenza del pubblico sulla propagazione della voce. Partendo dal principio di amplificazione per risonanza si tenta di comprendere se effettivamente la maschera tragica di V sec. a.C. potesse essere utilizzata per amplificare la voce. L'insieme dei risultati invita a ripensare il teatro antico non solo come spazio architettonico, ma come dispositivo sonoro, la cui fruizione muta radicalmente in rapporto al contesto storico e alla percezione acustica delle diverse epoche.

Parole chiave. maschera, teatro, acustica, psicoacustica, tragedia.

Abstract

This paper examines the Greek Theatre of Syracuse as an acoustic space, exploring the relationship between architecture, the use of theatrical masks, and perceptual conditions in both ancient and modern contexts. The first section analyzes architectural and environmental features that may have been exploited, since antiquity, for the purpose of voice amplification. The second section investigates the contemporary acoustic conditions, compromised by the absence of original scenic elements and by increasing urban noise pollution, through data obtained from in situ phonometric measurements, which highlight the impact of background noise and audience presence on vocal propagation. Starting from the principle of resonance-based amplification, the study considers whether the tragic mask of the 5th century BCE could in fact have served as a device for voice amplification. The overall findings invite us to reconsider the ancient theatre not merely as an architectural space, but as a sonic device, whose reception undergoes profound transformations depending on the historical context and the acoustic perception of different epochs.

Keywords: mask, theatre, acoustics, psychoacoustics, tragedy.

DOI: 10.26350/9788834361306_000373

1. PICCOLE NOTE INTRODUTTIVE

Questi appunti sono frutto di studi che riguardano l'acustica del Teatro Greco di Siracusa e la sua evoluzione nella contemporaneità. In alcun modo possono essere considerati come una ricerca archeologica o filologica.

Lo scritto vuole indagare il possibile uso delle maschere ai fini di amplificazione della voce, nel teatro greco del V sec. a.C., assumendo come caso studio il teatro greco di Siracusa. Tale scelta è stata dettata dagli studi specifici di acustica condotti sul sito e dalla possibilità di metterli in relazione con la sperimentazione della messinscena tragica contemporanea. Ho lavorato dunque su ciò che sappiamo o abbiamo potuto realisticamente costruire sul teatro tragico di quel secolo, e solo su quello. L'uso delle maschere per altri generi teatrali o in altri momenti storici non è oggetto di questi appunti. L'accenno di ricostruzione archeologica dei dati che possediamo sul Teatro Greco di Siracusa è dunque funzionale alla descrizione acustica antica e contemporanea e in alcun modo vuole essere un compendio sulle ricerche archeologiche che riguardano il Teatro.

2. IL TEATRO GRANDE DI SIRACUSA: IPOTESI SULL'ACUSTICA ANTICA

Rispetto all'acustica del Teatro nell'antichità il primo elemento da tenere in considerazione è l'ubicazione del Teatro. Il teatro greco di Siracusa si trova sul versante meridionale del colle Temenite.

Una lunga storia di rimaneggiamenti e modifiche ha caratterizzato questo monumento che, dopo i lavori di rifacimento del V sec d.C., rimase trascurato, subendo diverse manomissioni e riutilizzi o rifunzionalizzazioni, come quelle operate da Carlo V fra il 1520 e il 1530, che ne utilizzò i blocchi in pietra per la realizzazione delle fortificazioni di Ortigia.

Successivamente, l'installazione di mulini e la riattivazione del canale Galermi hanno contribuito a deteriorare in modo significativo il monumento. Il suo assetto attuale è quello risalente alle esplorazioni del 1940/1950, quando furono riportate alla luce tutte le parti dell'edificio teatrale e quelle circostanti. Nonostante le accurate ricostruzioni, recenti studi mettono in evidenza come non esistano dati effettivi per dimostrare una datazione risalente al V sec. a.C. La cosiddetta fase ieroniana (270-215 a.C.) è, invece, provata da una serie di iscrizioni presenti sul balteo del *diazoma*, iscrizioni che intitolano ognuno dei cunei a un dio, un eroe o un membro della famiglia regnante. Ne deriva che il monumento nello stato in cui è giunto a noi è attribuibile interamente al periodo tardo-ieroniano¹.

Il teatro greco di Siracusa è uno dei più grandi e importanti dell'antichità. Presenta un *koilon* con un diametro di 138,60 metri e comprende 67 ordini di gradini in parte ricavati nella roccia e in parte sostruiti da un possente muro di *analemma*². Il *koilon* è diviso in 9 cunei da 8 scalette. L'edificio scenico di età ieroniana è costruito a *paraskenia*³, da cui pare vengano un satiro e una menade in calcare e qualche elemento di decorazione architettonica.

In una prima fase non era realizzato in pietra, ma costituito da una breve gradinata rettilinea divisa da due scalette⁴.

Pur non essendo oggetto specifico di questo scritto uno *status quaestionis* sulla datazione del teatro, può essere utile ricordare che Bernabò Brea⁵ e Courtois⁶ ritengono il Teatro Grande di Siracusa come frutto di un unico, monumentale intervento edilizio. Per il primo esso è riferibile al III sec. a.C., per la seconda a un periodo tra il V e l'ultimo terzo del IV sec. a.C. L'ipotesi di Bernabò Brea sembra però contraddetta dai dati relativi al ritrovamento delle fondazioni di un tempio di età greca arcaica con orientamento nord-sud, situato nell'area sovrastante il teatro greco di Siracusa⁷ e rinvenuto nella campagna di scavo del 1953-54 da Sandro Stucchi, il quale ritenne di potere riconoscere in esso il celebre santuario di Apollo Temenite⁸. Polacco⁹ propone una ricostruzione diacronica delle varie fasi del teatro dall'età greca a quella romana, ripresa e confrontata da Moretti e poi da Aiello¹⁰. Nell'importante opera di censimento dei teatri antichi di Isler¹¹ si conferma la datazione del primo edificio nel V sec. a.C.

Grazie alle più recenti scoperte è possibile affermare che il Teatro «non rappresenta più un episodio monumentale isolato e lontano nell'area urbana di Siracusa greca, ma un punto determinante, inquadrato nel sistema viario che regolava l'impianto urbanistico dei quartieri di

¹ Cfr. LA TORRE (2011), pp. 227-229.

² Muro di sostegno laterale del *koilon* (*cavea* in età romana).

³ Corpi laterali aggettanti dell'edificio della scena, fra i quali è inserito il *logeion*.

⁴ Cfr. VOZA (2008).

⁵ Cfr. BERNABÒ BREA (1967).

⁶ Cfr. COURTOIS (1989).

⁷ Cfr. VOZA (2008), fig. 4.

⁸ STUCCHI (1954), nr. 1605; NEUTSCH (1954), p. 604 ss.

⁹ POLACCO - ANTI (1981).

¹⁰ Già MORETTI (1993) metteva in evidenza le incongruenze della ricostruzione di Polacco, sulla scorta della letteratura relativa. Cfr. poi AIELLO (2013-2014), pp. 29-44.

¹¹ ISLER (2017), vol. II, pp. 743-744 e 748-750.

Akradina e Neapolis, perfettamente funzionale per posizione rispetto ai collegamenti stradali in senso est-ovest e dominante rispetto a un'area di convergenza dei sistemi viari, che si sviluppa verso il settore di sud-est e copre una vasta zona a destinazione pubblica verso cui è ora orientata l'esplorazione archeologica»¹². In ogni caso, pur essendo Siracusa già sviluppata, i rumori prodotti da una città all'epoca erano ben lontani dal moderno fracasso. Senza andare troppo lontano, se si vuole 'sentire' il silenzio che doveva caratterizzare l'area su cui insisteva il Teatro greco di Siracusa, basta recarsi al Teatro greco di Palazzolo Acreide, che conserva ancora, e speriamo ancora per molto, quelle caratteristiche di silenziosità dovute alla lontananza dall'attuale città.

Il *koilon* del Teatro greco di Siracusa è stato scavato nella roccia in direzione nord-sud. Alle spalle della scena c'è il mare, dal quale arriva, per la maggior parte dell'anno, la brezza di libeccio o scirocco. È verosimile che i venti aiutassero la voce degli attori ad arrivare fino alle gradinate più alte. Dunque, la posizione del teatro influiva sia sulla possibilità di sfruttare i venti sia sul garantire assenza di rumore di fondo.

Ci sono anche altre questioni da tenere in considerazione.

Le maschere antiche amplificavano la voce degli attori? In realtà nel V sec. a.C. è verosimile che le maschere fossero costruite in lino irrigidito per mezzo di stucco, oppure cuoio, materiali che non possono aiutare l'amplificazione. La più antica rappresentazione vascolare di una maschera, dipinta su un frammento di *oinochoe* a figure rosse databile tra il 470 e il 460 a.C., ritrovato nell'*agorà* di Atene, mostra un viso elegante, senza larghe bocche o espressioni caratteristiche¹³ (Figura 4). È evidente che questo tipo di maschera – per conformazione della bocca e per il materiale con cui è costruita – non potesse aiutare in alcun modo l'amplificazione della voce degli attori. Le tipiche maschere che siamo abituati a vedere risalgono al periodo ellenistico e sicuramente erano usate anche dai romani¹⁴. Esse erano caratterizzate da un'espressività accentuata che permetteva anche di identificare il carattere-personaggio che l'attore stava impersonando in quel momento. La forma della bocca era probabilmente atta all'amplificazione ma appare decisamente differente dalla configurazione che mostra il frammento di fine V sec. a.C., la più antica testimonianza relativa al periodo su cui si concentra il presente studio (fig. 4)¹⁵.

Vitruvio¹⁶, nel suo *De Architectura*, descrive un sistema di vasi risonanti. Si trattava di vasi in bronzo di dimensioni diverse e costruiti in proporzione matematica tra loro, di cui però non abbiamo alcuna rilevanza archeologica. Erano posti in nicchie appositamente costruite nelle gradinate del Teatro in posizione capovolta e su un cuneo. Sembra permettessero alla voce dell'attore di acquistare forza. Vitruvio parlava però di teatri romani, dunque possiamo applicare le sue descrizioni solo in maniera analogica ai teatri greci, poiché non abbiamo alcuna prova storica che anche nella Grecia del V sec. a.C. e le sue colonie abbiano usato (e quindi conoscessero) le tecniche di riverberazione descritte da Vitruvio. Tuttavia, a questo proposito, è interessante analizzare lo studio svolto da Nico Declercq e Cindy Dekeyser, docenti del Georgia Institute of Technology in Atlanta, presso il Teatro greco di Epidauro. I due ricercatori hanno trovato una correlazione tra la diffusione del suono e la disposizione e la dimensione delle gradinate. I gradini fungono praticamente da filtri passa alto, sotto una certa soglia (per il teatro di Epidauro – si è verificato – intorno ai 500 Hz) attenuano, quasi annullano, tutti i suoni. Sopra quella soglia invece, che è verosimilmente diversa da teatro a teatro – seppur credo si possa sostenere che si oscilli sempre intorno a quelle frequenze (500 Hz) – la diffrazione attuata dai gradini crea riflessioni che influiscono sull'ascoltatore, modificando quindi le caratteristiche acustiche del teatro. Le riflessioni di secondo ordine diffondono il suono omogeneamente in tutto il *koilon*, rendendo tutte

¹² Cfr. VOZA (2008).

¹³ Di BENEDETTO - MEDDA (1997), pp. 176-182.

¹⁴ Cfr. MEDDA (2022), in particolare pp. 47-58.

¹⁵ Per un quadro di sintesi si rimanda a FALLOSSI (2022), in particolare pp. 59-74.

¹⁶ Vit. *De Arch.* 5.3.

le posizioni acusticamente simili tra loro. Secondo i ricercatori la soglia di questi 'filtri' è data principalmente dalla periodicità delle file dei sedili, mentre la pendenza del *koilon* e la temperatura non sembrano essere fattori rilevanti. Bisogna sottolineare però che lo studio è stato effettuato senza pubblico, quindi, non sappiamo quanto influiscano questi dati con il pubblico presente durante una rappresentazione.

Intorno ai 200 Hz il *raster* indica il momento di passaggio tra il suono evanescente (sotto i 200 Hz il suono tende a disperdersi) e il suono moltiplicatore (sopra i 200 Hz le riflessioni tendono a migliorare la propagazione). Si noti che le ampiezze oltre i 200 Hz sono molto piccole (-15 dB o meno)¹⁷.

L'acustica dei teatri antichi era dunque famosa ed era dovuta a diversi fattori tutti intelligentemente sfruttati dagli architetti.

L'orientamento, le gallerie alla sommità del *koilon*, il relativo isolamento dalla città, gli stessi gradini del teatro, tutti fattori che rendevano il suono dei teatri assolutamente chiaro e intellegibile anche a grandi distanze. Oggi possiamo osservare tutto questo al Teatro greco di Epidauro. L'acustica moderna del Teatro greco di Siracusa, invece, è mutata notevolmente per tutta una serie di motivi.

3. L'ACUSTICA CONTEMPORANEA

Molti sono i fattori mutati nel corso dei secoli che rendono l'acustica moderna del Teatro greco di Siracusa assolutamente imperfetta e inefficace.

La prima evidente differenza è sicuramente la struttura del Teatro. Esso infatti, come già ricordato, subì una vera e propria spoliatura delle sue pietre da parte di Carlo V che le riutilizzò per la costruzione dei bastioni difensivi in Ortigia. Dunque, quasi tutta la parte superiore del *koilon* risulta abbondantemente rimaneggiata. Non rimane neppure traccia, ovviamente, dell'antico porticato, anzi è oggi ben visibile, e udibile soprattutto, il rumore proveniente dallo scorrere delle acque della Grotta del Ninfeo situato nello spazio sovrastante il *koilon*. Non esiste più la *skéné*, ovviamente, quindi nulla che in qualche modo faccia 'tornare' il suono verso gli spettatori.

Oltre l'aspetto fisico del Teatro, è mutata la città intorno. Ovviamente, nei secoli, Siracusa si è notevolmente espansa e, come tutte le città moderne, ha aumentato il suo inquinamento acustico a dismisura. Come se non bastasse, negli anni Cinquanta del secolo scorso si pensò di costruire una strada che, con tornanti degni di un percorso di gare automobilistiche, circumnaviga tutta la zona intorno al Teatro. Poco lontano e tangente alla zona archeologica passa poi un'arteria importantissima, viale Paolo Orsi, che è una delle poche strade di uscita dalla città della zona sud.

Queste strade non vengono chiuse al traffico durante le rappresentazioni, o solo parzialmente e in maniera assolutamente inefficace.

La posizione del Teatro poi rappresenta oggi uno svantaggio. Quella brezza che un tempo serviva a trasportare la voce degli attori, oggi trasporta proprio il rumore della città. Come si evince dai dati che analizzeremo a breve, il rumore di fondo è uno dei problemi maggiormente importanti per il pubblico. La brezza trasporta infatti il rumore delle auto, la ferrovia, le campane, il fastidiosissimo raduno delle auto che provano i loro stereo, le danze di scuole o i giochi di piscine all'aperto. Spesso, soprattutto in giornate particolarmente ventose, durante le prove dobbiamo interrompere per il fracasso ed è pure capitato di sospendere delle repliche per il troppo rumore.

Dunque, oltre a essere mutata la struttura del teatro, è mutata anche la città intorno a esso, trasformando un luogo tranquillo in un luogo con un rumore di fondo molto alto.

Prima di passare alla disamina dei dati raccolti in Teatro, che bene esplicitano il problema acustico, occorre fare un'altra importante riflessione di psicoacustica. Possiamo definire la

¹⁷ DECLERCQ - DEKEYSER (2007), p. 2020.

psicoacustica come «scienza che studia le interazioni tra l'apparato uditivo e i suoni»¹⁸ o, ancora più precisamente, riprendere la definizione dal testo di Zwicker e Fastl:

la psicoacustica studia le relazioni quantitative tra stimoli acustici fisici e le sensazioni uditive dell'essere umano; analizza come il sistema uditivo riceve informazioni sonore, come esse vengano trasformate in percezioni quali tono, timbro, intensità, localizzazione, mascheramento ecc., e fornisce modelli che permettono di prevedere la percezione a partire da dati fisici¹⁹.

Il nostro cervello, ormai da decenni, è sottoposto non solo a un notevole inquinamento acustico, ma, a mio giudizio, anche a un mutamento della percezione della distanza della fonte sonora. Le persone non sono più abituate a sentire. Questo fenomeno è facilmente giustificabile perché, nella pratica, grazie alla tecnologia, il concetto acustico di distanza mi pare abbia perso rilevanza. Se una fonte sonora è distante, oggi semplicemente alziamo il volume. La radio, la televisione, lo stereo, ma soprattutto i computer e i telefonini, hanno annullato la distanza; quindi, il nostro orecchio non deve più sforzarsi per percepire al meglio una fonte distante, concettualmente invece si sta abituando ad avvicinare la fonte sonora alzando il volume del *device*. Questa impressione, non corroborata in realtà da alcun dato scientifico in mio possesso²⁰, è invece validata dall'esperienza quotidiana in teatro. Soprattutto in teatri all'aperto, le persone vogliono ormai tutto in primo piano, come fossero al cinema, come fossero davanti a uno schermo. Gran parte del pubblico non vuole più sentire un attore che girandosi parla come uno che ti parla di spalle o qualcuno che parla venendo da lontano; si preferisce lavorare sugli effetti (riverberi o *delay*) che rendano l'idea di spazialità anche quando lo spazio non c'è. È questa una delle maggiori problematiche dell'amplificazione.

4. LE MISURAZIONI

Per avere un quadro più chiaro è opportuno soffermarsi sulle misurazioni acustiche rilevate presso il teatro greco di Siracusa. Attraverso di esse possiamo identificare il livello di rumore di fondo e le caratteristiche che deve avere una voce per poter essere udita dalla platea nella messinscena contemporanea.

4.1. IL LIVELLO CONTINUO EQUIVALENTE

Il L_{eq} (livello continuo equivalente) è una misura energetica che descrive un rumore variabile nel tempo come se fosse un rumore continuo costante che contiene la stessa quantità complessiva di energia sonora, calcolata su un determinato intervallo temporale. Il L_{eq} si calcola su un periodo T dai livelli ponderati A^{21} . Le curve di pesatura tengono conto sia della risposta in frequenza sia della sensibilità del nostro udito e servono a simulare le curve di uguale sensazione sonora (isofoniche). La correzione è attuata dal fonometro se adeguatamente settato. Normalmente si usa la curva di ponderazione A perché meglio approssima, per suoni di larga banda, la risposta del sistema uditivo umano. Il valore di pressione sonora è dunque espresso in dBA.

Si sceglie quindi l'indicatore L_{eq} non solo perché lo prevedono espressamente le norme di riferimento ma anche perché tiene conto del contenuto energetico totale del segnale, nel tempo di riferimento.

¹⁸ EVEREST (1996), p. 408.

¹⁹ Cfr. ZWICKER - FASTL (1999), p. 313. Traduzione italiana dell'autore.

²⁰ Sono numerosi gli studi sulla percezione sonora e la distanza. Tuttavia, si possono consultare, per avere un'idea generale tra le capacità dell'orecchio umano di valutare le distanze dei suoni, i seguenti testi: ZAHORIK - BRUNGART - BRONKHORST (2005) e BLAUERT (1997).

²¹ SIMONETTI (2015), p. 53.

$$Leq = 10 \log \left[\frac{1}{T} \int_0^T (p_a^2(t) / p_0^2) dt \right]$$

Fig. 1 – Formula Leq. Immagine elaborata dall'autore.

Dove:

T= tempo di misura o di integrazione;

p_a = pressione sonora ponderata A;

p_0 = pressione sonora di riferimento.

Le misurazioni²² sono state effettuate con un fonometro della ditta Bruel & Kja-er type 2222, opportunamente calibrato, fornito dal Politecnico di Torino. Ogni misurazione è stata effettuata con un treppiede che ponesse il fonometro a 120 cm di altezza e con un *range* di livello di pressione sonora continua adeguato alla misurazione stessa: 25-85 dBA per il rumore di fondo, 45-105 per la voce.

Per quel che concerne questo lavoro sono importanti alcune misurazioni che riguardano soprattutto il rumore di fondo con pubblico e la voce con e senza amplificazione. I dati delle misurazioni possono poi essere integrati con i risultati di indagini sul pubblico svolte dall'architetto.

4.2. IL RUMORE DI FONDO

Come si evince dalla foto sottostante (fig. 2), l'analisi del rumore di fondo è stata misurata nei due punti indicati (A, B) nelle stesse condizioni, cioè con un *range* di livello di pressione sonora compreso tra 25-85 dBA:

1. senza pubblico e strada aperta: 42,1 dBA;
2. senza pubblico e strada chiusa: 44,1 dBA;
3. con pubblico e strada chiusa: 70,4 dBA.

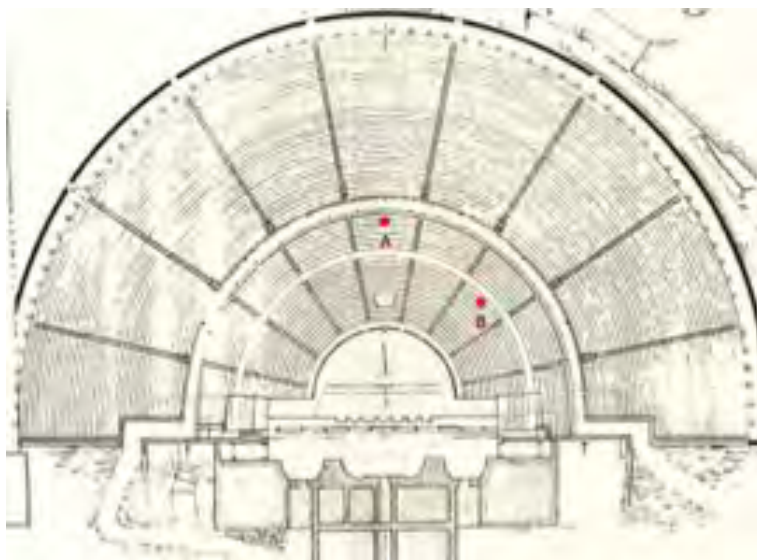


Fig. 2 – Teatro greco di Siracusa. Postazioni di misurazioni del rumore di fondo. Punti indicati su planimetria del Teatro greco di Siracusa fornita dalla Fondazione INDA e digitalizzata dall'autore.

²² Le misurazioni sono state effettuate con l'Architetto Bergoglio, che rilevava i dati per la sua tesi che svolgeva presso l'Università di Torino nel 2014.

È evidente dai dati che i problemi della rumorosità del teatro sono due: il pubblico e la strada. Con il pubblico e la strada chiusa la differenza di 26 dBA rappresenta un notevole incremento di rumore di fondo.

Riguardo alla strada, chiudere viale Paolo Orsi al traffico potrebbe essere una soluzione. Tuttavia, quella strada è divenuta un'arteria troppo importante per la viabilità della città e, comunque, non si potrebbero evitare i rumori della ferrovia e altri eventuali trasportati dal vento.

Più delicata è la questione pubblico. Con il pubblico a strada chiusa, nella zona della regia (A) abbiamo ben 67,3 dBA, ma nell'asse laterale (punto B) abbiamo 70,4 dBA, un delta quindi di 3,1 dBA su delle misure di rumore già altissime rispetto alla strada chiusa senza pubblico. Dunque, si può lavorare sul rumore diciamo 'generato dall'esterno' ma poco si può lavorare sul rumore di fondo prodotto dal pubblico.

4.3. LE MISURE DELLA VOCE

Si è chiesto a un volenteroso e paziente attore di intonare la stessa frase ogni volta dal centro dell'orchestra. Si è ogni volta spostato l'analizzatore nei vari punti indicati.

Lo si è fatto per tutte le posizioni prima senza e poi con il microfono, in entrambi i casi senza pubblico.

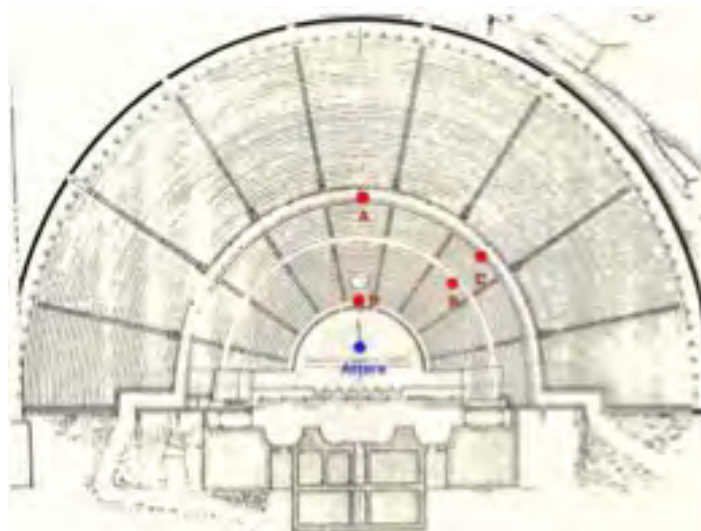


Fig. 3 – Teatro greco di Siracusa. Postazioni di misurazione della voce. Punti indicati su planimetria del Teatro greco di Siracusa fornita dalla Fondazione INDA e digitalizzata dall'autore.

Misure della voce Leq Posizione	Senza Microfono	Con Microfono
A	58,5	74,2
B	57,7	74,8
C	55,0	70,9
D	60,0	71,4

Ovviamente, nel caso della voce, non si può non tener conto del fatto che l'attore, anche quello più bravo, non può ripetere la stessa frase sempre con la stessa pressione sonora. Nel caso dell'uso del microfono, bisogna sempre tener presente che la gestione della voce è regolata dal punto A (dalla regia tecnica cioè) e quindi dalla sensibilità delle orecchie del fonico. Nonostante questi limiti strutturali delle misurazioni si possono trarre facilmente delle conclusioni guardando i dati.

Senza microfono la posizione più avvantaggiata è sicuramente la D, in considerazione soprattutto della vicinanza della fonte sonora allo spettatore (questo è un elemento da tenere a mente quando nel prossimo paragrafo parleremo dell'amplificazione).

Lungo l'asse della posizione D, salendo verso la regia tecnica (punto A) abbiamo un delta di solo 1,5 dBA. Il delta è più consistente lungo l'asse laterale e nella posizione C raggiunge i 5 dBA.

Rispetto alla voce viva il Δ medio con l'uso del microfono è di ben 16 dBA. La posizione più vantaggiosa ovviamente è quella più vicina ai diffusori.

5. LE MASCHERE

Come già accennato, la più antica testimonianza di 'maschera teatrale' del V sec. a.C. è attestata da un frammento di *oinochoe* proveniente dall'*agorà* di Atene su cui è dipinta una maschera la cui conformazione rende esplicita l'assoluta impossibilità di considerarla un amplificatore acustico (fig. 4)²³. È altrettanto evidente la differenza, in termini di capacità di amplificazione, con maschere assai più recenti e spesso (ma non è un dato certo) dedicate alle commedie. Possiamo in tal senso fare riferimento alla fig. 5 nella quale compare una maschera che – data l'apertura della bocca e le caratteristiche costruttive – potrebbe avere anche la funzione di amplificazione. La datazione della maschera risale però al II sec. a.C. Anche alcuni calchi delle mascherine in terracotta di Lipari (fig. 6) potrebbero amplificare ma anch'essi risalgono al IV sec. a.C.



Fig. 4 – Maschera tenuta in mano da un giovane su frammento di *oinochoe* a figure rosse. 470-460 a.C. Agorà di Atene (P11810). Immagine tratta da FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (eds.) (2022), p. 50, fig. 13.

²³ Anche MEDDA (2022), p. 49, ritiene superata l'idea che la maschera potesse amplificare.

Anche supponendo quindi che nella tragedia attica del V sec. a.C. si usassero maschere per amplificare, è difficile capire quanto – in termini di SPL (*sound pressure level*) – questo tipo di maschere riuscisse ad aumentare il volume della voce.

Ma questo tipo di maschere come amplifica?



Fig. 5 – Esempio in marmo di maschera di Servitore principale, II sec. a.C., Museo Nazionale di Atene. Immagine tratta da FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (2022), p. 366, fig. 16.

Fig. 6 – Maschera in terracotta del Perfetto Giovane. Museo di Lipari (Italia), n. 9730 e maschera di Ferdinando Falossi del tipo del Perfetto Giovane ispirata al modello di Lipari. Immagini tratte da FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (2022), p. 375, fig. 28a e 28b.

Le maschere amplificano per interferenza²⁴. Ovviamente la ‘qualità dell’interferenza’ dipende dalla conformazione della maschera e dal materiale usato per costruirla.

L’interferenza può essere costruttiva o distruttiva. Per chiarezza:

Si considerino, per esempio, due onde piane armoniche di ampiezza rispettivamente p_1 e p_2 e frequenza f_1 e f_2 , che si pongano nella stessa direzione. Se le onde hanno frequenza uguale, l’onda armonica risultante avrà ancora la stessa frequenza $f=f_1=f_2$ e un’ampiezza che dipende, oltre che dall’ampiezza delle due singole onde, dalla loro differenza di fase $\Delta\phi_0$. I casi limite che si possono verificare corrispondono alla situazione in cui le onde siano perfettamente in fase tra loro, cioè $\Delta\phi_0 = 0^\circ$, a quella in cui siano invece in opposizione di fase, quindi $\Delta\phi_0 = 180^\circ$. Nel primo caso l’ampiezza dell’onda è uguale alla somma di $p_1 + p_2$ delle ampiezze delle singole onde, che si dicono interferire costruttivamente; nel secondo, dalla differenza $|p_1 - p_2|$ delle ampiezze delle onde, che allora interferiscono distruttivamente. Nel caso particolare in cui $p_1 = p_2$, le due onde in opposizione di fase si cancellano l’una con l’altra²⁵.

La somma in fase di due suoni può produrre fino a 6dB di amplificazione in più rispetto il suono originale.

²⁴ EVEREST (1996): «Interazione determinata dalla combinazione di due o più segnali. Può essere costruttiva o distruttiva. Il termine viene usato anche in riferimento a segnali non desiderati», p. 406.

²⁵ SPAGNOLO (2001), p. 29.

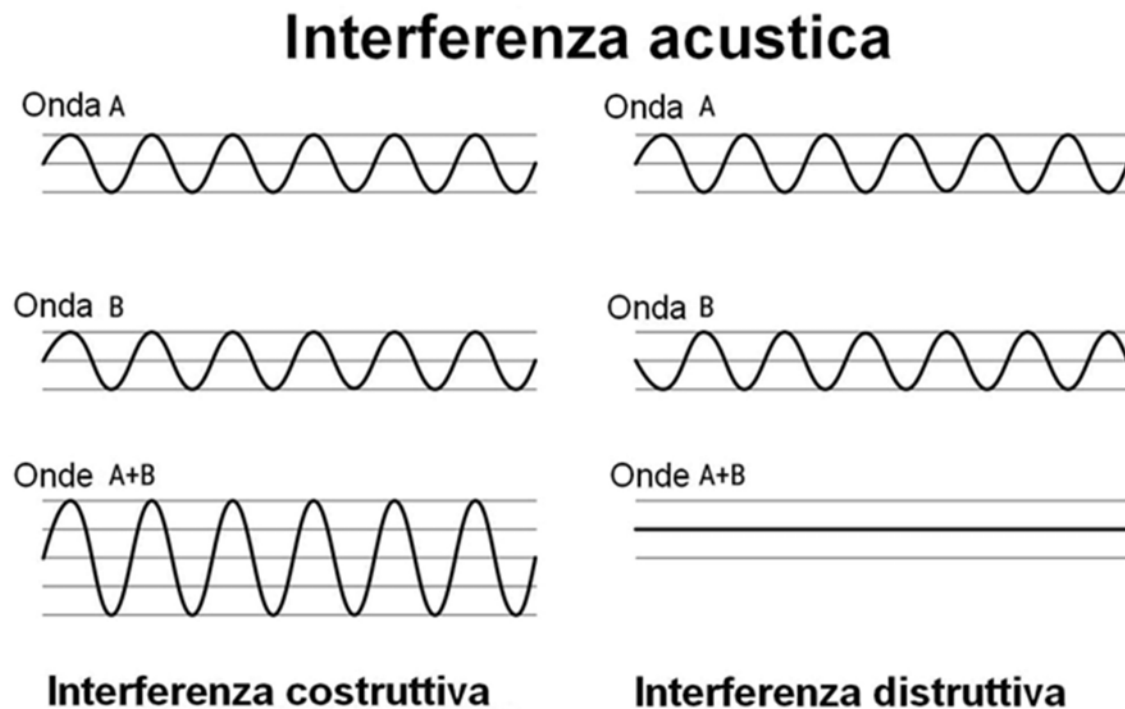


Fig. 7 – Interferenza acustica. Immagine creata dall'autore.

Quindi, la maschera funziona da 'cassa di risonanza' che permette alla voce di produrre altri suoni all'interno della maschera che si sommano 'in fase' proprio sulla bocca della maschera (che talvolta è studiata appunto per fungere da imbuto sonoro). Ovviamente, la interferenza costruttiva, in questo caso, non può essere perfetta, nel senso che i suoni non si sommeranno allo stesso modo per tutto lo spettro di frequenze prodotte dalla voce. Di certo, dunque, è assai difficile che le caratteristiche costruttive di una maschera, anche contemporanea, possano produrre 6dB di amplificazione, ma è ragionevole pensare che possa produrne 3 o 4. Indipendentemente dalle caratteristiche costruttive e dal materiale di costruzione il limite di amplificazione è comunque di 6 dB.

6. CONCLUSIONI

Le ricerche archeologiche attuali ci permettono di affermare con ragionevole approssimazione che le maschere usate nel V sec. a.C. nel teatro attico non avevano alcuna funzione di amplificazione.

Abbiamo riassunto, seppur brevemente, le caratteristiche che permettevano a un teatro greco di 'suonare', e sono tutte caratteristiche legate all'intelligenza architettonica dei Greci.

In realtà sappiamo davvero poco su come le tragedie greche venissero messe in scena. Possiamo ipotizzare ma non abbiamo alcun dato storico che ci permetta di definire in maniera chiara come avvenissero alcune cose in scena, compreso come la voce potesse arrivare così lontano senza l'aiuto dell'amplificazione. Abbiamo però cercato di dimostrare che il problema deve essere affrontato dalla giusta prospettiva: i Greci pur non conoscendo alcun modo di amplificare la voce elettronicamente, avevano intuito come si potesse aiutare il suono a viaggiare per distanze maggiori e come si potesse in qualche modo migliorare la qualità del suono attraverso accortezze tecniche legate ai materiali o all'esposizione dei teatri. Potremmo anche intuire che in realtà il concetto di rumore e di silenzio erano assai diversi da quelli dei contemporanei. Le nostre società possono essere definite le 'società del rumore'. Il livello di rumore di fondo è, anche se a noi non sembra, assolutamente alto e inficia gran parte dei no-

stri comportamenti e inoltre – certamente – incrina la nostra capacità di avere un'attenzione acustica costante e di 'percepire' in maniera corretta la distanza di un suono. È innegabile infatti che il rumore (dovuto al traffico, alla musica costante nei negozi, al quotidiano 'rumore' delle televisioni o dei *monitor* ormai posti ovunque), inteso come continua pressione acustica (desiderata o indesiderata) che oscilla tra i 50dB e gli 80dB, modifica il nostro modo di intendere il mondo circostante: pur senza uno studio accademico approfondito che ne esamini gli estremi, possiamo desumere dall'esperienza empirica che, ad esempio, le nostre orecchie faticano sempre di più a percepire la distanza dei suoni. Come dicevamo precedentemente, il motivo è semplice: non siamo più abituati a sentire suoni lontani perché possiamo alzare il volume di un dispositivo. Un esempio calzante è relativo a un'esperienza personale che però molto probabilmente riguarda tutti (almeno chi, come me, oggi è cinquantenne). Quando ero un ragazzino e giocavo nel cortile chiamavo mia nonna per farla affacciare al balcone. Quindi io ero abituato a gridare e lei era abituata a sentire anche suoni lontani. Nel contemporaneo nessuno chiama più qualcuno a voce perché semplicemente usiamo il telefono. Questo fenomeno ha ormai pervaso l'intera società. In teatro, come al cinema, si vogliono sentire tutte le voci in primo piano, senza che abbiano alcun tipo di prospettiva o di profondità. In realtà non è un fenomeno volontario, ma semplicemente un uso della tecnologia che, pur semplificandoci la vita, cambia anche le nostre capacità cognitive senza che ce ne si renda conto.

I Greci avevano, ovviamente, un approccio analogico al teatro e dunque le soluzioni, che pur c'erano, erano a misura d'uomo e, di certo, erano utili ed efficaci. A quella società però apparteneva il silenzio, fenomeno che nelle nostre comunità è divenuto invece sempre più raro e ambito.

BIBLIOGRAFIA

- AIELLO G. (2013-2014), *L'edificio scenico nel teatro greco-romano in Sicilia*, Tesi di Laurea Magistrale, Università degli studi di Palermo, Scuola delle Scienze Umane e del Patrimonio Culturale, Corso di Laurea Magistrale in Scienze dell'Antichità, Dipartimento Culture e Società.
- BERGOGLIO M. (2014), *Acustica e scenografia per il teatro antico nell'uso contemporaneo*, Tesi di Laurea Magistrale, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, Corso di laurea in Architettura Costruzione Città.
- BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (2001), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma.
- BERNABÒ BREA L. (1967), *Studi sul teatro greco di Siracusa*, in «Palladio: Rivista di Storia dell'Architettura», 17, pp. 97-154.
- COURTOIS C. (1989), *Le batiment de scène des theatres d'Italie et de Sicile. Etude chronologique et typologique*, Providence, Rhode Island Brown University - Louvain-la-Neuve, Département d'Archéologie.
- DECLERCQ N.F. - DEKEYSER C.S.A (2007), *Acoustic diffraction effects at the Hellenistic amphitheater of Epidaurus: Seat rows responsible for the marvelous acoustics*, in «J. Acoust. Soc. Am.», CXXL, 4, pp. 2011-2020.
- DI BENEDETTO V. - MEDDA E. (2015), *La tragedia sulla scena*, Torino.
- EVEREST A.F. (1996), *Manuale di acustica. Concetti fondamentali – Acustica degli interni*, Milano.
- FALOSS F. (2022), *Entre Apparences et Mystère*, in FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (éds), *La masque scénique dans l'antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, Paris, pp. 59-74.
- ISLER H.P. (2017), *Antike Theaterbauten: Ein Handbuch*, 1-3, Wien.
- LA TORRE G.F. (2011), *Sicilia e Magna Grecia. Archeologia della colonizzazione greca dell'Occidente*, Bari.
- MEDDA E. (2022), *La masque dans la tragédie grecque. Que nous disent les textes?*, in FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (éds.), *Le masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, Paris, pp. 47-58.
- MORETTI J. (1993), *Les débuts de l'architecture théâtrale en Sicile et en Italie méridionale (Ve-IIIe s.)*, in «Topoi», 3/1, pp. 72-100.

- MOURJOPOULOS J. (2014), *The Sound Effect of Ancient Greek Theatrical Masks*, SMC Conference.
- NEUTSCH B. (1954), *Archaeologische Grabungen und Funde im Bereich der Soprintendenzen von Sizilien, 1949-1954*, Berlin.
- POLACCO L. - ANTI C. (1981), *Il teatro antico di Siracusa*, Rimini.
- SIMONETTI B. (2015), *Acustica ambientale ed edilizia*, Roma.
- SPAGNOLO R. (a cura di) (2001), *Manuale di acustica applicata*, Torino.
- STUCCHI S. (1954), *Scavo di un santuario presso il teatro greco*, in «Fasti Archeologici», 7, nr. 1605.
- VO OLIS T. (2022), *Acoustic measurements of Greek Theatre Masks*, 2° Symposium: The Acoustics of Ancient Theatres 6-8 July 2022, Verona.
- VOZA G. (2008), *Siracusa – Teatro Greco: l'eccezionalità*, in BALESTRA F. - NORCIA G. - STERRANTINO A. (a cura di), *XLIV Ciclo di Rappresentazioni Classiche al Teatro Greco di Siracusa*, Numero Unico con pagine non numerate.
- ZAHORIK P. - BRUNGART D.S. - BRONKHORST A.W. (2005), *Auditory distance perception in humans: A summary of past and present research*, in «The Journal of the Acoustical Society of America», 118, 3, pp. 1519-1536.
- BLAUERT J. (1997), *Spatial Hearing: The Psychophysics of Human Sound Localization*, Cambridge.
- ZWICKER E. - FASTL H. (1999)², *Psychoacoustics: Facts and Models*, Berlin - Heidelberg - New York.

Un protocollo per la digitalizzazione e la prototipazione dei manufatti archeologici di Lipari

Abstract

Nel progetto PRIN *La maschera tra ritualità e teatro*, un ruolo centrale è occupato dal processo di digitalizzazione e riproduzione delle maschere rituali dell'isola di Lipari. Questa attività si configura come un vero e proprio laboratorio di sperimentazione culturale. Il processo adottato si fonda su un approccio 'digito-artigianale', dove la precisione tecnologica si intreccia con l'intelligenza materiale del fare manuale. Una delle applicazioni più significative di questo processo riguarda la realizzazione di calchi in scala 1:1 utili alla produzione di maschere sceniche, da utilizzare in contesti teatrali contemporanei. L'intero processo si struttura come una filiera integrata che parte dalla documentazione scientifica e giunge alla produzione scenica, attraversando fasi di modellazione digitale, adattamento morfologico, stampa 3D e rifinitura artigianale. La maschera, da oggetto inerte, torna a essere soglia, interfaccia, strumento di incarnazione. Il valore del modello digitale, in questo contesto, non risiede nella sua funzione documentaria, ma nella sua capacità di essere attivabile: la riproduzione non è imitazione, ma apertura. Questo approccio risponde a una sfida culturale urgente, che riguarda la possibilità di rendere il patrimonio archeologico non solo accessibile, ma anche interpretabile, abitabile, vivo. Attraverso la modellazione 3D e le tecnologie per la stampa 3D, il progetto riscrive il rapporto tra originale e copia, tra conservazione e creazione, inaugurando una nuova epistemologia della maschera, in cui l'antico non è confinato nel silenzio del reperto, ma riprende voce attraverso la mediazione consapevole della tecnica e della scena.

Parole chiave: modello digitale, stampa tridimensionale, *Digital Humanities*, fotomodellazione, maschere teatrali.

Abstract

In the PRIN project 'Masks between rituality and theatre', a central role is played by the process of digitisation and reproduction of ritual masks from the island of Lipari. This activity takes the form of a veritable laboratory of cultural experimentation. The process adopted is based on a 'digital-artisan' approach, where technological precision is intertwined with the material intelligence of manual craftsmanship. One of the most significant applications of this process concerns the creation of 1:1 scale casts for the production of stage masks for use in contemporary theatrical contexts. The entire process is structured as an integrated supply chain that starts with scientific documentation and ends with stage production, passing through phases of digital modelling, morphological adaptation, 3D printing and artisan finishing. The mask, from an inert object, returns to being a threshold, an interface, an instrument of incarnation. The value of the digital model, in this context, does not lie in its documentary function, but in its ability to be activated: reproduction is not imitation, but openness. This approach responds to an urgent cultural challenge, which concerns the possibility of making archaeological heritage not only accessible, but also interpretable, habitable, alive. Through 3D modelling and 3D printing technologies, the project rewrites the relationship between original and copy, between conservation and creation, inaugurating a new epistemology of the mask, in which the ancient is not confined to the silence of the artefact, but regains its voice through the conscious mediation of technology and the stage.

Keywords: Digital model, Three-dimensional printing, Digital Humanities, Photo modelling, Theatre masks.

DOI: 10.26350/9788834361306_000385

* I paragrafi *Lo studio della maschera teatrale e le Digital Humanities*; *Una premessa*; *La riproduzione digito-artigianale*; *Presupposti per un processo di digitalizzazione: pensare come artigiani*; *L'opera d'arte nell'era della mediazione digitale*; *Dal museo al teatro: un protocollo di digitalizzazione replicabile per le maschere di Lipari* sono stati scritti da Francesca Fatta. I paragrafi *Il modello digitale come premessa ad ogni successivo sviluppo*; *La digitalizzazione del reperto*; *Il post-processamento ed il ritorno alla scala umana*; *La stampa tridimensionale dei calchi*; *Conclusioni* sono stati scritti da Francesco Stilo.

1. LO STUDIO DELLA MASCHERA TEATRALE E LE *DIGITAL HUMANITIES*

L'applicazione di tecniche di digitalizzazione, di letture in 3D di beni culturali e di ricostruzione di reperti archeologici ha dimostrato, già dall'inizio del XXI secolo, un importantissimo valore di accrescimento cognitivo.

Il caso delle maschere rituali custodite presso il Museo archeologico di Lipari è il tema su cui ruota l'interesse del gruppo di lavoro che si è formato per la ricerca PRIN dal titolo *La maschera tra ritualità e teatro*, e propone una indagine archeologica, letteraria, storica, antropologica e performativa di cultura materiale nel mondo classico, attraverso gli strumenti delle *Digital Humanities* nell'ottica di una fruizione culturale più ampia, equa e inclusiva. Il gruppo comprende ricercatori universitari e giovani assegnisti di tre sedi universitarie che collaborano con aziende specializzate nel campo delle ICT per la fruizione dei beni culturali, artigiani mascherai e attori teatrali.

Le maschere antiche, così fondamentali per l'idea stessa di teatro, erano costruite con materiali deperibili, e nel tempo sono andate distrutte. Una importante testimonianza rimane quella data dai modellini di maschere in terracotta che emergono in varie località del Mediterraneo, in particolare in alcune necropoli della Magna Grecia e della Sicilia. Benché si tratti di maschere dalle dimensioni ridotte, fabbricate in terracotta, per le ritualità funebri e votive, tali esemplari sembra traggano ispirazione proprio dal teatro, risultando in determinati casi delle vere e proprie miniature di modelli teatrali. Il deposito più cospicuo di questi modelli è stato ritrovato nell'isola di Lipari, potenziato dalle testimonianze iconografiche riferite sempre al teatro, presenti in pitture vascolari e piccole statue custodite nel museo archeologico Bernabò Brea dell'isola.

2. UNA PREMESSA

Per i cultori del teatro classico, i reperti di maschere in terracotta di Lipari rappresentano una testimonianza di alto valore per la ricostruzione indiretta delle maschere descritte nel teatro di Menandro, attraverso le tecniche di rilevamento e modellazione digitale.

Intorno a questo tema si sono costituite tre unità di ricerca di altrettante università italiane: Urbino (capofila), Milano Cattolica e Mediterranea di Reggio Calabria.

L'Unità Operativa dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria è composta da ricercatori di disegno, rappresentazione grafica, comunicazione visiva e per questo è stata chiamata a confrontarsi tra scienze umane e scienze dure, tra mondi digitali e tradizioni analogiche, tra segni e storia, tra semiotica e tecnologia.

In questo progetto è nato un dialogo serrato e profondo e, a proposito di questo si vuol citare un articolo di Claudine Blanchard-Laville, matematica e filosofa che si occupa di pratiche di ricerca multidisciplinare¹. Lei tratta di multi-referenzialità, inter-disciplinarietà, trans-disciplinarietà e meta-disciplinarietà, per mettere in valore un certo tipo di dialogo sulla ricerca che porta alla co-disciplinarietà; una pratica che si realizza attraverso la costruzione di uno spazio di lavoro co-disciplinare in cui il rapporto paritetico tra scienze è la condizione di base.

In questa ricerca si è creata una co-costruzione di senso su un oggetto di studio specifico e fortemente evocativo come la maschera.

Ci si muove in uno spazio in cui differenti ricercatori, artisti, artigiani, registi, attori lavorano e dialogano intorno allo stesso tema con approcci diversi, pensando in modo diverso, e tali diversità portano a comunicare tra loro ciò che ciascuno pensa, facendo emergere idee che ispirano e arricchiscono la capacità critica di ciascuno. In fondo co-pensare non significa radicamento di idee, ma *transfert* di pensiero, ovvero dialogo.

In questo gruppo di lavoro si sono scoperti nuovi sensi legati al significato della maschera e in tale circostanza la disciplina che vede impegnata la sede di Reggio, il disegno, la rappre-

¹ BLANCHARD-LA ILLE (2000).

sentazione tridimensionale, si presta ad essere uno strumento di comunicazione di pensieri, di un linguaggio che si condivide e si ibrida, in funzione di più idee che dialogano.

3. LA RIPRODUZIONE DIGITO-ARTIGIANALE

L'applicazione delle *Digital Humanities* nel campo delle piccole maschere ritrovate a Lipari, presso la contrada Diana, consente di utilizzare le competenze legate alla digitalizzazione in maniera innovativa e per una fruizione inclusiva, sia in ambito museale, sia in ambito teatrale.

Il progetto PRIN, che prevedeva una prima fase di studio testuale finalizzato all'uso della maschera, si è al contempo dedicato ad una catalogazione di reperti riprodotti in soggetti digitali (*digital twins*) relativi alle maschere e ad altri prodotti riferibili alla scena teatrale antica. In particolare, si sono prodotte ricostruzioni in 3D delle maschere antiche che, insieme al catalogo digitale *smart*, costituiscono una base di conoscenza e divulgazione dei manufatti esposti nei musei secondo i paradigmi del web semantico.

Lo scopo è quello di incentivare la condivisione di nuove conoscenze, tramite supporti per la disabilità visiva, dialoghi interattivi, storie personalizzate, contenuti multimediali coinvolgenti, e, non ultimo, collaborare con i filologi, gli archeologi e gli storici per riconsiderare in termini semantici la maschera nella scena.

La digitalizzazione dei manufatti e della documentazione, oltre che la ricostruzione virtuale delle maschere, hanno costituito la base di uno studio per la loro riproduzione secondo un principio digito-artigianale.

Il risultato vuol definire un protocollo di lavoro per la realizzazione di prodotti messi a disposizione di studiosi, ma anche di compagnie e centri teatrali con i quali si intende progettare la messa in scena di spettacoli. Nella fattispecie, è ciò che i partner della ricerca PRIN stanno mettendo in opera.

4. PRESUPPOSTI PER UN PROCESSO DI DIGITALIZZAZIONE: PENSARE COME ARTIGIANI

L'uso delle moderne strumentazioni digitali sembra essere oggi una pratica indispensabile per la conoscenza, la documentazione e la disseminazione del *Cultural Heritage*. Pertanto, una volta definito il preliminare e doveroso stato dell'arte teorico dei reperti oggetto della ricerca, si è riflettuto sulla possibilità di stilare una serie di metodologie e tecniche da adottare, in primo luogo, per il rilievo diretto dei manufatti, quindi, per le loro successive fasi di ricostruzione e di reintegrazione digitale.

Durante tutto lo sviluppo del lavoro, si è inoltre provato a far emergere e a evidenziare quella costante relazione, pressoché istantanea, tra l'individuazione del problema e l'immediata risoluzione dello stesso, che sta alla base della natura progettuale e della metodologia del 'fare'. Un continuo «flusso di circolarità progettuale»², che coniuga insieme la prassi manuale e quella digitale. Si tratta, in altre parole, di provare a mettere in atto quello che Richard Sennett definisce «l'eterno ritmo che si crea nella sperimentazione artigiana del rimodellare la materia»³. Chi 'fa' prima di tutto 'pensa', individua i problemi ed escogita le soluzioni, e così, tra il pensare e il fare, abbiamo voluto riprendere l'attività materiale dei coroplasti, dei maestri-artigiani che producevano le piccole maschere custodite nel museo di Lipari, per lavorare con strumenti e tecnologie contemporanee. Il *leitmotiv* del protocollo è, quindi, quello di pensare come artigiani, facendo un uso strategico e responsabile delle tecniche digitali innovative⁴.

²R. Piano in ROBBINS (1994), p. 126.

³SENNETT (2008), p. 38.

⁴MARRAFA (2018).

5. L'OPERA D'ARTE NELL'ERA DELLA MEDIAZIONE DIGITALE

L'artefatto museale è un soggetto ricco e complesso, la sua storia rivela come debba essere guardato e valutato nel tempo e se ha mantenuto tutt'oggi la sua importanza sociale e artistica o meno. Gli oggetti esposti nelle vetrine dei musei rispondono ad una grande quantità di lavoro (collezionare, classificare, catalogare ed esporre) svolta negli ultimi secoli, nel corso dei quali si è considerato il loro valore attrattivo.

Le nuove tecnologie rendono possibili nuove intuizioni: non si tratta di una rottura col passato, tanto meno di una rivoluzione, ma piuttosto di una 'evoluzione'. La mediazione digitale è solo uno strumento e una attività tra i diversi tipi di mediazione che si sono sviluppati nel tempo e che sono indispensabili oggi per preservare e capire il patrimonio culturale comune.

Il processo di mediazione digitale reinventa il modo di concepire, modellare e interagire con gli oggetti, creando connessioni tra nuove tecnologie e lavorazione artigianale che si traducono in nuove forme espositive e riproduzioni innovative.

Una volta 'copia' era una parola associata ai falsi e alle falsificazioni. Le riproduzioni digitali nel XXI secolo stanno aprendo le porte a grandi opportunità, tanto che la parola 'copia' non è considerata un dispregiativo ma designa una fonte di opportunità per diverse esperienze sine-stetiche che hanno come scopo quello di costituirsi come strumento di conoscenza e di studio.

Lo scopo della creazione di un archivio digitale delle maschere modellate in 3D e della loro stampa è stato prevalentemente quello di mettere a disposizione di chiunque l'intero artefatto ad alta risoluzione grafica, al fine di mostrare tutte le sue parti, anche quelle normalmente non visibili.

In tal modo si vuol mettere in valore la prassi della riproducibilità digitale dell'opera d'arte, superando le suggestioni di Walter Benjamin e della sua nozione di aura nell'*hic et nunc*⁵. Già in un saggio del 1996 Andrea Belli, a commento di una intervista di Bill Gates, metteva in evidenza il progetto *Google Arts & Culture* (precedentemente *Google Art Project*), ovvero «lo sviluppo di nuove tecnologie capaci di ingannare i sensi dell'utente»⁶, pertanto la digitalizzazione oggi, dopo circa trent'anni da quella intervista, va considerata un ponte creato nel presente con l'intento di unire il passato con un futuro aperto a chiunque e fruibile da chiunque. Si tratta della messa in atto di meccanismi di repliche e simulazioni, di riprese di aspetti comunicativi e di incentivi alla fruizione dell'utente disposto a ritenere tale 'simulacro', alternativo al reale⁷.

L'allargamento delle possibilità riproduttive digitali offerto dalle tecnologie odierne non sarà, dunque, più sottoposto a giudizio etico-morale sulla scorta nostalgica di Benjamin, ma sarà agevolmente accolto come un nuovo modo (diverso) di fare o rifare l'arte per restituirla alla fruibilità di cui necessita per sopravvivere.

6. DAL MUSEO AL TEATRO: UN PROTOCOLLO DI DIGITALIZZAZIONE REPLICABILE PER LE MASCHERE DI LIPARI

Il digitale e la digitalizzazione non sono più visti come strumenti e mezzi di mediazione per la fruizione di riproduzioni culturali; tali processi oggi sono intesi nella loro evoluzione verso una dimensione contemporanea di conoscenza storica, dai quali scaturiscono metodologie innovative di studio, ricerca, produzione di nuove dimensioni culturali, da considerare come paradigmi di apprendimento e di fruizione allargata.

Il riferimento a cui le ricerche scientifiche in questo campo si attengono riguarda la Convenzione di Faro, un documento cruciale che, come noto, sin dal 2005 ha innescato una profonda rivisitazione del concetto di patrimonio culturale, non solo da intendere come un insieme di oggetti e beni, che siano essi tangibili o intangibili, ma anche come «una rete

⁵ BENJAMIN (2000).

⁶ BELLI (1996), pp. 89-100.

⁷ CORGNATI (2009).

articolata di relazioni fra comunità e patrimonio culturale, che mette in evidenza il legame tra patrimonio, diritti umani, democrazia e che incoraggia a riconoscere che gli oggetti e i luoghi non sono di per sé rilevanti, ma fondamentali per i significati e gli usi che le persone attribuiscono loro e per i valori che rappresentano»⁸.

La copia digitale che ne deriva può rappresentare una sorta di 'inganno' nei confronti dell'opera originale poiché ripropone dei contenuti veri ma collocati all'interno di un supporto materiale diverso rispetto a quello di origine. Di contro, un 'gemello digitale' è qualcosa che va ben oltre la sfera ingannevole del falso, riuscendo a risarcire quella mancanza di autenticità attraverso l'aumento di fruizione e consumo del contenuto, dato che la riproduzione, se è eseguita in ottemperanza ai canoni di scientificità richiesti, può arricchirsi di tutti quei valori semantici che altrimenti non si riscontrerebbero, legati a nuove forme materiali, a nuove tecniche di produzione, a nuove personalità artistiche.

7. IL MODELLO DIGITALE COME PREMESSA AD OGNI SUCCESSIVO SVILUPPO

Parlare del protocollo significa, preliminarmente, definire il significato ed il ruolo che il modello digitale assume all'interno dell'intero processo. La copia digitale rappresenta la trasposizione dell'oggetto dal mondo fisico al mondo dell'informazione digitale, dal tangibile della sfera materiale all'intangibile dell'universo virtuale. La traduzione della fisicità in un insieme di simboli e codici informatici, riconducibili in ultima istanza al linguaggio binario della macchina, si esplicita attraverso la scomposizione delle definizioni morfo-geometriche dei modelli – smaterializzandoli – in rappresentazioni computerizzate che possono essere trasformate e fruite nell'infosfera.

Il modello digitale apre la strada a molteplici prospettive. Vi è la possibilità, in primo luogo, di condividere il modello attraverso diversi canali informatici, sia in forma locale, che in remoto. La condivisione in remoto può avvenire sia in forma privata – scambio diretto tra interessati – che pubblica, ad esempio, attraverso l'utilizzo di apposite piattaforme destinate alla costruzione di collezioni digitali ed *open access*. In riferimento alle maschere di Lipari una sperimentazione in tal senso è stata sviluppata nell'ambito del progetto PRIN *La maschera tra ritualità e teatro*. L'esito relativo a questo primo gruppo di maschere digitalizzate e condivise attraverso l'utilizzo della piattaforma Sketchfab⁹ è visualizzabile all'indirizzo web <https://skfb.ly/oVO97>.

Una successiva opportunità offerta dalla produzione del modello digitale è da individuarsi nelle possibilità che la copia offre in termini di possibilità di manipolazione dell'oggetto stesso, attraverso l'utilizzo di appositi software. Ciò che non sarebbe possibile sperimentare sul reperto reale – tagli, integrazioni, trasformazioni – diviene non soltanto possibile, ma auspicabile, nell'ambito della serie pressoché infinita di riproduzioni che il processo di digitalizzazione consente.

Nei successivi paragrafi verranno descritti gli step relativi ad un protocollo messo a punto presso la sede di Reggio Calabria (Resp. Unità Operativa: F. Fatta; Assegnista: F. Stilo), protocollo finalizzato alla produzione di modelli alla scala umana dei reperti individuati dalla sede di Milano (Resp. Unità Operativa: E. Matelli), per la messa in scena del *Prometeo Incatenato* di Eschilo. Il protocollo, che coinvolge l'impiego di un complesso *know-how* fatto di conoscenze relative a strumenti hardware, software e manualità artigianale, è il risultato di una prassi teorico-pratica, che si è concretizzata nel vicendevole accrescimento tra le due parti. Durante la sperimentazione sono state definiti tre principali step operativi: 1) La digitalizzazione del reperto attraverso l'utilizzo di fotogrammetria digitale *Structure from Motion* (SfM); 2) Il post-processamento del modello *mesh* di tipo TIN (*Triangulated Irregular Network*) e la messa in scala

⁸ CONVENZIONE DI FARO (2005), p. 2.

⁹ STILO (2025).

attraverso l'utilizzo di scansioni relative a volti e teste umane (attori coinvolti nella messa in scena); 3) La stampa tridimensionale del modello ottenuto.

8. LA DIGITALIZZAZIONE DEL REPERTO

Occorre segnalare come la copia digitale di cui si parla è realizzata attraverso la modellazione di una superficie di tipo TIN (*Triangulated Irregular Network*), tipologia di modello da considerarsi quale calco digitale del manufatto reale, ottenuto a seguito dello sviluppo dei dovuti passaggi. Per la realizzazione dell'esperienza di ricerca qui esposta, si è fatto ricorso alla tecnica della *fotomodellazione*, metodologia di rilievo che consiste nella ricostruzione della geometria tridimensionale, e dei dati relativi al colore della superficie, attraverso l'impiego di immagini bidimensionali acquisite con fotocamera digitale. «Sin dalla sua invenzione, lè sempre stata considerata come una soluzione per la registrazione del reale [...] è in effetti un supporto privilegiato per condurre l'analisi delle superfici e per interpretare la forma, le proporzioni, e le misure»¹⁰. I reperti selezionati sono stati quindi digitalizzati prestando particolare cura nella riproduzione non soltanto all'aspetto morfologico dei reperti, comprese quelle parti normalmente non visibili, ma anche in relazione alla ricostruzione cromatica della superficie tramite processo di *mesh texturing*.

La digitalizzazione si compone di due fasi: la fase dell'acquisizione (fig. 1) e la fase del processamento.



Fig. 1 – Fase di acquisizione: la maschera inv. 13556i all'interno della light box. Foto F. Stilo.

¹⁰ DE LUCA (2011), p. 19.

In fase di acquisizione, per ciascuna maschera digitalizzata, sono stati organizzati da due a tre gruppi di immagini fotografiche, relativi ad altrettante posizioni assunte dalla maschera su piatto rotante dotato di marcatori. L'acquisizione è avvenuta all'interno di light box, dispositivo che ha permesso di mantenere una luminosità controllata e costante, riducendo così ogni eventuale elemento di disturbo causato da ombre, cambiamenti delle condizioni luminose, oggetti di sfondo. Per ciascun gruppo, sono stati eseguiti due giri completi attorno al reperto, rotazioni caratterizzate da una diversa angolazione della fotocamera. Il dato fotografico complessivo è costituito da una media di circa 180 fotografie acquisite per ciascuna maschera selezionata.

Le immagini sono state quindi processate all'interno del software SFM *Agisoft Metashape*, secondo le seguenti fasi: 1) allineamento; 2) generazione della nuvola densa; 3) calcolo della *mesh* di tipo TIN; 4) texturizzazione della *mesh*. I gruppi relativi ad ogni singolo reperto, allineati separatamente, sono stati uniti, a seguito della fase di calcolo della nuvola densa, attraverso l'identificazione di tre marcatori presenti sulla superficie del reperto.

Questa fase segna la produzione del modello digitale (fig. 2), e rappresenta quel primo passaggio indispensabile per la realizzazione di ogni successivo sviluppo.

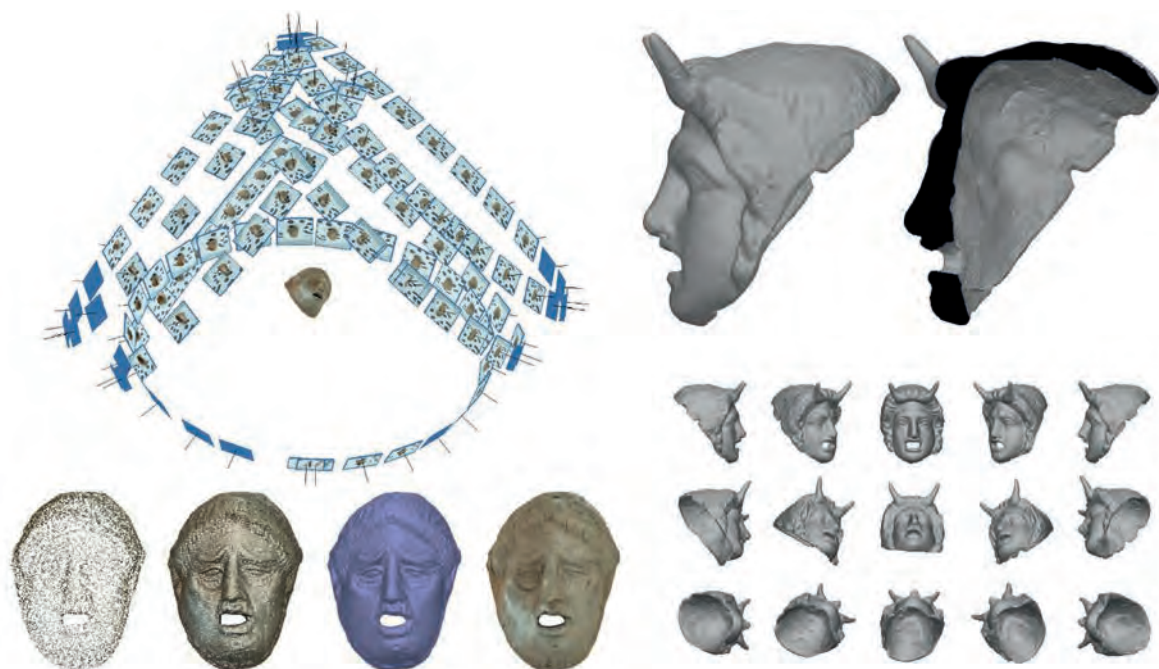


Fig. 2 – Fase di processamento: maschera inv. 13556i, allineamento dei gruppi e generazione del modello TIN (a sinistra); maschera inv. 2304, profilo, sezione e viste assonometriche. Elab. F. Stilo.

9. IL POST-PROCESSAMENTO E IL RITORNO ALLA SCALA UMANA

I modelli prodotti, esportati nei formati tridimensionali PLY o OBJ, sono stati importati all'interno del software *Autodesk Meshmixer*. Attraverso le apposite funzioni sono state svolte operazioni di ispezione utili a verificare l'assenza di errori nel modello. È stato utilizzato il software libero *Blender* per effettuare piccole correzioni, quali ad esempio la rimozione di elementi aggiunti al reperto in fase di musealizzazione, come ad esempio i cartoncini neri utilizzati per nascondere i ganci e le pareti delle vetrine altrimenti visibili attraverso la bocca. Il completamento di questa operazione, segna la produzione dei modelli digitali nella loro forma compiuta, ad una scala ancora corrispondente a quella reale.

Al fine di riportare i modelli alla scala umana, è stato messo a punto un metodo sperimentale basato sulla digitalizzazione della figura umana, da utilizzare quale supporto per l'individuazione del corretto fattore di scala. Questo metodo è stato in prima battuta sperimentato attraverso l'acquisizione fotogrammetrica di un modello umano, presso i laboratori dell'Università 'Mediterranea'. La prima acquisizione è stata eseguita da F. Fatta e le elaborazioni sono state realizzate da F. Stilo (fig. 3). La digitalizzazione della figura umana ha premesso di testare il processo in riferimento al reperto inv. 2304, corrispondente ad un esemplare di satiro del dramma satiresco H4, prescelto da E. Matelli, per interpretare il personaggio di Iò nel *Prometeo Incatenato*.



Fig. 3 – Sperimentazioni per la definizione di un metodo per il passaggio dei modelli alla scala umana. Elab. F. Stilo.

A seguito della sperimentazione effettuata, e verificato il corretto esito della procedura, è stato avviato un processo che ha visto il coinvolgimento di una società esterna, la NAOS Lab, ditta incaricata di eseguire le scansioni relative alle teste degli attori realmente coinvolti in scena. Le scansioni, trasmesse alla sede di Reggio Calabria, sono state utilizzate per riportare in scala le otto maschere selezionate per la messa in scena del dramma, analogamente a quanto progettato ed eseguito in fase di sperimentazione. Nell'immagine (fig. 4) si riportano i valori relativi al fattore di scala individuato per la produzione delle stampe tridimensionali destinate ad essere inviate presso il laboratorio del mascherai, attraverso la valutazione dei dati biometrici corrispondenti agli allineamenti di occhi e bocca (fig. 5).



Fig. 4 – Le otto maschere selezionate per il *Prometeo Incatenato* allineate ai volti degli attori. Elab. F. Stilo.

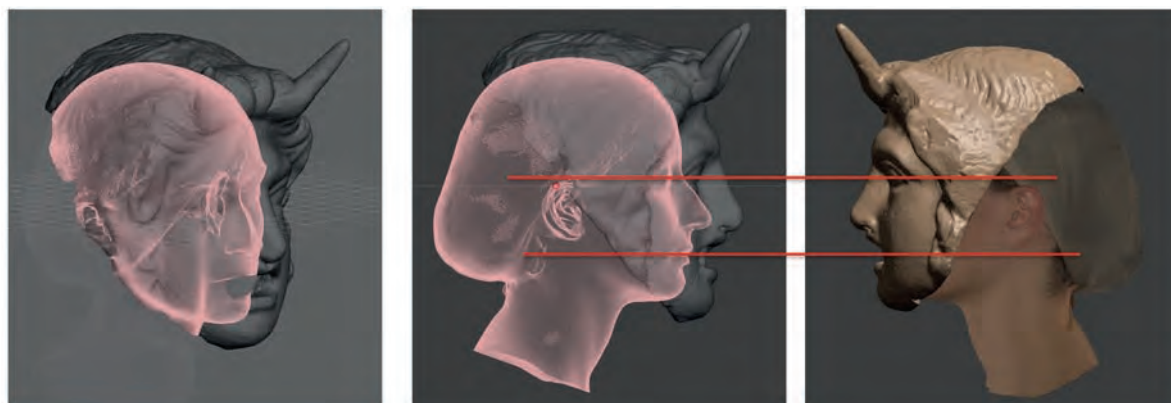


Fig. 5 – Allineamento della maschera inv. 2304 al volto dell'attrice. Elab. F. Stilo.

10. LA STAMPA TRIDIMENSIONALE DEI CALCHI

I modelli prodotti, adesso riferibili alla scala umana, sono stati esportati in formato STL, formato che definisce lo standard nel campo della stampa tridimensionale e della prototipazione rapida. È stato quindi utilizzato il software *Ultimaker Cura*, per la preparazione dei modelli alla stampa.

Per la stampa sono state impiegate stampanti Ultimaker S5 di tipo FDM (*Fused Deposition Modeling*) caricate con bobine di PLA (acido polilattico) bianco da 2.85 mm di diametro. I parametri di stampa sono stati bilanciati al fine di ottenere la massima resa delle superfici, in una ragionevole quantità di tempo. Ove necessario, le maschere sono state sezionate in due porzioni, attraverso l'utilizzo di un piano, posizionato preferibilmente tra la calotta e il volto della maschera stessa. Ci si è serviti di supporti generati automaticamente in fase di *slicing*, per sostenere gli sbalzi, supporti opportunamente rimossi dopo il completamento della stampa (fig. 6).

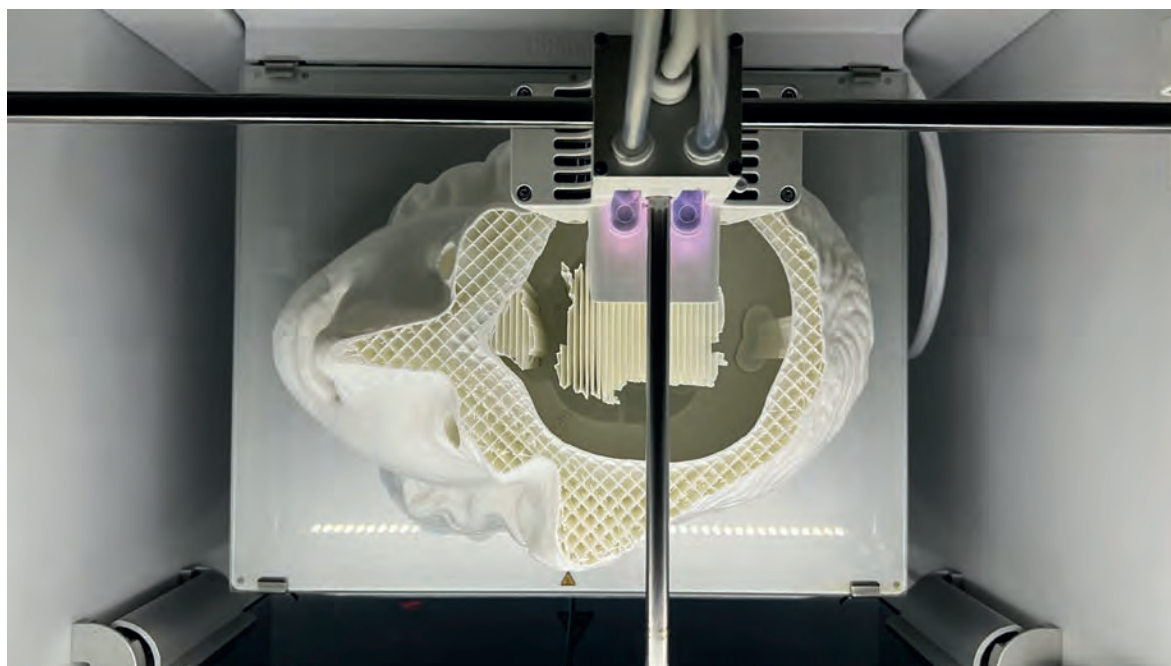


Fig. 6 – Stampa tridimensionale della maschera inv. 2304. Foto e stampa F. Stilo.

Il passaggio dalle dimensioni reali dei reperti, ai modelli a scala umana, ha determinato una crescita proporzionale dei manufatti nelle tre dimensioni dello spazio. In questa fase si è operato lasciando inalterato lo spessore dei reperti, al fine di non alterare l'aspetto finale del modello a dimensioni umane rispetto alle corrispondenti miniature. Si vuole tuttavia segnalare come sia in effetti l'interfaccia esterna la superficie utile alla produzione di maschere indossabili in scena. Il mantenimento dello spessore originale dei reperti è servito, in questa fase dello studio, a verificare la reale indossabilità dei reperti liparesi, fatte le dovute trasformazioni di scala. In questo senso, una volta ricondotto il reperto al corretto fattore di scala, è stata sperimentata, attraverso la sottrazione della *mesh* relativa al volto dell'attore, una procedura che ha permesso di evidenziare le superfici di conflitto tra modello rituale e maschera indossabile. Nell'immagine (fig. 7) si possono vedere le operazioni di integrazione del reperto inv. 9294, corrispondente al personaggio di Prometeo, e in basso a destra, la superficie di conflitto tra volto e maschera, ottenuta per sottrazione.

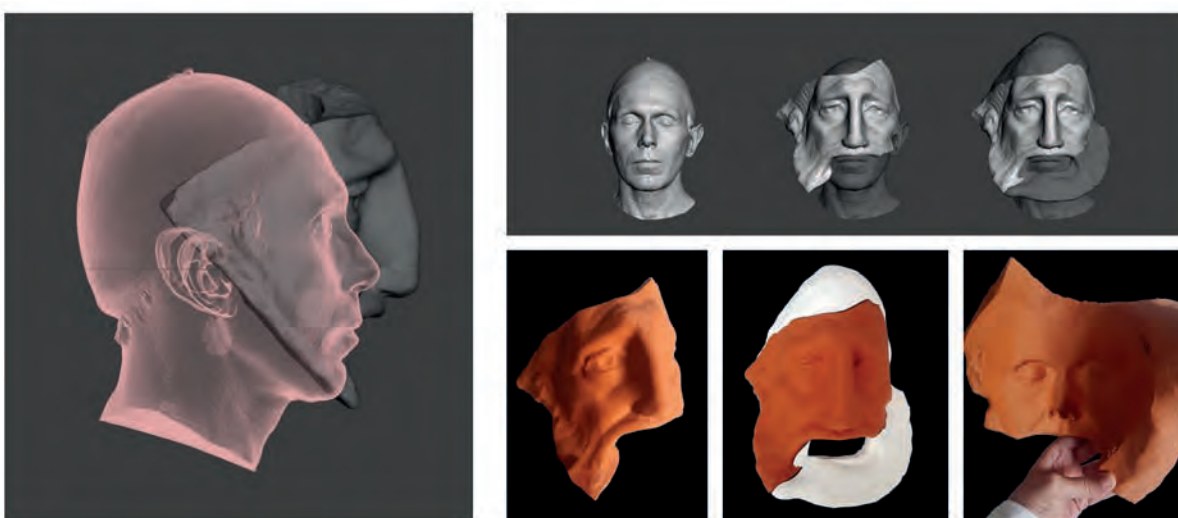


Fig. 7 – La maschera di Prometeo, inv. 9294, processo di integrazione delle lacune e verifica del conflitto sull'interfaccia interna. Elab. F. Stilo.

11. CONCLUSIONI

Le modalità operative adottate hanno consentito la digitalizzazione ad alta definizione, includendo i segni del tempo, le fratture, le incrostazioni, e restituendo quindi la maschera come corpo stratificato e non come superficie idealizzata. Questo modello non è concepito come una copia statica, bensì come un oggetto generativo, da cui possono derivare repliche adattate, esplorazioni virtuali, manipolazioni interattive e impieghi performativi. In questa logica, la maschera digitalizzata diventa un nodo informativo inserito in una rete di significati e usi potenzialmente infiniti: una sorta di gemello digitale che si apre a nuove forme di accesso, studio e riattivazione. Il modello digitale, rielaborato per adattarsi anatomicamente ai volti degli attori tramite dati biometrici, viene stampato in 3D e rifinito a mano per ottenere un artefatto che, pur essendo tecnologicamente mediato, conserva l'impatto simbolico dell'originale. In questo passaggio cruciale, si mette in atto un principio di attualizzazione del patrimonio in cui la maschera non è più oggetto da contemplare, ma soggetto da indossare e attivare (figg. 8-9). L'operazione mira in definitiva a una forma di fedeltà interpretativa, che riconosce nella maschera un dispositivo semiotico, capace di mediare tra passato e presente, tra archeologia e performance.



Fig. 8 – Il *Prometeo Incatenato* in scena al castello di Lipari, maggio 2025. Foto F. Stilo.



Fig. 9 – La maschera di Prometeo, inv. 9294, al termine dello spettacolo. Foto F. Stilo.

BIBLIOGRAFIA

- BELLI A. (1996), *Beni culturali VS realtà virtuale. Limiti della tecnologia e autenticità dei valori*, in «Restauro. Quaderni di restauro dei monumenti e di urbanistica dei centri antichi. La scienza dell'arte del costruire», 135, pp. 89-100.
- BENJAMIN W. (1955), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main; trad. it. di FILIPPINI E., *L'Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino.
- BLANCHARD-LA ILLE C. (2000), *De la co-disciplinarité en sciences de l'éducation*, in «Revue française de pédagogie», 132 (*Évaluation, suivi pédagogique et «portfolio»*, juillet-août-septembre 2000), pp. 55-66.
- CORGNATI M. (2009), *L'opera replicante. La strategia dei simulacri nell'arte contemporanea*, Bologna.
- DE LUCA L. (2011), *La fotomodellazione architettonica*, Palermo.
- MARRAFFA A. (2018), *La cultura materiale del teatro. Studio e analisi delle maschere liparote di argomento teatrale della coroplastica magno-greca per la compilazione di un protocollo (digitale) di integrazione e anastilosi*, Tesi di Dottorato in Architettura, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria.
- ROBBINS E. (1994), *Why Architects Draw*, Cambridge.
- SENNETT R. (2008), *L'uomo artigiano*, Milano.
- STILO F. (2025), *From theatre to museum. An online collection for the digital sharing of Lipari masks*, in GIORDANO A. - RUSSO M. - SPALLONE R. (eds.), *Representation Across Boundaries: New Links with AI, AI-GEN, and XR tools for Cultural Heritage and Innovative Design*, Digital Innovations in Architecture, Engineering and Construction series, Switzerland (in press).

SITOGRAFIA

- CONVENZIONE DI FARO, <https://www.journalchc.com/wp-content/uploads/2020/08/Convenzione-di-Faro.pdf>, [consultato l'ultima volta il 1° dicembre 2025].
- FSTILO - SKETCHFAB, *The mask between rituality and theatre*, <https://sketchfab.com/fstilo/collections/the-mask-between-rituality-and-theatre-1d2e93184a644a808495f1e3d95efe60> [consultato l'ultima volta il 1° dicembre 2025].

Dai rilievi 3D alle maschere per la scena del *Prometeo Incatenato* di Eschilo

Il percorso di Andrea Cavarra

Abstract

Questo contributo descrive il percorso di ricostruzione artigianale di dodici maschere a calotta, ingrandite a partire da miniature fittili di Lipari, nell'ambito di un'ipotesi sperimentale mirata a verificarne la funzionalità scenica nell'allestimento del *Prometeo Incatenato* di Eschilo. Lo *status quaestionis* evidenzia la totale incertezza sul materiale originale delle maschere greche antiche (V-III sec. a.C.). A questa si aggiunge una complessa criticità metodologica nella trasposizione dimensionale: l'obiettivo di fedeltà ecdotica si scontra con l'esigenza di funzionalità scenica e con le incompatibilità anatomiche interne dei reperti miniaturizzati. Per mitigare la discrepanza antropometrica, è stata introdotta una fase operativa di scansione 3D dei volti degli attori. Sulla base di un *orizzonte di plausibilità tecnico-culturale*, l'artigiano Andrea Cavarra ha scelto la pelle conciata al vegetale (cuoio) per la sua resistenza, duttilità e affinità organica con il derma umano.

Il procedimento si è articolato in otto fasi: 1. *Analisi Stampe 3D (PLA)*. 2. *Calchi in Negativo*. 3. *Matrici in Positivo*. 4. *Restauro Modelli e Adattamento*. 5. *Nascita Maschera in Cuoio*. 6. *Finitura e Colorazione*. 7. *Applicazione Parrucche/Barbe*. 8. *Maschere Definitive*, con ultimi adattamenti ergonomici. L'esperienza ha confermato l'operatività scenica degli artefatti, validando l'assunto di partenza. Tuttavia, l'analisi finale a confronto con la finalità del progetto ha identificato una *deriva geometrica nella transizione al calco in gesso* (semplificazione volumetrica e compressione delle curvature). Essa risulta come *criticità strutturale* che apre la necessità di esplorare nuove prospettive euristiche per una più rigorosa aderenza all'archetipo digitale, tra cui: a) *Stampa 3D Diretta* del manichino positivo (eliminando i calchi intermedi). b) *Fresatura CNC (Computer Numerical Control)* del modello per la massima precisione geometrica. c) Utilizzo di *calchi in gomma siliconica elastomerica (RTV-2)* per preservare le curvature complesse senza demoltiplicazione in valve rigide. L'imperfezione e l'incompletezza del processo si sono dunque trasformate in un *agente di conoscenza* e stimolo per la ricerca futura sul *codice recitativo* con maschere a calotta.

Parole chiave. Archeologia sperimentale, archetipo digitale, ricostruzione artigianale di maschere a calotta in cuoio, stampe 3D (in acido polilattico, PLA), miniature fittili di Lipari.

Abstract

This paper describes the craft reconstruction of twelve shell masks, scaled to human size from Lipari clay miniatures, as part of an experimental hypothesis to verify their stage functionality for Aeschylus' Prometheus Bound. The status quaestionis highlights a complete lack of evidence regarding the original materials of ancient Greek masks (5th-3rd century BC). This is compounded by a methodological challenge in dimensional transposition: the goal of ecdotic fidelity clashes with stage requirements and the anatomical inconsistencies of the miniatures. To mitigate anthropometric discrepancies, a 3D scanning phase of the actors' faces was introduced. Based on technical-cultural plausibility, craftsman Andrea Cavarra selected vegetable-tanned leather for its durability, ductility, and organic affinity with the human dermis. The process consisted of eight key stages: 1. Analysis of 3D prints (PLA). 2. Negative casts. 3. Positive matrices. 4. Model restoration and adaptation. 5. Creation of leather masks. 6. Finishing and colouring. 7. Application of wigs/beards. 8. Final masks, with final ergonomic adjustments. The experience confirmed the scenic operability of the artefacts, validating the initial assumption. However, the final analysis in comparison with the project's objectives identified a geometric drift in the transition to the plaster cast (volumetric simplification and compression of the curvatures). This is a structural criticality that opens up the need to explore new heuristic perspectives for a more rigorous adherence to the digital archetype, including: a) Direct 3D printing of the positive mannequin (eliminating intermediate casts). b) CNC (Computer Numerical Control) milling of the model for maximum geometric precision. c) Use of elastomeric silicone rubber moulds (RTV-2) to preserve complex curvatures without demultiplication in rigid valves. The imperfection and incompleteness of the process have thus been transformed into an agent of knowledge and a stimulus for future research on the acting code with shell masks.

Keywords: experimental archaeology, digital archetype, handcrafted reconstruction of leather shell masks, 3D prints (in polylactic acid, PLA), clay miniatures from Lipari.

1. PREMESSA

In questo contributo viene descritto il complesso percorso di ricostruzione artigianale delle maschere, realizzato nell'ambito di un'ipotesi sperimentale: verificare la funzionalità scenica delle miniature fittili di Lipari, una volta ricostruite in pelle e ingrandite a grandezza umana. Tale sperimentazione ha richiesto, come presupposto, l'adesione a un rigoroso principio di fedeltà rispetto al modello archeologico.

In assenza di protocolli predefiniti per questa specifica prassi, il piano di lavoro è stato costruito *ex novo*. La guida storico-teatrale e drammaturgica del progetto, che ha formulato l'ipotesi di lavoro, ha svolto la funzione di *anello di congiunzione e supervisione metodologica* tra il team di ricerca guidato dalla Prof.ssa Francesca Fatta con il Dott. Francesco Stilo (Università Mediterranea di Reggio Calabria) e l'artigiano mascheraio Andrea Cavarra.

Il compito affidato a quest'ultimo è stato la ricostruzione artigianale di dodici maschere a calotta. Di queste, sette sono destinate ai personaggi principali: *Kratos*, *Bia* (presenza muta), Efesto, Prometeo, Oceano, Io, Ermes); l'ottava maschera è servita da modello base per dare il volto ai cinque componenti del Coro (le Oceanine, che nella rappresentazione antica erano probabilmente dodici).

Andrea Cavarra è il Direttore Artistico dell'APS Zorba Officine Creative, con sede nell'*Atelier* Teatro delle Arti, presso il mezzanino di Stazione Repubblica a Milano.

La sua *expertise* pregressa come artigiano si è focalizzata sulla creazione di maschere teatrali contemporanee e tradizionali, quali quelle integrali in cuoio per teste d'animale e le mezze maschere, realizzate anche per produzioni dell'Associazione *Kerkis. Teatro Antico In Scena*. Le sue competenze si sono sviluppate attraverso una solida formazione presso l'Accademia Nazionale del Circo e il diploma conseguito alla Scuola Internazionale dell'Attore Comico di Reggio Emilia. È stato allievo, assistente e collaboratore di maestri di rilievo nel teatro popolare in maschera, tra cui Antonio Fava, Carlo Boso e Stefano Perocco di Meduna, stabilendo il lavoro come attore, mascheraio, scenografo e regista quale sua principale attività.

La collaborazione per il presente progetto ha rappresentato per lui una nuova sfida: la richiesta riguardava la ricostruzione ecdotica e fedele delle 'maschere a calotta' antiche, un tema che ha richiesto l'applicazione delle sue capacità artigianali a un obiettivo di fedeltà filologica finora inedito nella sua esperienza creativa. D'altra parte, della *maschera a calotta antica* manca ancora una soddisfacente *concettualizzazione* nel dibattito scientifico, nell'ampia letteratura sulle maschere e nella prassi teatrale. Essa non va infatti confusa con la contemporanea '*full mask*' che ricopre tutti gli organi del volto.

Nel percorso di ricostruzione delle maschere Cavarra ha virtuosamente coinvolto, in un progetto formativo, le stagiste Lucrezia Blanca Protti e Alessia Martella, e i giovani assistenti Cecilia Ruppert e Mattia Cremonini.

1.1. IL QUARTO ANELLO DI UN PROCEDIMENTO DI RICERCA IN CINQUE FASI

Il lavoro ricostruttivo, incentrato sulla prassi tecnica e artistica del mascheraio, si inserisce in un processo di ricerca più ampio e strutturato, rappresentando il *quarto* anello (*la ricostruzione artigianale*) di una catena di almeno *cinque fasi distinte*, con le prime tre propedeutiche all'azione del mascheraio:

1. L'analisi delle miniature di Lipari, basata sulle catalogazioni di Bernabò Brea, Cavalier e Schwarzmaier e sugli studi critici successivi¹.
2. La selezione delle miniature più appropriate per la rappresentazione contemporanea in maschera della tragedia *Prometeo Incatenato*².

¹ BERNABÒ BREA - CA ALIER (1965); WEBSTER (1965); BERNABÒ BREA (1981); BERNABÒ BREA - CA ALIER (1991); BERNABÒ BREA (1998); BERNABÒ BREA - CA ALIER (1994); BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001); SCHWARZMAIER (2011). Si veda l'aggiornamento sugli ultimi ritrovamenti nelle campagne di scavo 2012-2013 in OLLÀ - SARDELLA - SPIGO - MARTINELLI - GIORDANO (2018).

² Si veda in questo volume MATELLI (2026a), pp. 159-187.

3. La digitalizzazione 3D delle miniature scelte a cui si è aggiunto il rilevamento laser dei volti degli attori, dati essenziali per l'adattamento tecnico³.
4. *La ricostruzione artigianale delle maschere in pelle* (oggetto del presente saggio).
5. La messa in scena dello spettacolo *Prometeo Incatenato* di Eschilo, per la quale le maschere realizzate devono possedere la necessaria funzionalità scenica⁴.

1.2. ANALISI DEI REPERTI ARCHEOLOGICI E IMPLICAZIONI RICOSTRUTTIVE

L'analisi dei *reperti archeologici* delle maschere in terracotta selezionate ha evidenziato problematiche tecniche che ne hanno complicato la trasposizione scalare e l'adattamento performativo:

- *Incompatibilità Anatomica Interna*: Le maschere in terracotta che presentano una *facies* esterna riconducibile alla tipologia teatrale mostrano, internamente, una morfologia che non è intrinsecamente adattabile alla configurazione degli organi facciali (es. *prominenze malari, strutture nasali*) e richiede, pertanto, un processo di adattamento o rimodellamento.
- *Problema dello Spessore Materiale*: Lo *spessore materiale* ('*gauge*') delle terrecotte, sebbene minimo nel modello originale, subisce un *ingrandimento scalare* proporzionale durante il processo di replicazione dimensionale, potenzialmente alterando l'estetica e il bilanciamento del prodotto finale.
- *Integrità e Frammentazione*: Numerosi reperti sono affetti da danno strutturale, lacune materiali o frammentazione, rendendo incompleta la documentazione morfologica necessaria per la ricostruzione.

1.3. STATUS QUAESTIONIS: CRITICITÀ METODOLOGICHE NELLA RICOSTRUZIONE MIMETICA

I rilevamenti digitali sono stati eseguiti dal *team* della Prof.ssa Francesca Fatta, in collaborazione con il Dott. Francesco Stilo del Dipartimento di Architettura dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria (partner del progetto PRIN⁵) e hanno portato alla produzione di *stampe digitali* poi elaborate dall'artigiano.

Per quanto concerne le *proporzioni di ingrandimento*, il Dott. Stilo ha verificato che le otto terrecotte analizzate riproducono *volti miniaturizzati* con proporzioni facciali *naturalistiche* relative alle distanze inter-organiche (fronte, occhi, naso, bocca, mento), in linea con le precedenti conclusioni di Williams e Knight⁶.

Le percentuali di *ingrandimento scalare* applicate, basate sulla dimensione del reperto archeologico originale e sulle caratteristiche antropometriche del volto dell'attore, sono le seguenti:

- **2.1%** per la maschera di Iò (Mus. Eol. inv. 2304).
- **3.5%** per le maschere di Prometeo e di *Bia* (Mus. Eol. inv. 9294 e 12972).
- **3.8%** per le maschere di Oceano, delle Oceanine e di Ermes (Mus. Eol. inv. 9721, 12519 e 12970).
- **4.0%** per le maschere di *Kratos* ed Efesto (Mus. Eol. inv. 11243 e 13556i).

L'operazione di adattamento della maschera ingrandita alle dimensioni esatte del volto dell'attore ha rappresentato una criticità metodologica complessa che non avevamo previsto in fase di ipotesi progettuale (*ex ante*).

Nello specifico, l'obiettivo teorico di *replicare fedelmente la fisionomia esterna* del modello antico si è scontrato con l'*esigenza funzionale legata alla prassi scenica*: la necessità di fornire all'at-

³ Si vedano FATTA-STILO (2026), pp. 373-384 in questo volume e le pagine di Andrea Marraffa in MARTINELLI - MARRAFFA - NISTICÒ (2025), pp. 165-168.

⁴ Si veda MATELLI (2026b), pp. 193-245 in questo volume.

⁵ Si veda FATTA - STILO (2026), pp. 373-384 in questo volume. Inoltre, FATTA - MEDIATI (2025), pp. 110-122.

⁶ WILLIAMS (2004), p. 152; KNIGHT (2007), p. 19.

tore uno strumento di lavoro ergonomicamente compatibile con l'antropometria facciale e che garantisse una vestibilità ottimale in scena.

Questo ha richiesto a livello artigianale di conciliare la preservazione delle proporzioni estetiche con la funzionalità scenica.

1.4. SOLUZIONE METODOLOGICA AGGIUNTIVA E VINCOLI ECONOMICI

La necessità di *conciliare la fedeltà ecdotica* della ricostruzione con la *funzionalità scenica* ha imposto l'introduzione di una *fase operativa aggiuntiva e non preventivata*: la *rilevazione tridimensionale (3D)* dei volti degli attori coinvolti. A tale scopo, è stato impiegato un *dispositivo di scansione manuale a luce strutturata* (modello *Artec Spider*), con il supporto tecnico specialistico dell'azienda esterna NAOSLab SRL⁷. I modelli digitali dei volti degli attori rilevati presso la sede dell'Università Cattolica di Milano hanno permesso di fornire ai ricercatori dell'Università di Reggio Calabria una traccia geometricamente corretta per il proporzionamento dei modelli digitali delle maschere. Tuttavia, i *costi operativi* associati a questa procedura di *scanning* laser, non inclusi nel *budget* previsionale, hanno imposto una limitazione del *set* di dati acquisiti, circoscrivendolo a quattro soggetti (i tre attori principali e il capo-coro)⁸.

2. LA SCELTA DEL MATERIALE E IL METODO DI RICOSTRUZIONE

2.1. I MATERIALI DELLE MASCHERE

Non sappiamo con certezza di quali materiali fossero fatte le maschere teatrali antiche. Abbiamo solo alcune informazioni sporadiche e tarde, per lo più provenienti dall'erudizione bizantina. Una di queste fonti è rappresentata da un'interpretazione del v. 405 delle *Rane* di Aristofane, dove il coro si lamenta della parsimonia dei coreghi nel finanziare i sandali e i 'cenci' del coro. Secondo lo scolio alle *Rane* 405b-c⁹ alcuni eruditi pensavano che si riferissero a piccoli mantelli, ma secondo altri ai cenci che, incollati, creavano le 'maschere'. Su questa base, Navarre (che ha offerto già agli inizi del '900 un dettagliato *status quaestionis*) conclude che le maschere greche potessero essere fatte di panno e stucco messi in uno stampo¹⁰, senza escludere che la struttura della maschera potesse essere creata con cortecce o legni¹¹. Pickard-Cambridge, affrontando il tema della nascita della maschera ad Atene, sostiene non ci siano elementi per contraddire l'ipotesi che il materiale usato abitualmente fosse il lino, forse indurito con colle¹², ma in verità anche la sua è solo un'ipotesi.

Ci si può chiedere se ci fosse continuità o discontinuità non solo nella forma, ma anche nei materiali, tra la maschera dionisiaca rituale e quella drammatica¹³. Ci fu sicuramente un'importante evoluzione della forma, dei materiali e dei colori delle maschere antiche a partire da quando, secondo fonti tarde¹⁴, l'iniziatore del genere tragico, Tespi, aveva recitato con il volto dipinto di biacca. Secondo Orazio era stato Eschilo a 'inventare' la maschera e l'abito scenico del *pallium* (*Ars Poetica* 278): si può concludere che quest'ultimo ebbe sicuramente un ruolo chiave, innovativo, nella creazione della maschera tragica. Immaginiamo tuttavia che,

⁷ <https://www.naoslab.it>.

⁸ Questa fase di lavoro è descritta in MARTINELLI - LA ROCCA - MARRAFFA - NISTICÒ (2025), pp. 165-168 (con foto dei rilevamenti laser del volto dell'attore Christian Poggioni).

⁹ WILES (2007), p. 15. *Schol. in Aristoph. Ra.* 405b-c [CHANTRY (1999), p. 65]: ῥάκος δὲ οἱ μὲν τὸ τριβώνιον, / οἱ δὲ τὸ προσωπεῖον, ὅτι ῥάκεσι κατακολλᾶται.

¹⁰ NA ARRE (1905), p. 406.

¹¹ NA ARRE (1905), p. 406 e nota 20.

¹² PICKARD-CAMBRIDGE (1996), p. 263.

¹³ Sulla maschera tra rito e tragedia MEDDA (2022), pp. 47-49; FALLOSSI (2022), pp. 59-74.

¹⁴ Hor. *AP* 275-277; *Suda* θ 282.

dopo Tespi e prima di Eschilo, già poeti tragici come Frinico, Cherilo o Pratina¹⁵ non potevano rappresentare i loro drammi se non con maschere in grado di caratterizzare le identità dei personaggi, almeno come uomini o donne, vecchi o giovani, servi o nobili: la *Suda* racconta che Frinico fu il primo a introdurre maschere femminili¹⁶. Eschilo, sempre secondo la *Suda*, fu il primo a introdurre impressionanti maschere colorate (οὗτος πρῶτος εὔρε προσωπεῖα δεινὰ χρώμασι κεχρισμένα ἔχειν τοὺς τραγικούς)¹⁷.

La ricerca sui materiali delle maschere teatrali greche si scontra, dunque, con una *incertezza insuperabile*. La totale assenza delle maschere originali (a causa della natura deperibile dei materiali), l'ambiguità delle fonti letterarie (spesso tarde o indirette) e la non-pertinenza delle testimonianze iconografiche (che non rivelano la materia) rendono impossibile stabilire con certezza quale materiale fosse utilizzato abitualmente nel V-III sec. a.C.

Penso sia verosimile immaginare, anche nell'antichità, sperimentazioni e varianti dovute a luoghi e tradizioni locali. Il dibattito attuale sui materiali della maschera greca è poco propenso a ipotizzare l'uso della pelle, che in verità, per varie ragioni che sotto esporrò, non andrebbe esclusa.

2.2. LA SCELTA DELLA PELLE COME MATERIALE DELLA MASCHERA A CALOTTA GRECA

Nei primi colloqui con il mascheraio Andrea Cavarra, questi propose subito, per prima cosa, di utilizzare la pelle, sostenendo che nella tradizione artigianale e artistica essa ha una particolare gradevolezza e può essere modellata molto facilmente. Mi disse che essa è un materiale straordinario per la sua resistenza e la sua duttilità.

Nel contesto del Convegno del 22-23 Novembre a Milano, Cavarra ha raccontato un aneddoto, per spiegare che la pelle non viene usata da un mascheraio se non è a disposizione, ma se c'è, rappresenta la scelta migliore:

Quando sono stato in Indonesia per imparare a costruire le maschere *topeng* in legno, feci vedere al Maestro come le facevamo noi in cuoio e lui esclamò: «Geniale! Il cuoio è un materiale perfetto, duttile, resistente e molto facile da gestire sul volto, non dà fastidio, è meraviglioso. Bravi!». Gli chiesi: «Ma perché voi invece non le fate così?», e lui rispose: «Non abbiamo le mucche, ne abbiamo qualcuna, ma mille non le abbiamo, quindi le realizziamo in legno».

Egli ha anche confidato questa esperienza:

Andando a lavorare artigianalmente ti accorgi che tutti i materiali portano anche un'energia diversa. Ritengo che, tra tutti i materiali che ho personalmente sperimentato, il cuoio sia sicuramente un materiale dotato di una sua gentilezza. Faccio un esempio: quando lavoro con il gesso (materiale che uso molto) arrivo a casa la sera che sono asciutto, disidratato sia energeticamente che fisicamente. Quando lavoro invece la pelle, per quanto possa essere faticoso, lo trovo estremamente naturale e addirittura rilassante; se lavori la cartapesta in un qualche modo è altrettanto piacevole, ma allo stesso tempo essa ha una struttura estremamente più rigida della pelle e di conseguenza meno gradevole sul volto. Credo che questi aspetti che noi come artigiani riscontriamo lavorando in vari materiali possono essere anche riscontrati dagli attori.

Davanti alla totale assenza di fonti dirette sulla materia prima delle maschere greche di V sec. a.C., le riflessioni che seguono non intendono forzare i testi letterari verso una prova impossibile. Sono finalizzate a delineare un orizzonte di plausibilità culturale che supporti l'ipotesi della sperimentazione artigianale e teatrale presentata nel saggio.

¹⁵ Si vedano i titoli delle loro tragedie in *TrGF* 1, pp. 66-68 (nr. 2 *Choerilus*), 69-79 (nr. 3 *Phrynichus*), 79-84 (nr. 4 *Pratinas*). Di Cherilo, dice la voce *Suda* χ 594 (s.v. οἰρίλος), che, secondo alcuni, si occupò di allestire maschere e costumi (οὗτος κατὰ τινας τοῖς προσωπείοις καὶ τῇ σκηνῇ τῶν στολῶν ἐπεχίρησεν).

¹⁶ *Suda* φ 762 (s.v. Φρύνιχος): οὗτος δὲ πρῶτος ὁ Φρύνιχος γυναικεῖον πρόσωπον εἰσήγαγεν ἐν τῇ σκηνῇ «Proprio Frinico introdusse per primo sulla scena personaggi (o maschere) femminili».

¹⁷ *Suda* αἰ 357 (s.v. Αἰσχύλος).

Mi sono chiesta se la pelle non potesse essere uno dei materiali prescelti dai Greci almeno tra V e III sec. a.C. per la costruzione delle loro maschere. Τὸ δέρμα (di seguito *derma*), che traduciamo con ‘pelle’, è un nome verbale, derivato dal verbo δέρω (*dero*) o δείρω (*deiro*) che indicano l’azione dello ‘scuoiare/scorticare’, in riferimento ad animali o esseri umani¹⁸.

Le pelli, allora come ora, sono materiali derivanti dall’uso soprattutto alimentare della carne animale: fossero di pecora o di montone, di vitello o di bue, di capretto o di capra o altro animale, nel mondo greco le pelli venivano usate per svariati scopi, dopo averle sottoposte a una tecnica di lavorazione consistente in tre fasi (1. raschiatura, 2. concia, 3. ammorbidimento)¹⁹. La concia aveva lo scopo di *evitare la putrefazione e rendere la pelle resistente all’umidità*²⁰. Tale tecnica è antichissima, presente in disparate culture e attestata in tavolette micenee²¹. Essa si evolve, da forme primitive (che permangono in contesti poveri e rurali)²², ad artigianalità raffinata, che permette di distinguere e separare, del derma bovino, il ‘fiore’ (più flessibile e leggero) e la ‘crosta’ (più spessa e robusta)²³.

Nell’*Iliade* il Poeta dedica attenzione all’opera di un eccelso artigiano del cuoio, ‘Tychios’ di Hyle, il quale aveva creato lo straordinario scudo di Aiace dopo aver conciato le pelli di sette robusti tori, averle sovrapposte l’una sull’altra, e avervi aggiunto sopra, alla fine, una piastra di bronzo (*Il.* 7.219-23).

Una famosa similitudine, un po’ sinistra, ma assai significativa per il nostro discorso, è rappresentata dai versi di *Il.* 17.389-401 in cui, per far capire che tipo di contesa ci fosse tra Troiani e Greci intorno al corpo del defunto Patroclo, il Poeta descrive, con precisi particolari, le manipolazioni a cui era sottoposta una pelle animale durante le operazioni di concia: si propone infatti un’analogia tra la sorte del corpo inanime di Patroclo e la pelle di un bove ‘unta di grasso’ e ‘tirata’ nel procedimento della concia ‘grassa’, dove perde gli umori che la renderebbero putrescente.

Il. 17.389-395

ὥς δ’ ὅτ’ ἀνὴρ ταύροιο βοὸς μεγάλοιο βοείην
λαοῖσιν δώη τανύειν μεθύουσιν ἀλοιφῇ:
δεξάμενοι δ’ ἄρα τοί γε διαστάντες τανύουσι
κυκλός, ἄφαρ δέ τε ἰκμάς ἔβη, δύνει δέ τ’ ἀλοιφή
πολλῶν ἐλκόντων, τάνυται δέ τε πᾶσα διὰ πρό:
ὥς οἱ γ’ ἔνθα καὶ ἔνθα νέκυν ὀλίγη ἐνὶ χώρῃ
εὔλκεον ἀμφότεροι. [...].

Come quando un uomo la pelle d’un gran toro fa tendere alla sua gente, impregnata di grasso: essi la prendono e la distendono disponendosi in cerchio; ed ecco l’umore va via e penetra il grasso per il tirare di molti, e tutta quanta si tende; così quelli il morto in piccolo spazio tiravano da entrambe le parti, di qua e di là. [...].

In alcuni testi (soprattutto comici) il linguaggio traslato fa sì che la ‘pelle’ di un corpo serva a esprimere l’intera persona. *Derma* è usato in riferimento all’involucro esterno sia del corpo umano che animale²⁴; δορά (*dorà*) significa ‘pelle scuoiata’ e in alcuni contesti è evidente l’intento dispregiativo quando la parola è usata in riferimento a un essere umano.

Sul piano della semantica traslata, in alcuni contesti letterari, i termini ἀσκός (*askòs*) e θύλακος (*thylakos*), in nesso con il verbo δέρω, rivelano un’importante oscillazione semantica:

¹⁸ CHANTRAINE (1968), s.v. δέρω, pp. 265-266; LONGO (1991), pp. 10-11.

¹⁹ LONGO (1991), p. 5 e soprattutto FABIANI (2018), pp. 380-384.

²⁰ LONGO (1991), p. 11; FABIANI (2018), pp. 381-382.

²¹ FABIANI (2018), p. 383.

²² LONGO (1991), pp. 17-20.

²³ FABIANI (2018), pp. 380-384.

²⁴ LONGO (1991), p. 10. Sulla storia del nome verbale δέρμα (e suoi derivati) si veda anche CHANTRAINE (1968), s.v. δέρω, p. 265, con riferimenti a *Il.* 16.341; *Od.* 13.341 per la pelle umana.

in questi casi, i lemmi, che designano propriamente l'otre o il sacco di pelle, vengono impiegati per indicare la 'pelle scorticata' di un essere umano, operando una neutralizzazione terminologica tra la risorsa biologica e il suo esito funzionale (cfr. Hdt. *Hist.* 7.26; Aristoph. *Nu.* 442).

Tale sovrapposizione raggiunge un apice di violenza verbale in Aristoph. *Eq.* 370, dove l'invettiva *δερῶ σε θύλακον* («ti scuoierei [fino a ridurti a] un sacco») utilizza la sineddoche come metafora denigratoria. In questo caso, il tropo non è solo uno slittamento lessicale, ma un efficace strumento di reificazione: l'avversario viene linguisticamente oggettivato in un involucro inerte e manipolabile, riducendo il corpo a una 'cosa', un puro contenitore (*thýlakos*) privo di interiorità²⁵. Questa traiettoria semantica trova un precedente autorevole in Solone (fr. 33, 7 W.² = fr. 29a, 7 G.-P.²), dove l'auto-esecrazione iperbolica dell'io lirico - ἤθελον [...] ἀσκόζ ὕστερον δεδάρθαι («vorrei [...] essere poi scorticato [fino a diventare] un otre») - testimonia la precocità dell'immaginario che assimila il destino di un corpo scorticato alla sua metamorfosi in un oggetto d'uso quotidiano come l'otre.

Ritroviamo questa concezione del derma come superficie dotata di autonomia meccanica e plasticità in un famoso passo del *Simposio* platonico (*Symp.* 190e). Qui, l'atto di ricomporre i lembi cutanei dopo la scissione degli androgini è descritto attraverso il nesso ὥσπερ τὰ σύσπαστα βαλλάντια («come le borse che si chiudono a strozzo»)²⁶: l'anatomia umana viene esplicitamente assimilata alla morfologia di un manufatto. L'uso del termine *ballàntion* - borsa o borsellino tipicamente realizzato in cuoio o pelle flessibile - suggerisce che la percezione culturale della cute non fosse limitata a una visione organica, ma mediata dalle categorie dell'artigianato del cuoio. La pelle, in questo passaggio, cessa di essere un confine corporeo statico per diventare una membrana duttile e manipolabile, la cui 'chiusura' (la sutura dell'ombelico) ricalca perfettamente la logica funzionale di un oggetto d'uso quotidiano. Il nesso tra supplizio e produzione di oggettistica in pelle si cristallizza nel mito di Marsia, la cui spoglia diviene essa stessa l'otre appeso alle sorgenti del fiume (Hdt. *Hist.* 7.26). E non è un caso che Erodoto, nel descrivere i costumi di popolazioni barbare, indugi sulla scarnificazione di esseri umani trattati come fiera selvaggina per ricavarne cuoio funzionale (*Hist.* 4.64-66 e 5.25).

Queste brevi osservazioni servono ad avvalorare l'ipotesi che la 'pelle' animale (probabilmente il 'fiore', piuttosto che la 'crosta')²⁷ potesse essere, sotto il profilo della sensibilità culturale e della prassi artigianale, il materiale più prossimo e adatto a dare il 'volto' ai personaggi drammatici, attraverso il πρόσωπον / (*prosopon*), che significa prima 'faccia' / 'viso', poi 'maschera'. Il termine derivato, più raro, προσωπεῖον (*prosopeion*), è utilizzato sia nel senso di 'maschera' (Theophr. *Char.* 6.3.1) che di 'personaggio' (Plut. *Herod.* 857f).

In assenza di testimonianze letterarie o archeologiche dirimenti circa i materiali costruttivi nel V sec. a.C., la maschera a calotta in pelle rimane un'ipotesi di ricerca che abbiamo inteso sottoporre al vaglio dell'archeologia sperimentale e della prassi teatrale.

Come confermato dall'esperienza artigianale di Cavarra, rispetto a supporti in lino o cartapesta (irrigiditi da colle organiche, che emettono forti odori), la pelle animale garantisce una resistenza strutturale superiore a spessori minimi, mantenendo una flessibilità che favorisce l'adesione ergonomica al volto. Tale materiale, inoltre, stabilisce una singolare

²⁵ In merito a questo passaggio si potrebbe parlare di 'figura di identificazione' [CONDELLO (2013), pp. 15-26], in virtù della quale l'avversario viene linguisticamente trasformato nell'oggetto 'sacco'. Tuttavia, tale identificazione non costituisce un salto logico arbitrario, ma poggia sul presupposto materiale della sineddoche: è la continuità fisica tra la pelle-materia (la parte) e l'otre-manufatto (l'oggetto) a permettere l'immediata assimilazione dell'uomo scorticato alla 'cosa'. L'efficacia di questa reificazione risiede dunque in una duplice sineddoche: 1. quella del tutto per la parte, in cui l'integrità del soggetto viene ridotta alla sola superficie epidermica, 2. e quella della materia per il manufatto, in cui la pelle perde la sua natura biologica per assumere l'identità di un oggetto d'uso (l'otre in Solone, il sacco in Aristofane).

²⁶ Le traduzioni, salvo quando è diversamente indicato, sono mie. Si vedano i commenti a questi passi di LONGO (1991), pp. 9-11.

²⁷ FABIANI (2018), pp. 380-384.

affinità tattile e termica con il derma dell'attore, venendo percepito come una 'seconda pelle' naturale.

Le ragioni di questa scelta risiedono dunque nella volontà di testare la pelle come materia idonea a tradurre i modelli fittili di Lipari in strumenti scenici.

La successiva descrizione del processo operativo e l'analisi del rendimento in scena mirano a verificare se la pelle soddisfi pienamente le complesse esigenze funzionali – acustiche, visive e cinetiche – proprie di una maschera a calotta per il teatro classico. L'indagine, tuttavia, non si esaurisce nella semplice verifica della tenuta del materiale, ma intende validare parallelamente una specifica metodologia ricostruttiva: un protocollo artigianale che, come si vedrà nelle conclusioni, affronta le criticità della trasposizione dimensionale e antropometrica, proponendo un modello di mediazione tra fedeltà al reperto archeologico e necessità della prassi teatrale.

3. IL PROCEDIMENTO RICOSTRUTTIVO DEL MASCHERAIO ANDREA CAVARRA

3.1. IL METODO

Le azioni pratiche del mascheraio Andrea Cavarra non derivano unicamente da un sapere tecnico trasmesso tradizionalmente da maestro ad allievo, ma sono informate da un preciso *principio metodologico* basato sull'*universalità degli espedienti artigianali* e sul *ragionamento per analogia*.

Cavarra ha illustrato questo concetto durante il Convegno PRIN di Milano (22-23 novembre 2025) attraverso un aneddoto significativo:

Quando ero molto giovane, leggevo la storia della scoperta dell'America di Cristoforo Colombo raccontata da Altan (allegato a *Repubblica*). La prima pagina mostrava due indigeni, padre e figlio, che camminavano. Il figlio chiedeva al padre: «Secondo te, come sarà la Terra? Che forma avrà?». E il padre rispondeva: «Sarà tonda, perché guarda la luna... se è tonda la luna, sarà tonda anche la Terra»²⁸.

Questa storia serve a Cavarra come similitudine per rispondere alla domanda cruciale sulla produzione antica:

- «Come saranno state fatte le maschere a calotta, allora?».
- «Probabilmente in modo non dissimile da come le facciamo noi oggi».

L'essenza di tale analogia risiede nell'idea che l'arte della maschera, antica o moderna che sia, ricorra sempre alle soluzioni più logiche e dirette che i materiali e la tecnologia a disposizione in quel dato contesto socioculturale permettono. Se i Greci disponevano di pelle conciata (*derma*) e degli strumenti per modellarla, è altamente probabile che le loro soluzioni per creare un volto scenico (*prosopon*) seguissero la via della *massima funzionalità* e *minima resistenza*, proprio come un artigiano contemporaneo sceglie il materiale più efficace.

Il lavoro di Cavarra, quindi, si fonda sulla convinzione che il *genio pratico* sia un elemento universale, che permette di risalire dalle tecniche moderne alla *logica costruttiva* potenzialmente adottata dagli artigiani antichi. Le azioni di ricostruzione che seguono (modellazione, concia e formatura) sono il tentativo di verificare in pratica questa *ipotesi di universalità artigianale*. Essa rappresenta una semplificazione, ma risponde a una logica funzionale e pratica necessaria.

²⁸ Francesco Tullio Altan, *Cristoforo Colombo*, in «Linus» 1976 (prima edizione); ristampa nella serie «I classici del fumetto di Repubblica», 10, del 2003.

3.2. LE OTTO FASI DEL LAVORO ARTIGIANALE

Di seguito presento le otto fasi di lavoro (I-VIII) di Andrea Cavarra che descrivono le fasi del suo processo di ricreazione delle maschere, corredate da immagini.

- I FASE - *Analisi e utilizzo delle riproduzioni dei reperti archeologici in stampa 3D*

Una volta ricevute dall'Università Mediterranea di Reggio Calabria le stampe 3D (in acido polilattico, PLA), Cavarra mi ha riferito di averle analizzate, osservando che – a suo parere – il loro aspetto esterno era particolarmente ‘stondato’, ovvero sia levigato dal tempo²⁹. A suo giudizio i tratti fisiognomici non erano sufficientemente marcati rispetto alle esigenze di visualizzazione del teatro contemporaneo che si avvale di luci artificiali. Metodologicamente, dunque, egli mi comunicò l'intenzione, nella sottostante *fase IV*, di togliere ai modelli la patina del tempo *rendendo più marcati i tratti fisiognomici*.

Operativamente, in questa prima fase egli riferisce di aver ricoperto tutte le stampe digitali con un composto isolante.



Figg. 1a, 1b – Riproduzioni (stampa 3D in PLA) ingrandite di due miniature di maschere teatrali antiche (Mus. Eol. Inv. 9721 e Mus. Eol. inv. 9294). Da sinistra a destra si osservano le maschere di Oceano e Prometeo. Si noti, in particolare, che il modello di Prometeo (inv. 9294), frammentario nell'originale, è qui presentato con una integrazione ricostruttiva della lacuna come elemento componibile staccato. La calotta è stata stampata separatamente. Foto di Andrea Cavarra.

²⁹ Il confronto tra professionalità diverse non ha permesso di superare tale pregiudizio. In verità le miniature sono reperti archeologici che per millenni sono rimasti per lo più protetti in ambiti tombali. Bernabò Brea notava talora deformazioni imputabili alla morbidezza dell'argilla fresca o una minore definizione di alcuni lineamenti dovuta all'uso di 'matrici stanche' [BERNABÒ BREA (1981), p. 18 e *passim*]. Tuttavia, l'analisi delle otto miniature in esame non evidenzia vizi di fabbricazione originari significativi. Nello specifico: l'esemplare *inv. 9294*, pur non integro per danni accidentali, rivela un'ottima fattura [Ivi, p. 146 nr. 2]; l'*inv. 9721*, di estrema finezza e con cromia originaria, lamenta la sola perdita parziale della capigliatura posteriore (Ivi, p. 146 nr. 1); l'*inv. 11243*, ricomposto da tre frammenti, ma dai lineamenti inalterati, appare privo di ingubbiatura o colore (Ivi, p. 190 nr. 3). L'*inv. 12972* appare annerito dall'esposizione al rogo; Bernabò Brea (Ivi, p. 194 nr. 3) ne rileva il volto più ovale e allungato, forse per uno schiacciamento in fase di estrazione dalla matrice, senza però classificarlo come deformato. Le asimmetrie dell'*inv. 13556i* non sono accidentali, ma funzionali alla caratterizzazione del personaggio sofferente (Ivi, p. 312). L'*inv. 12519*, ricomposto da otto frammenti e lacunoso nella chioma destra, conserva intatta la conformazione e la policromia (Ivi, p. 216, nr. 1); l'*inv. 2304* è ben conservato e privo di difetti, eccetto la rottura di un corno (Ivi, p. 128 H4). Infine, l'*inv. 12970* non mostra vizi di forma, presentando solo annerimento da rogo funebre (Ivi, p. 182, nr. 28).



Fig. 1c – L'immagine evidenzia che la stampa PLA ingrandita della maschera di Oceano è stata composta in due pezzi. Foto di Andrea Cavarra.

Fig. 2 – La stampa in 3D ingrandita della miniatura Mus. Eol. inv. 12519 (la *kore*, volto delle Oceanine). Foto di Andrea Cavarra.



Figg. 3a-3b – La stampa 3D della maschera della *kore* ricoperta con un composto isolante, come preparazione alla fase successiva. Foto di Andrea Cavarra.

- II FASE - *Realizzazione calchi in gesso alabastrino in negativo*

Dopo aver isolato le stampe, Cavarra e i suoi collaboratori hanno realizzato i calchi in *gesso alabastrino in negativo*. La posa del calco dura una ventina di minuti.



Fig. 4 – La stampa 3D della miniatura Mus. Eol. Inv. 13556i (Efesto) ricoperta dal composto isolante. Foto di Andrea Cavarra.



Fig. 5a – Andrea Cavarra e Cecilia Ruppert stanno discutendo sulla procedura da seguire per ottenere dei calchi negativi in gesso (due se ne vedono sul tavolo a sinistra) dalle stampe 3D (anteriormente vediamo la stampa di *Kratos*, vicino a Cecilia invece quella di *Prometeo*). Foto di Elisabetta Matelli.

Fig. 5b – Sul tavolo di lavoro sono visibili, sullo sfondo a destra, tre calchi in negativo. Anteriormente due stampe 3D pronte per essere ricoperte dal gesso alabastrino e diventare calchi in negativo (III Fase). Sullo sfondo l'assistente Cecilia Ruppert che prepara calotte per rendere le maschere integrali. Foto di Andrea Cavarra.

- III FASE - *Realizzazione matrici in gesso alabastrino*

Cavarra ha poi colato all'interno dei negativi altro gesso alabastrino (fig. 6), dopo averlo isolato con distaccante acrilico e vasellina, in modo da creare delle matrici in positivo per poter riprodurre gli originali in un materiale scolpibile e lavorabile.

Questa fase è funzionale al proposito di *restaurare* e *ripristinare* le linee originali, deteriorate o cancellate dall'usura del tempo della fase quarta.

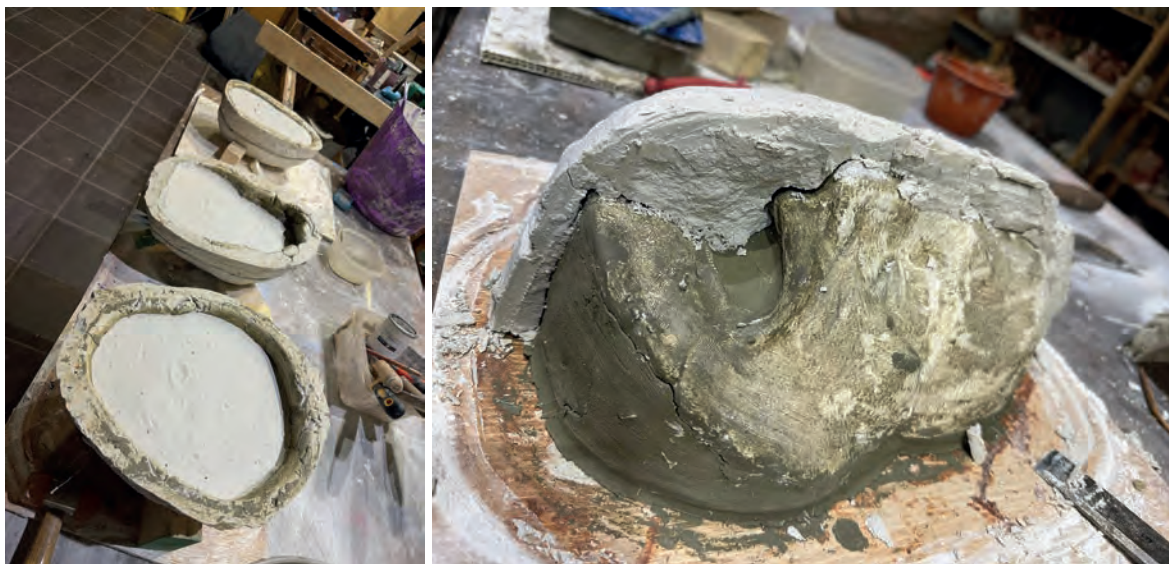


Fig. 6a e 6b – Procedimento con cui dal calco in negativo riempito di gesso alabastrino si estrae un calco in positivo. Foto di Andrea Cavarra.



Fig. 7 – Cecilia Ruppert e Mattia Cremonini nell'atto di aprire un calco ed estrarne la matrice. Foto di Andrea Cavarra.

Fig. 8 – Le stampe in positivo di *Bia* già ristrutturata e di *Oceano* pronto ad essere lavorato (da sin. a dx.), ricavate dal calco negativo.

• IV FASE - *Restauro dei modelli*

Questa fase cruciale combina il restauro plastico conservativo con l'adattamento morfologico per preparare la fase di lavorazione del cuoio.

Una volta analizzata la morfologia della stampa 3D che replica il volto rappresentato dalle varie miniature del museo di Lipari, ci si è resi conto che non sempre e non necessariamente le sue proporzioni antropometriche combaciavano con quelle dell'attore che avrebbe poi portato la maschera in scena. Di conseguenza Cavarra è intervenuto correggendo in particolare la posizione degli occhi e quella della bocca, cercando di rispettare l'estetica della maschera originale caratterizzata da una significativa asimmetria, come nel caso che segue. In alcuni casi specifici, infatti, come quello della Maschera raffigurante Oceano, il mascheraio ha avuto la necessità d'intervenire sulla maschera in cuoio (V Fase) con accorgimenti particolari come quello di creare una fessura sotto l'occhio destro affinché l'attore potesse vedere in quanto l'occhio si trovava in una posizione completamente diversa rispetto a quello sinistro. Questa asimmetria andava mantenuta e perciò è stato elaborato tale accorgimento. In altri casi è stato necessario cambiare, accorciando o allungando, la forma del volto, aggiungendo una parte della fronte o una parte del mento per adeguarsi alle proporzioni degli attori che avrebbero indossato la maschera.

Questa fase si è svolta, nel suo insieme, in tre momenti:

1. **Restauro Scultoreo e Integrazione Materica:** il processo è iniziato con il restauro plastico dei modelli, intervenendo con scultura a mano per reintegrare le aree lacunose o danneggiate e ripristinare la piena integrità formale.
2. **Adattamento Morfologico e Precisione Antropometrica:** contestualmente al restauro, si è proceduto all'adattamento morfologico (o rimodellazione) dei modelli. Questa operazione ha richiesto un'attenta analisi dei riferimenti antropometrici per migliorare l'originale e allinearli meglio alle misure e alle esigenze specifiche di ciascun attore. Inoltre, Cavarra ha reso più marcate le linee della fisionomia della maschera che, secondo lui, nel modello antico esprimono la corrosione e limatura del tempo, per essere riportate a una perdita giovinezza.
3. **Preparazione per la Lavorazione del Cuoio:** al termine della modifica scultorea, le nuove matrici sono state trattate con un composto isolante specifico. Questa operazione garantisce la stabilità superficiale del modello e permette la successiva e corretta lavorazione del cuoio direttamente sulle forme adattate.



Fig. 9 – Calco positivo di *Bia* durante il restauro.
Foto di Andrea Cavarra.



Fig. 10 – Le quattro matrici in gesso alabastrino ristrutturare e scolpite con sopra le loro rispettive versioni in stampa 3D: da sinistra Iò, *Kratos*, *Bia* e Prometeo. Foto di Andrea Cavarra.

Fig. 11 – Matrice di Ermes ristrutturata e scolpita. Foto di Andrea Cavarra.



Fig. 12 – Matrice della maschera di Efesto ristrutturata e scolpita. Foto di Andrea Cavarra.

Fig. 13 – Matrice della maschera di una Oceanina ristrutturata e scolpita. Foto di Andrea Cavarra.



Fig. 14a – Matrice dal calco in positivo della maschera di Prometeo, ristrutturata e scolpita. Foto di Andrea Cavarra.

Fig. 14b – Matrice della maschera di Prometeo, scolpita e ricoperta di isolante.



Fig. 15 – Matrice della maschera di Oceano, scolpita e ricoperta da isolante. Foto di Andrea Cavarra.



Fig. 16 – Matrice della maschera di *Bia*, scolpita e coperta d'isolante. Foto di Andrea Cavarra.

Fig. 17 – Matrice della maschera di *Kratos*, scolpita e ricoperta da isolante. Foto di Andrea Cavarra.

- V FASE - *La Nascita della Maschera in Cuoio*

Cavarra ha utilizzato cuoio conciato al vegetale con uno spessore di 2 mm, proveniente dal *Consorzio Vera Pelle Italiana Conciata al Vegetale*³⁰: pelli di prima qualità, essenziali per garantire la resistenza e la resa finale della maschera.

Il processo ha avuto inizio con la preparazione: le pelli sono state immerse in acqua e lavorate fino a raggiungere l'ottimale stato di morbidezza e plasticità. A quel punto, sono state montate e fissate con chiodi sulle matrici di gesso ricoperte con materiale isolante, in modo da aderire perfettamente alla forma.

Di seguito c'è stato il momento chiave della modellazione, un lavoro di precisione che definisce il carattere della maschera. Attraverso la battitura meticolosa con il martello di corno, l'artigiano inizia a comprimere e plasmare le fibre del cuoio, trasferendo la forma del modello. Si prosegue poi con l'impiego delle stecche d'osso, utilizzate per rifinire i dettagli e compattare ulteriormente il materiale, rendendolo progressivamente rigido e resistente.

Infine, una volta raggiunta la forma desiderata e completato il processo di asciugatura, l'opera viene rifinita e valorizzata con l'ultima operazione: la colorazione attraverso l'uso di tinture e la lucidatura a spazzola con cere naturali e bitume di Giudea che conferisce al cuoio la sua *texture* finale.

³⁰ <https://www.pellealvegetale.it/pellealvegetale/>



Fig. 18a – La stagista Lucrezia Blanca Protti nell’atto di preparare una calotta. La matrice, ricoperta d’isolante, viene ricoperta da una superficie millimetrica di cuoio bagnato e fissata con dei chiodi alla matrice. Foto di Andrea Cavarra.

Figg. 18b-c – Due momenti cruciali del montaggio della pelle sulla matrice, il taglio della pelle per poter fare il naso e la sovrapposizione del cuoio per dargli resistenza. Foto di Andrea Cavarra.



Fig. 19 – Le maschere in cuoio delle Oceanine in fase di asciugatura. Foto di Andrea Cavarra.

Fig. 20 – Mattia Cremonini nell'atto di staccare un cuoio ultimato dalla matrice in gesso. Foto di Andrea Cavarra.



Figg. 21a e 21b – La battitura della pelle col martello di corno. Foto di Andrea Cavarra.

Fig. 22a – Attraverso la battitura con un martello di corno, le fibre del cuoio vengono manipolate e plasmate.



Fig. 22b – Le maschere nella fase che precede la bitumazione (tranne la *kore*).

- VI FASE - Bitumazione e colorazione del cuoio

Una volta completata la modellazione, la maschera in cuoio è stata disconnessa dalla matrice per avviare la fase di finitura strutturale. Per assicurare la *longevità* e la *stabilità in scena* dell'artefatto, il perimetro è stato rinforzato mediante l'applicazione di un filo d'acciaio, conferendo maggiore solidità strutturale.

Successivamente, l'intervento di Cavarra si è concentrato sull'*ergonomia* e la *portabilità scenica*. Anche in questa fase, l'adattamento è stato condotto con rigore, tenendo conto delle misure antropometriche specifiche degli interpreti.

L'ultimo e più delicato passaggio è consistito nella *bitumazione* e *colorazione cromatica*. La *palette* cromatica è stata selezionata tenendo in considerazione le analisi specialistiche che hanno estrapolato i pigmenti dai residui di colore presenti sui reperti archeologici originali (si veda sotto, Appendice 1).

Tuttavia, la decisione finale sul colore non ha optato per una pedissequa riproposizione dei pigmenti originari, ma per *soluzioni congrue alla caratterizzazione drammaturgica dei personaggi e al sistema illuminotecnico della messinscena contemporanea*.

- Nel caso della maschera di Prometeo (Mus. Eol. inv. 9294), sebbene l'analisi dei pigmenti e il riferimento letterario (Aesch. *Pr.* 22-23) suggerissero una colorazione arrossata (...*riarsi dalla rilucente fiamma del sole, muterai il fiore della tua pelle...*) – una connotazione che si adatta alla condizione del Titano incatenato – il regista, Cristian Poggioni, ha richiesto una *tonalità più naturale* per la resa in scena con luci artificiali, riservandosi di enfatizzare i cromatismi con i proiettori (si vedano i colori nella fig. nr. 23 e Appendice nr. 2, maschera di Prometeo).
- Al contrario, la maschera di Efesto, acroma nell'originale, è stata intenzionalmente realizzata con un cuoio dal colore acceso.

Per l'applicazione cromatica finale, Cavarra ha adottato una *tecnica pittorica mista*, combinando acrilici, tinture, vernici spray e bitume di Giudea applicato a tampone.



Fig. 23 – La maschera di Prometeo in pelle, con la prima colorazione, poi attenuata. Come si può osservare, la copia riproduce una barba scultorea, destinata ad essere ricoperta con peli di pecora nella Fase VII. Questo metodo, comprensibilmente, genera una certa rigidezza alla parte inferiore del volto. La maschera scultorea ultimata mostra un'apertura della bocca ridisegnata dall'artigiano, con una forma diversa dalla stampa 3D.

Fig. 24 – La maschera di *Bia*, dopo la bitumazione e colorazione, prima del parruccamento. Foto di Andrea Cavarra.



Fig. 25 – La maschera di *Kratos*, dopo la bitumazione e una prima colorazione, prima del parruccamento. Per questo volto, che nel modellino è acromo, si è scelto come colore definitivo il 'grigio', come il costume. Foto di Andrea Cavarra.

• VII FASE - *Applicazione parrucche, barbe e baffi*

Completata la finitura strutturale e cromatica, il lavoro si è concentrato sulla caratterizzazione definitiva del volto, attraverso la collaborazione della scenografa Chiara Barlassina, socia e braccio destro di Cavarra.

Nei colloqui preliminari è stato chiesto, nei limiti del possibile, di riprodurre la forma della capigliatura della terracotta, pur proponendo una variazione importante nel colore della capigliatura e barba di Prometeo, che per ragioni drammaturgiche esposte in un altro studio, si è deciso di non presentare con i capelli bianchi, ma bruni, da uomo maturo. Nel caso di Oceano, per enfatizzare la sua vecchiaia rispetto a Prometeo, si è optato per una semi-calvizie³¹. Per la verosimiglianza 'teatrale' ricercata, si è rinunciato alla resa scultorea di capelli, barba e baffi, sebbene le miniature antiche fossero integralmente in terracotta³². È più che verosimile che colore, acconciature e barbe costituissero variabili intercambiabili, permettendo alle botteghe antiche di utilizzare lo stesso modello di maschera per diverse esigenze rappresentative. Questo accadeva anche con le terracotte³³.

Chiara Barlassina ha *realizzato e integrato* le appendici pilifere, selezionando *materiali naturali*, tra i quali è stata privilegiata la *rafia di canapa e riccioli di lana scozzese di pecora*.

In questa fase ci sono state alcune sperimentazioni, pur nei limiti molto ristretti del tempo disponibile, soprattutto per la scelta dei materiali più adatti a ciascun tipo di capigliatura.

Questa settima fase si è dunque svolta in tre momenti-chiave:

- 1) la selezione del materiale;
- 2) la creazione delle parrucche di barba/baffi e capelli;
- 3) l'applicazione alla calotta.

Tutti questi passaggi sono stati necessari per completare la trasformazione scenica delle figure. Anche in questa procedura c'è stato un margine di libertà, in parte dipendente dalla natura dei materiali utilizzati (l'effetto del ricciolo di lana è molto diverso da quello della rafia di canapa). Il ciclo di lavorazione artigianale a questo punto si è concluso con l'ottenimento delle *maschere definitive*, che hanno richiesto di essere sperimentate in scena.



Fig. 26 – Sperimentazione di parrucca con fili di lana grezza per la capigliatura delle Oceanine. Foto di Elisabetta Matelli.

³¹ Tale scelta è criticata, in questo volume, da STILO (2026), p. 434.

³² BERNABÒ BREA (1981), p. 18 osserva: «In realtà nelle maschere vere, come sembra anche chiaramente riconoscersi dalle figurazioni dipinte sui vasi, le chiome e le barbe dovevano essere rese non con delle masse plastiche, solide, ma con delle vere e proprie parrucche».

³³ Si veda, ad esempio, il caso di una stessa matrice utilizzata per produrre maschere di satirelli o di 'contadini' variando semplicemente gli accessori [BERNABÒ BREA (1981), pp. 128 e 182], o la pratica di applicare la corona convivale su calotte appartenenti a diverse tipologie di giovani personaggi maschili. L'artigiano rifiniva a stecca il modello in terracotta, con la possibilità così di cambiarne i connotati.



Figg. 27-30 – Le diverse fasi operative per la costruzione delle parrucche delle Oceanine in rafia di canapa.
Foto di Andrea Cavarra.



Fig. 31 – Allestimento della parrucca della maschera di *Bia*. Si osservi la forma della calotta ricostruita a cui viene fissata. Foto di Andrea Cavarra.

Fig. 32 – La capigliatura di Iò, la donna-giovenca, con le due corna. Non sono state riprodotte artigianalmente le orecchie bovine, pur presenti nella stampa 3D. Foto di Andrea Cavarra.



Fig. 33 – Prova del parruccamento di Oceano. L'esito finale della maschera è riprodotto nella Tavola dell'Appendice II. Foto di Andrea Cavarra.

- VIII FASE - *Le maschere definitive*

Sono state ottenute così le maschere definitive, pronte per essere indossate dagli attori. Questa operazione ha richiesto un'ultima, stretta collaborazione tra i mascherai e la regia dello spettacolo *Prometeo Incatenato* di Eschilo, per adattare al meglio la portabilità delle maschere, che in tutti i casi, tranne il protagonista che interpretava Prometeo, richiedevano a uno stesso attore più cambi all'interno della trama: il secondo attore (Lorenzo Volpi Lutteri) ha interpretato *Kratos* nel Prologo, Oceano nel Primo Episodio, ed Ermete nell'Esodo. Il terzo attore (Margherita Rigamondi) ha indossato la maschera di *Bia*, personaggio muto, ma presente nel Prologo e di Iò in tutto il lungo Terzo Episodio; la Capocoro (Ermelinda Çakalli), che entra in scena nella Parodo, ha ricoperto il ruolo di Efesto nel Prologo.

Le maschere ricostruite attraverso il procedimento descritto hanno soddisfatto le necessità della scena, non impedendo l'emissione della voce, se la maschera era ben collocata sul volto dell'attore/attrice. In questa fase, Andrea Cavarra ha istruito il *cast* su come indossare la propria maschera, mostrando come maneggiarla e fissarla correttamente sul capo. Per alcune maschere, poco prima dello spettacolo, è stata necessaria l'aggiunta di un elastico per essere correttamente posizionate sul capo, oppure di spugnette per riempire gli spazi vuoti della calotta in relazione al volto.

Gli elastici hanno richiesto di essere fissati alla calotta attraverso delle viti, che si è cercato di camuffare il più possibile senza riuscire però a farle sparire del tutto. Secondo Chiara Barlassina questi sono espedienti necessari a quasi tutti i mascheramenti e le viti esposte sul volto spariscono alla vista per via della distanza dal pubblico e grazie alla convenzionalità del teatro.

Nella Conclusione sottostante riassumo alcune criticità riscontrate, che interpreto come spunti utili per proseguire e perfezionare questo percorso di ricerca.



Fig. 34 – Alcune maschere hanno avuto la necessità di un elastico, fissato alla calotta di cuoio attraverso delle viti, per essere fissate al capo in modo sicuro. Foto di Elisabetta Matelli.

Fig. 35 – Esito finale della ricostruzione delle maschere delle Oceanine. Foto di Andrea Cavarra.

Fig. 36 – Le attrici con le maschere delle Oceanine sul tavolo di lavoro nell'aula Bontadini dell'Università Cattolica del S.C. prima di una prova. Foto di Alessandro Villa.

4. CONCLUSIONI

4.1. BILANCIO CRITICO

Il progetto ha avuto lo scopo di verificare l'ipotesi sperimentale sulla *funzionalità scenica delle maschere a calotta* ricostruite in cuoio a partire dai modelli miniaturizzati fittili di Lipari e l'esperienza di messa in scena ha *confermato l'operatività scenica* degli artefatti ricostruiti, validando l'assunto di partenza. Tale esito, in stretta coerenza con gli orientamenti di gran parte della letteratura critica, ribadisce la sussistenza di una duplice valenza – rituale e performativa – intrinseca a tali reperti archeologici.

Tuttavia l'analisi sinottica finale tra l'archetipo e l'esito ricostruttivo, pur palesando *convergenze e divergenze prevedibili*, dischiude un più complesso dibattito sul piano metodologico.

L'esigenza di *riprodurre fedelmente* i lineamenti delle miniature si è scontrata con limiti oggettivi. *La fedeltà metodologica allo spessore materiale* delle terrecotte, sebbene minimo nel modello originale, avendo subito un *ingrandimento scalare* proporzionale durante il processo di replicazione dimensionale, in alcuni casi³⁴, ha alterato, il bilanciamento antropometrico del prodotto finale.

Le condizioni dei reperti, spesso non integri o caratterizzati da una fisionomia che a giudizio del mascheraio è levigata e corrosa dal tempo, gli hanno imposto la necessità di un *intervento di restauro plastico*. Le ricostruzioni si attestano, dunque, su un piano di *verosimiglianza performativa*, in luogo di una *rigorosa esattezza filologica*.

Sotto il profilo della ricezione artistica, il significativo successo di critica e di pubblico attesta inequivocabilmente l'efficacia comunicativa dello strumento a calotta. Questo non ha costituito un ostacolo alla veicolazione delle emozioni tragiche, bensì ne ha *potenziato la risonanza drammaturgica*. L'impegno scientifico-storico-teatrale ha fornito un *corpus di dati empirici* fondamentali sul *modus operandi* attoriale e sulla percezione del pubblico, inaugurando un nuovo filone di ricerca volto a definire il *codice recitativo con maschere a calotta tragiche*. L'obiettivo metodologico di perseguire la fedeltà morfo-fisionomica attraverso l'interazione sinergica tra rilevamento digitale 3D, prototipazione e tecniche artigianali ha definito un percorso operativamente praticabile, sebbene non sia pervenuta la piena aderenza all'archetipo.

4.2. CRITICITÀ OGGETTIVE E LIMITI METODOLOGICI

Sotto il profilo strettamente metodologico, si sono delineate alcune *criticità oggettive*, la cui identificazione pare cruciale per la ricerca futura:

1. *Discrepanza antropometrica*: c'è stato un inevitabile divario tra la fisionomia dell'artefatto antico non indossabile e le proporzioni biometriche del volto degli attori, un'asimmetria mitigata dalla fase di rilievo tridimensionale degli interpreti.
2. *Deriva geometrica nella transizione al calco* (Fasi II-III): la transizione dalla stampa 3D in PLA alla *matrice in gesso alabastrino* (Fasi II e III), sebbene necessaria per creare un supporto lavorabile per il cuoio, ha rappresentato un significativo fattore di *aleatorietà formale*. L'analisi comparativa dei passaggi intermedi suggerisce che la *procedura di calco* abbia introdotto una *semplificazione volumetrica sistematica*, compromettendo la complessa tridimensionalità laterale del modello digitale. Ne è conseguita una *compressione delle curvature avvolgenti della calotta* a favore di un profilo complessivo più marcatamente ovale. Tale effetto appare come una *conseguenza strutturale della metodologia di demoltiplicazione dei calchi* – ovvero la *tecnica di riproduzione che richiede la divisione dello stampo in più sezioni o valve per consentire l'estrazione della forma* – impiegata nel trasferimento di scala.

³⁴ Si veda, in questo volume, STILO (2026), p. 436.

3. *Mediazione estetica intenzionale*: a ciò si aggiunge l'elemento della *mediazione estetica intenzionale* da parte del mascherai. Giudicando i reperti archeologici originali come 'stondati' e 'levigati dal tempo', l'artigiano ha proceduto a un *restauro scultoreo* marcando e accentuando i tratti fisionomici, con l'obiettivo metodologico di «togliere ai modelli la patina del tempo» e restituire una «perduta giovinezza» all'espressione della maschera. Tale intervento, necessario per adattare il volto alle esigenze di visibilità del teatro contemporaneo, ha rappresentato talora un *marginale di scostamento interpretativo* rispetto alla fisionomia esatta dell'artefatto antico.
4. *Vincoli temporali e logistici*: le tempistiche compresse nelle fasi finali del parruccamento e rifinitura, causate da un forzato anticipo delle rappresentazioni rispetto al calendario iniziale, hanno limitato significativamente la possibilità di affinare ulteriormente i dettagli.

4.3. PROSPETTIVE DI RICERCA METODOLOGICA FUTURA

- a. L'identificazione della deriva geometrica come criticità strutturale della demoltiplicazione dei calchi in gesso induce a esplorare se ci siano *metodologie alternative di trasposizione dimensionale* per garantire una più rigorosa aderenza geometrica all'archetipo digitale. In tale contesto metodologico, mi pare dirimente affrontare il *problema cruciale* emerso nello *scaling up* delle miniature in terracotta, che risiede nello scontro tra l'esigenza di preservare l'integrità antropometrica della figura e la fedeltà metodologica allo spessore materiale (*gauge*) del modello originale. L'esperienza fatta dimostra che l'ingrandimento scalare proporzionale amplifica inevitabilmente lo spessore minimo, trasformandolo in un parametro significativo che altera il bilanciamento dimensionale del prodotto finale. La soluzione a questo artefatto dimensionale impone un *approccio differenziale* alla replica. Sarebbe preferibile separare il *fattore di ingrandimento* applicato alle macro-dimensioni della figura da quello dello *spessore*. Sembra possibile ottenere questo attraverso la *rimodellazione digitale intermediaria*, che consente di *rimuovere l'eccesso di spessore proporzionale e assegnare alla replica ingrandita un nuovo spessore*, strutturalmente adeguato ma ottimizzato per la *massima fedeltà alle proporzioni umane percepite*. In sostanza, si propone di sacrificare la *fedeltà geometrica* del *gauge* per salvaguardare la *correttezza antropometrica*.
- b. Per superare l'aleatorietà del processo di demoltiplicazione dei calchi in gesso e per concretizzare l'approccio differenziale di rimodellazione digitale, in linea con l'evoluzione delle tecnologie di fabbricazione digitale, potrebbero prospettarsi questi tre possibili filoni di sperimentazione³⁵:
 1. *Stampa 3D Diretta del Modello Positivo Funzionale (FDM/Resina)*: questo metodo mira a eliminare l'aleatorietà introdotta dai *calchi intermedi* che, nel nostro progetto (Fasi II e III), ha generato una 'deriva geometrica'. Invece di stampare un prototipo ('master') e farne un calco in gesso scolpibile artigianalmente (Fase V), si propone di stampare direttamente il *manichino ristrutturato positivo* (la forma di lavorazione) a grandezza umana. L'uso di polimeri resistenti come PETG o ABS (per stampa FDM) o resine epossidiche dure (SLA/DLP) permetterebbe di sopportare la pressione della battitura del cuoio senza deformarsi, consentendo di lavorare il cuoio direttamente sulla

³⁵ Ho elaborato queste tre soluzioni interrogando l'AI 'Gemini', attraverso diverse fasi di approfondimento delle questioni cruciali in merito alle problematiche emerse confrontando i risultati attesi e quelli ottenuti attraverso il percorso di ricostruzione sopra descritto. Mi sono, inoltre, confrontata con la collega Prof.ssa Francesca Fatta, il dott. Francesco Stilo e il dott. Andrea Marraffa dell'azienda NAOS Lab SRL, il quale è stato autore di una tesi di dottorato su in tema prossimo al nostro tema, dal titolo *La cultura materiale del teatro. Studio e analisi delle maschere liparote di argomento teatrale della coroplastica magno-greca per la compilazione di un protocollo (digitale) di integrazione e anastilosi*, presso l'Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, Dipartimento di Architettura e Territorio, XXX ciclo, 2017, ed è coautore di articoli utili alle considerazioni di questo articolo: FATTA - MARRAFFA (2017), FATTA - MARRAFFA (2018), MARRAFFA - FATTA (2021).

forma fedele generata dal file digitale e bypassando la necessità di *demoltiplicazione* del calco³⁶.

2. *Fresatura CNC (Computer Numerical Control) del Modello*: questo metodo garantisce la massima precisione e fedeltà all'archetipo digitale, eliminando i limiti sia della stampa 3D che del calco. Si utilizza una fresa a controllo numerico (CNC) che intaglia il modello positivo direttamente da un blocco di materiale rigido, come *schiuma poliuretanicca ad alta densità (tooling foam)* o resine epossidiche o legni non deformabili. La lavorazione meccanica, guidata direttamente dalle coordinate del file 3D con tolleranza minima, assicura la perfetta conservazione delle curvature laterali complesse, fornendo una matrice di lavoro robusta e geometricamente pura³⁷. Il suo costo è elevato.
3. *Utilizzo di materiali da calco elastomerici (siliconici)*: nel caso in cui volessimo preservare l'uso del gesso come matrice finale, si potrebbe intervenire sulla fase di calco negativo. Utilizzare uno *stampo in gomma siliconica* ad alta resistenza (es. RTV-2) consentirebbe la rimozione del calco dal prototipo ingrandito *senza richiedere la demoltiplicazione in valve rigide*. Il materiale elastico catturerebbe le curvature più complesse, consentendo di colare una matrice positiva di gesso più fedele all'originale, riducendo drasticamente il rischio di ovalizzazione³⁸.

In conclusione e in linea teorica, i metodi 1 (Stampa 3D diretta) e 2 (Fresatura CNC) potrebbero essere i più radicali e risolutivi per eliminare l'aleatorietà introdotta dal processo intermedio. Il Metodo 3 (calchi siliconici) potrebbe rappresentare, invece, un eccellente compromesso per la conservazione della prassi artigianale. In linea pratica, sarebbe da preventivare l'incidenza del costo dell'una o l'altra soluzione, in rapporto alla qualità del risultato che si vuole raggiungere.

In definitiva, il percorso sperimentale qui descritto si conclude come un'apertura euristica: sotto il profilo artistico-ricettivo, il significativo successo di critica e di pubblico attesta inequivocabilmente l'efficacia comunicativa dello strumento a calotta, che non ha costituito un ostacolo alla veicolazione delle emozioni tragiche, bensì ne ha potenziato la risonanza drammaturgica. L'intersezione tra l'analisi teorica del codice teatrale antico e la verifica scenica hanno generato un *corpus* di conoscenze in cui anche l'incompiutezza e l'imperfezione sono diventati agenti di conoscenza e uno stimolo a proseguire la ricerca e le sperimentazioni. La 'verità' della maschera a calotta non è un traguardo statico, ma emerge da una ricerca che, sperimentando in modo dinamico le sue potenzialità, continua a interrogare il passato nella prassi del presente.

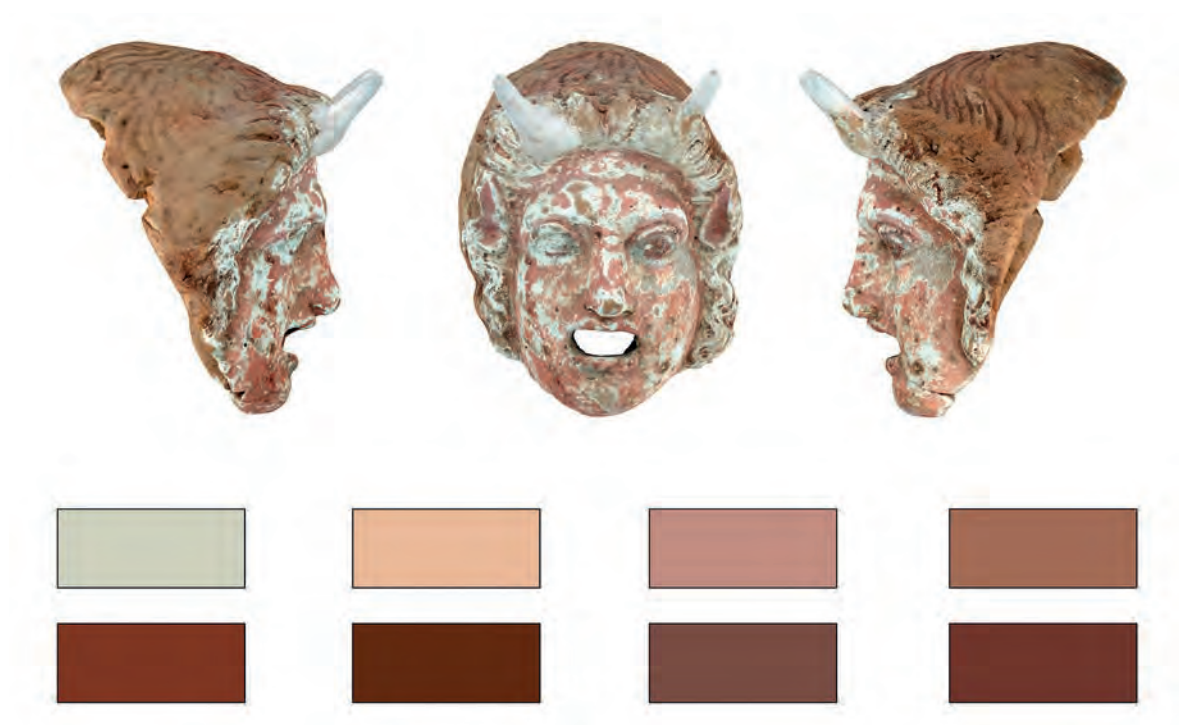
³⁶ <https://formlabs.com/it/blog/fdm-sla-sls-scegliere-tecnologia-stampa-3d/?srsltid=AfmBOopG-PtpRccK4qrVAZAvo2-KzQ8qK2uXw6qJpfMQgMJB2fP12yf>

³⁷ <https://oncelcnc.com/it/understanding-different-foam-types-for-cnc-routing/?srsltid=AfmBOoqagRC2EdBQy7iPJdkViJmBwo0IKwYVDCDQRyi0Q5SOuvNoYm1>; <https://www.prochima.it/schiuma-epossidica-x-foam-ab/>; <https://www.beeplastic.com/blogs/plastic-insights/the-ultimate-guide-to-machining-epoxy-techniques-and-best-practices/>

³⁸ <https://www.resinpro.it/granular/gomma-siliconica/materiale-per-calco-in-gomma-siliconica/>

APPENDICE 1

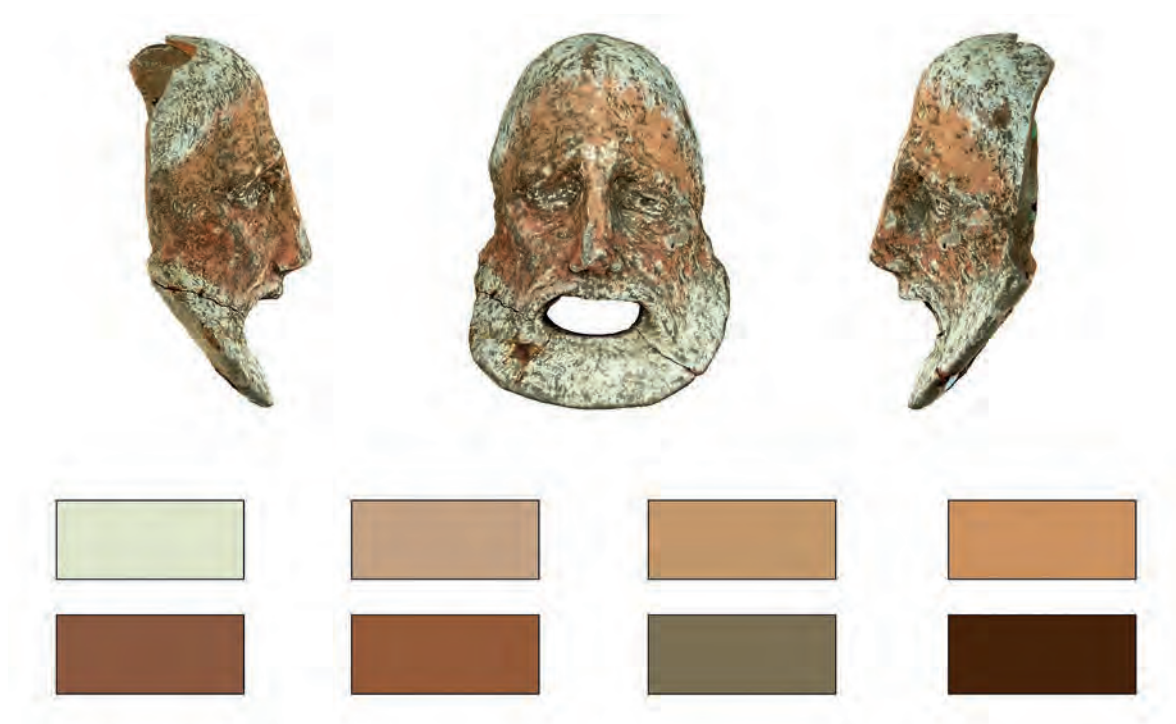
Di seguito le Tavole Cromatiche dei rilevamenti digitali 3D di otto miniature eseguite dal dott. Francesco Stilo dell'Università Mediterranea di Reggio Calabria per il progetto *Prometeo Incatenato*. Esse rilevano i pigmenti di colori presenti sui reperti.



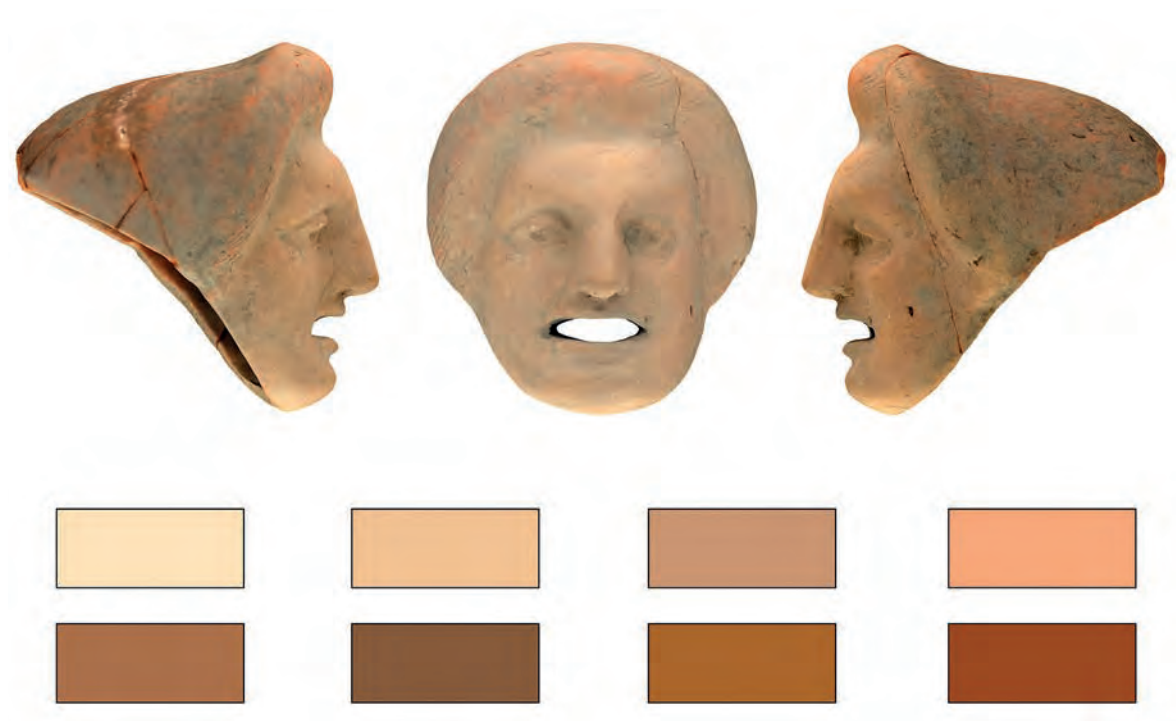
1. Tavola cromatica della miniatura Mus. Eol. inv. 2304 (Iò).



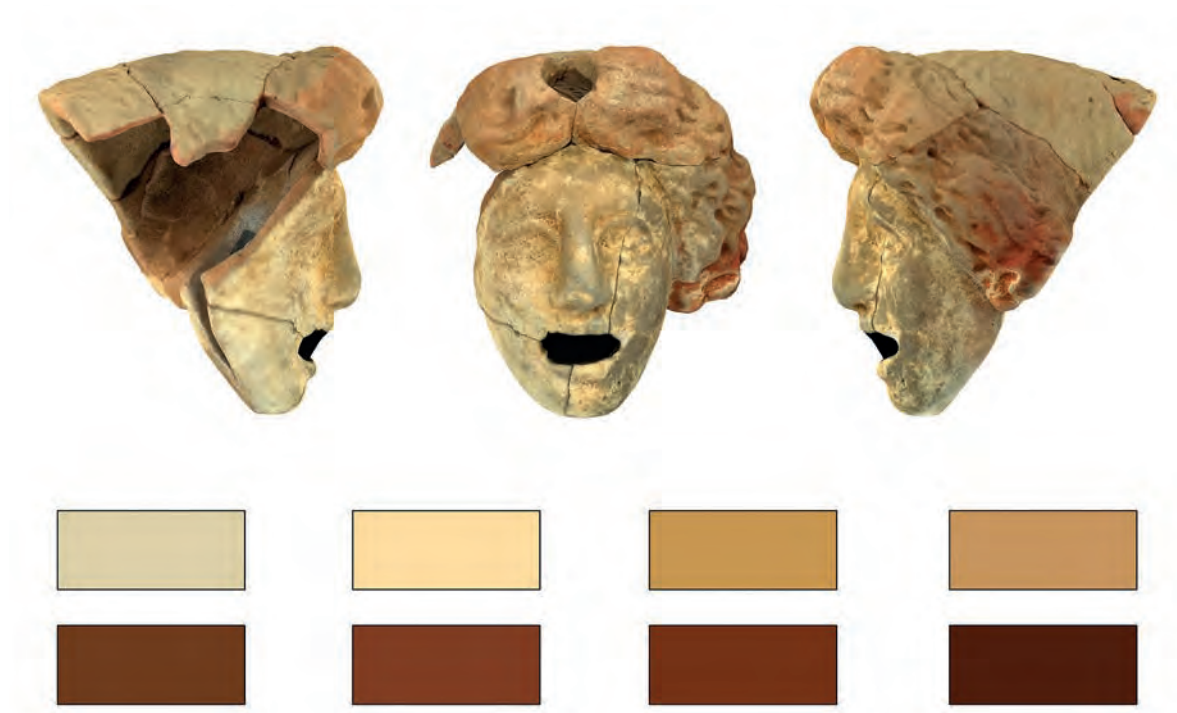
2. Tavola cromatica della miniatura Mus. Eol. inv. 9294 (Prometeo).



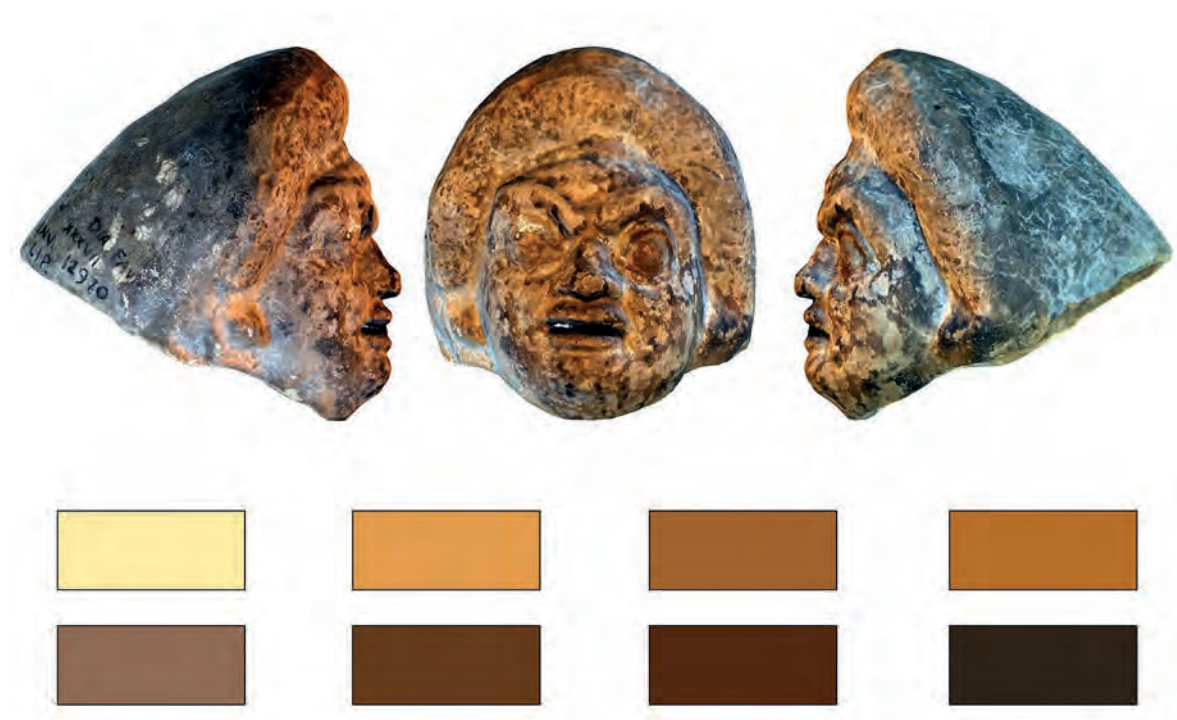
3. Tavola cromatica della miniatura Mus. Eol. inv. 9721 (*Oceano*).



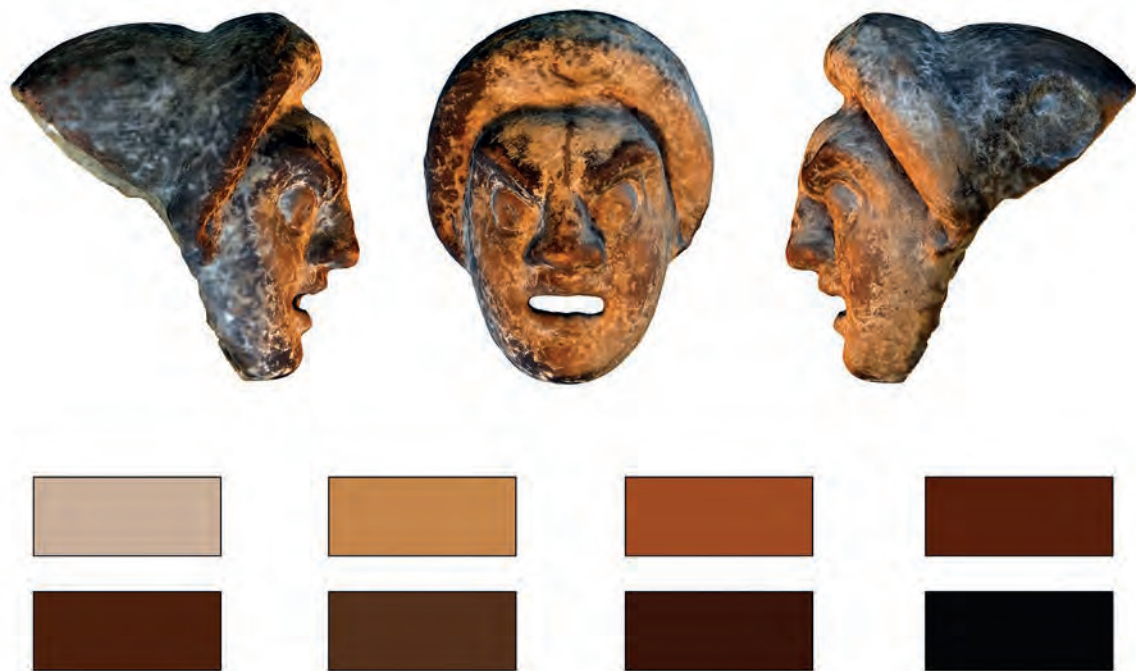
4. Tavola cromatica della miniatura Mus. Eol. inv. 11243 (*Kratos*).



5. Tavola cromatica della miniatura Mus. Eol. inv. 12519 (Oceanine).



6. Tavola cromatica della miniatura Mus. Eol. inv. 12970 (Ermes).



7. Tavola cromatica della miniatura Mus. Eol. inv. 12972 (*Bia*).



8. Tavola cromatica della miniatura Mus. Eol. inv. 13556i (*Efesto*).

APPENDICE 2

Tavola sinottica delle maschere e delle ricostruzioni

ABBREVIAZIONI

G.-P². = GENTILI B. - PRATO C. (1988) (ed.), *Poetae Elegiaci. Testimonia et Fragmenta*, Pars I, Editio altera, Lipsiae.

MRT = MATELLI E. (a cura di) (2026), *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, Milano.

W.² = WEST M.L. (1992) (ed.), *Iambi et Elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, vol. II, Editio altera, Oxford.

BIBLIOGRAFIA

BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (1965), *Meligunìs Lipára*, vol. II, *La necropoli Greca e romana nella contrada Diana*, Palermo.

BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (1991), *Meligunìs Lipára*, vol. V, *Scavi nella Necropoli greca di Lipari*, Roma.

BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (1994), *Meligunìs Lipára*, vol. VII, *Lipari. Contrada Diana. Scavo XXXVI in Proprietà Zagami (1975-1984)*, Palermo.

BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (2001), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma.

BERNABÒ BREA L. (1981), *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.

BERNABÒ BREA L. (1998), *Le maschere ellenistiche della tragedia greca*, Napoli.

BERNABÒ BREA L. (2002), *Terracotte teatrali e buffonesche della Sicilia orientale e centrale*, Palermo.

BERNABÒ BREA L. - COEN C. - DESCŒUDRES J-P. (1992/1993), *Masks and Characters of the Greek Theatre on the Terracottas of Ancient Lipara*, in «Mediterranean Archaeology», 5/6, pp. 23-31.

CHANTRY M. (1999), *Scholia in "Thesmophoriazusas"; "Ranas"; "Ecclesiazusas" et "Plutum"*, Groningen.

CONDELLO F. (2013), *Il cane e il fiume. Interpretazione di Theogn. 347 sg. (con un excursus sulla 'figura d'identificazione')*, in «Giornale Italiano di Filologia», 65, pp. 5-41.

FABIANI R. (2018), *La concia delle pelli e le acque dell'Illisso: osservazioni su un documento normativo a carattere religioso (IG P 257)*, in «ῥροϋς. Ricerche di Storia Antica», 10, pp. 371-406.

FALOSSO F. (2022), *Entre Apparences et Mystère*, in FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (2022), pp. 59-74.

FATTA F. - MARRAFA A. (2017), *The Classical Theater and its material culture: the example of Lipari's masks*, in G. AMOR SO (a cura di), *Putting Tradition into Practice: Heritage, Place and Design* (Proceedings of 5th INTBAU International Annual Event), New York, pp. 671-80.

- FATTA F. - MARRAFFA A. (2019), *The mask of the Classical Theater for a tactile museum, through artisanal approaches and digital protocols*, in *Imagined-Architectures: architectural graphic representation and other images. Drawing, City, Body, Dwelling on Earth* (Atti del convegno, Lisbona, 5-9 marzo 2018), Leiden 2018, pp. 51-64.
- FATTA F. - MEDIATI D. (ed.) (2025), *Il Museo archeologico regionale Eoliano "Luigi Bernabò Brea". La fruizione del patrimonio culturale / The fruition of cultural heritage*, Roma.
- FATTA F. - STILO F. (2026), *Un protocollo per la digitalizzazione e la prototipazione dei manufatti archeologici di Lipari*, in *MRT*, pp. 385-396.
- FILACANAPA G. - FREIXE G. - LE GUEN B. (2022), *Le masque scénique dans l'Antiquité. Pratiques anciennes et contemporaines*, Montpellier.
- KNIGHT M. (2007), *Recreating Ancient Masks*, in «Puppet Notebook», 9, pp. 19-20.
- LONGO O. (1991), *Conciapelli e cultura in Grecia antica*, in «Lares», 57.1, pp. 5-24.
- MARRAFFA A. - FATTA F. (2021), *The digital anastylosis and the semantic segmentation: the case of the Magna Graecia masks in the Mediterranean area*, in «DISEGNARECON», vol. 14, n. 26 (giugno), pp. 12.1-12.16. <https://doi.org/10.20365/disegnarecon.26.2021.12>.
- MARRAFFA A. (2017), *La cultura materiale del teatro. Studio e analisi delle maschere liparote di argomento teatrale della coroplastica magno-greca per la compilazione di un protocollo (digitale) di integrazione e anastilosi*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, Dipartimento di Architettura e Territorio, XXX ciclo.
- MARTINELLI M.C. - LA ROCCA L. - MARRAFFA A. - NISTICÒ R. (2025), *Le tecnologie al servizio dell'inclusività: dallo storytelling al rilievo fisiognomico*, in FATTA - MEDIATI (2025), pp. 157-168 (in traduzione inglese alle pp. 169-176).
- MATELLI E. (2025), *Il teatro greco, il sistema di recitazione in maschera e le miniature nella necropoli di Lipari*, in FATTA - MEDIATI (2025), pp. 55-83 (in inglese con bibliografia alle pp. 83-101).
- MATELLI E. (2026a) *Maschere della necropoli Diana di Lipari per un'interpretazione del Prometeo Incatenato di Eschilo*, in *MRT*, pp. 149-191.
- MATELLI E. (2026b), *Note di interpretazione drammaturgica in dialogo con Christian Poggioni, regista e interprete della tragedia Prometeo Incatenato, sperimentalmente in scena con maschere a calotta ricostruite dalle miniature di Lipari nella primavera 2025*, in *MRT*, pp. 193-245.
- MEDDA E. (2022), *Le Masque dans la tragédie grecque. Que nous disent les textes?*, in FILACANAPA - FREIXE - LE GUEN (2022), pp. 47-58.
- MEDIATI D. - STILO F. (2025), *La digitalizzazione del patrimonio archeologico: dall'immagine alla forma*, in FATTA - MEDIATI (2025), pp. 103-123 (traduzione inglese pp. 123-133).
- TULLIO-ALTAN F. (1976 = 2003), *Colombo*, in «I classici del fumetto di Repubblica», 10, pp. 15-196 (ristampa della prima edizione in «Linus» 1976).
- NA ARRE O. (1905) = s.v. 'Persona', in CH. DAREMBERG - M. E. SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, IV.1, Paris, pp. 406-416.
- OLLÀ A. - SARDELLA A. - SPIGO U. - MARTINELLI M.C. - GIORDANO L. (2018), *Nuovi dati e materiali dalla necropoli di Lipari: la campagna di scavo 2012-2013*, in *Ollus leto datus est. Architettura, topografia e rituali funerari nelle necropoli dell'Italia meridionale e della Sicilia tra antichità e medioevo*, in MALACRINO C. - BONOMI S. (a cura di), *Atti del convegno internazionale di studi, Reggio Calabria, 22-25 ottobre 2013. I. Dalla preistoria all'ellenismo*, Reggio Calabria, pp. 387-398.
- PICKARD-CAMBRIDGE A. (1996), *Le feste drammatiche di Atene*, seconda edizione riveduta da GOULD J. - LEWIS D.M., traduzione di BLASINA A., con aggiunta bibliografica a cura di BLASINA A. - NARSI N., Firenze (trad. da *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1969).
- WILES D. (2007), *Mask and Performance in Greek Tragedy, From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge.
- SCHWARZMAIER A. (2011), *Die Masken aus der Nekropole von Lipari*, Wiesbaden.

STILO F. (2026), *Nuove prospettive metodologiche per la ricostruzione delle maschere dal rilevamento digitale alla scena*, in *MRT*, 433-441.

WILLIAMS R. (2003), *Reverse Engineering the Greek Mask: 3d Imaging and Performance Research*, in CAPPELLINI V. - HEMSLEY J. - STANKE G. (eds.), *Electronic Imaging and Visual Arts. Eva*, Florence, pp. 159-63.

ID. (2004), *New Comedy in Performance: Menander and the Mask*, in «Dioniso», 3, pp. 148-59.

SITOGRAFIA

PELLE AL VEGETALE, *Home*, <https://www.pellealvegetale.it/pellealvegetale/>, [consultato l'ultima volta online il 4 dicembre 2025].

FORMLABS, *Tecnologie di stampa 3D a confronto: FDM, SLA e SLS*, <https://formlabs.com/it/blog/fdm-sla-sls-scegliere-tecnologia-stampa-3d/?srsltid=AfmBOopG-PtpRccK4qrVAZAvo2-KzQ8qK2uX-w6qJpfMQgMJB2fPl2yf>, [consultato l'ultima volta online il 4 dicembre 2025].

Oncel CNC, *Informazioni sui diversi tipi di schiuma per il routing CNC: EPS, HDU, polietilene e poliuretano*, <https://oncelcnc.com/it/understanding-different-foam-types-for-cnc-routing/?srsltid=AfmBOoqagRC2EdBQy7iPJdkViJmBwo0IKwYVDCDQRyi0Q5SOuvNoYm1>, [consultato l'ultima volta online il 4 dicembre 2025].

PEROCHINA, *Resina Epossidica XFOAM*, <https://www.prochima.it/schiuma-epossidica-x-foam-ab/>; <https://www.beeplastic.com/blogs/plastic-insights/the-ultimate-guide-to-machining-epoxy-techniques-and-best-practices/>, [consultato l'ultima volta online il 4 dicembre 2025].

RESINPRO, *Materiale per calco in gomma siliconica*, <https://www.resinpro.it/granular/gomma-siliconica/materiale-per-calco-in-gomma-siliconica/>, [consultato l'ultima volta online il 4 dicembre 2025].

Nuove prospettive metodologiche per la ricostruzione delle maschere dal rilevamento digitale alla scena

Abstract

Questo contributo scaturisce da un dialogo interdisciplinare e da un'esperienza di ricerca 'sul campo' volta a ricondurre all'uso scenico le maschere miniaturistiche rituali della necropoli di Lipari. L'articolo affronta criticamente le sfide poste dalla trasformazione di questi modellini antichi in maschere teatrali a grandezza naturale e indossabili. Nell'ambito del progetto PRIN *La maschera tra ritualità e teatro*, è stato sviluppato un complesso percorso che ha integrato la digitalizzazione 3D dei reperti con la successiva ricostruzione artigianale. La ricerca ha messo in luce i pregi e i limiti intrinseci di questo procedimento, determinato dal passaggio tra le diverse sfere: dalla ritualità alla performance, dalla scala miniaturistica a quella reale, e dal materiale ceramico a quello performativo. Si propone qui una riflessione sulle problematiche emerse, in particolare riguardanti il *gap* prodotto dalla differenza di finalità, scala e materiale, con l'obiettivo primario di delineare strategie future. La prospettiva rimane quella di minimizzare tale discrepanza, garantendo che le riproduzioni artigianali siano fedeli ed efficaci per la loro funzione scenica indossabile.

Parole chiave: teatro greco, maschere a calotta, digitale e analogico, riproduzioni, rilievo digitale, stampa 3D, teatro contemporaneo, metodo, *gap*, cromatismo, terracotta.

Abstract

This paper stems from a constructive, interdisciplinary dialogue and 'field-based' research experience, aimed at restoring the ritual miniature masks from the Lipari necropolis to practical stage use. The article critically addresses the challenges posed by transforming these ancient models into full-scale, wearable theatrical masks. As part of the PRIN project, The Mask between Rituality and Theatre, a complex process was developed, integrating the 3D digitalisation of the artefacts with subsequent artisan reconstruction. This research has highlighted the intrinsic merits and limitations of a procedure dictated by the transition between different spheres: from ritual purpose to performance, from miniature scale to real size, and from ceramic material to a performative medium. A discussion is offered here on the problematic aspects that have emerged, particularly the gap generated by the difference in purpose, scale, and material, with the primary objective of outlining future strategies. The overarching perspective remains the minimisation of this discrepancy, thereby ensuring that the artisan reproductions are both faithful to the original and effective for their stage-wearable function.

Keywords: Greek theatre, shell masks, digital and analogic, reproductions, digital survey, 3D print, contemporary theatre, method, *gap*, chromaticism, terracotta.

DOI: 10.26350/9788834361306_000433

1. IL GAP TRA FISIONOMIA DELLA MINIATURA ANTICA E RICOSTRUZIONE

Il problema del *gap* tra miniatura antica e maschera indossabile in scena può essere scomposto in tre fattori chiave, questi corrispondono a: a) corretta interpretazione delle masse plastiche e delle unità pittoriche; b) riconoscimento nella maschera rituale del modello della maschera antica; c) grado di libertà intrinseco al processo artigianale nel passaggio tra stampa tridimensionale e realizzazione della maschera indossabile.

a. Se l'intento ricostruttivo è di avere una maschera indossabile fededegna rispetto al modellino, si ritiene sia importante, per diminuire i *gap*, innanzitutto leggere correttamente

* Qui di seguito, vengono esposte alcune considerazioni nate dalla riflessione sviluppata con Elisabetta Matelli, la quale mi ha riferito di alcune problematiche emerse durante le fasi di lavorazione sulle maschere, successive alla stampa tridimensionale, a cui cercherò di rispondere sulla base delle mie competenze.

le indicazioni non solo plastiche, ma anche cromatiche – quindi pittoriche – delle miniature, che l'osservazione diretta, accompagnata dalla lettura digitale, hanno permesso di rilevare. Colpisce la ricostruzione della maschera di Oceano (Mus. Eol. inv. 9721). Guardando il modello messo a confronto con la maschera ricostruita, si nota come quest'ultima presenti un'innaturale calvizie che si spinge fino alla parte superiore della testa. Anche se il modello appare calvo, in realtà ha i capelli (fig. 1), che tuttavia sembrano non esserci perché sono dipinti e non modellati! Anche Polluce di questa maschera scrive che «ha capelli molto corti»¹. Ecco un esempio di errore determinato dalla forma ingannevole del reperto.

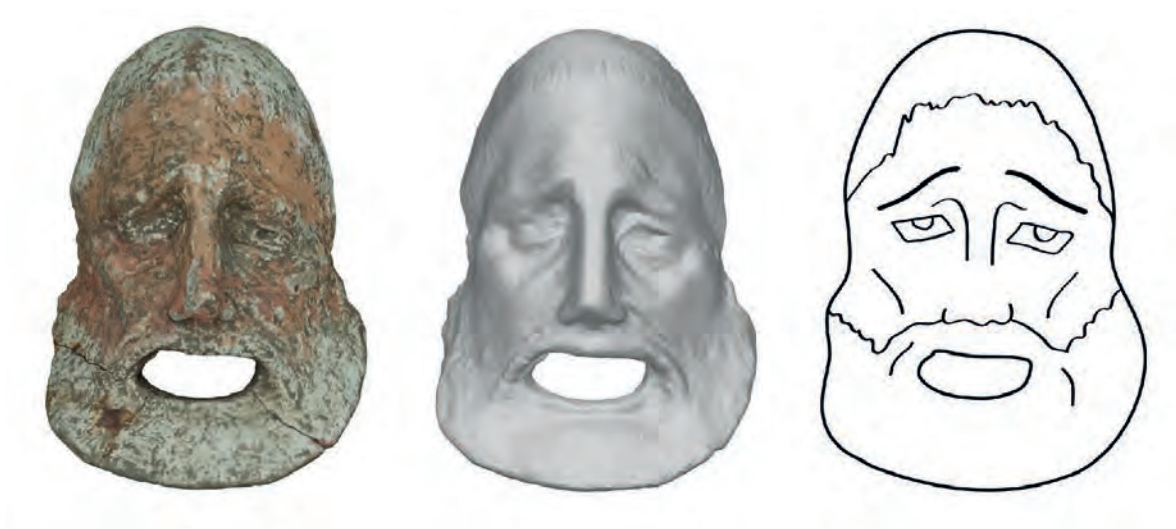


Fig. 1 – Individuazione dei tratti caratteristici della maschera 9721. Elaborazione L. Pizzonia. Da FATTA - STILO - PIZZONIA (2025).

Una porzione rilevante del problema, inoltre, può riguardare l'interpretazione degli elementi che compongono la maschera – tutti in terracotta nei modellini di Lipari – quali capigliature, barbe, calotte, etc. Nei fatti, ad esempio, possiamo solo supporre come doveva presentarsi integralmente la forma della calotta, in quanto essa può risultare 'nascosta' dalle acconciature, o non integralmente riprodotta. Come comportarsi allora? Lasciare il personaggio innaturalmente calvo fino a tutta la parte superiore della testa, o interpretare la rappresentazione pittorica dei capelli, integrando gli stessi sul piano della tridimensionalità in fase di ricostruzione? Ricostruire la calotta, quando non visibile, sulla base di un'interpretazione soggettiva, o limitarsi all'ovale del volto?

- b. Problematiche di questo tipo appaiono in un certo numero dei modelli utilizzati per la messa in scena del *Prometeo Incatenato*. La terracotta dei modellini, da questo punto di vista, 'appiattisce' tutta la materialità e la dinamicità che doveva essere espressa dalle maschere composite ormai andate perdute, restituendoci un'immagine che, seppure fedele, rimane comunque una riproduzione – una *maquette*.
- c. Probabilmente la non corrispondenza esatta tra la stampa 3D, che riproduce fedelmente il modello originale in scala ridotta, e il calco in alabastrino, è determinata da quel necessario di libertà che è proprio della dimensione artigiana. Questa dimensione non è misurabile in termini puramente metrici, ma attiene ad una sfera qualitativa che vede coinvolti aspetti e valutazioni di tipo tecnico-artistico che possono determinare dei discostamenti – sebbene minimi – ma effettivi, sia metrici che proporzionali.

¹ Poll. *Onom.* 4.143.

2. IL GAP DELLA DIMENSIONE DELLA MASCHERA RICOSTRUITA IN RAPPORTO AL VOLTO DELL'ATTORE

Non sempre la maschera ricostruita dal mascheraio sulla base del calco in alabastrino ricavato dalla stampa 3D ingrandita ha funzionato sul volto dell'attore. Talora la maschera non calzava correttamente (ovale del viso anziché una forma a calotta). Talora anche le dimensioni non erano funzionanti.

Il problema relativo al funzionamento della maschera sul volto dell'attore è forse concettualmente più complesso del precedente. Di fatto, sebbene gli studi condotti fin qui abbiano dimostrato come i modelli di Lipari, riportati alla scala umana, siano sostanzialmente adattabili al volto umano, bisogna tenere presente che gli stessi, non essendo pensati per essere indossati, ma per svolgere una funzione di tipo rituale, non possono calzare automaticamente sui volti dei nuovi attori, tantopiù che gli stessi volti possono presentare morfologie e dimensioni diverse. L'operazione di ingrandimento, inevitabilmente, lascia spazio ad un momento di interpretazione. La tabella 1 mostra i fattori di ingrandimento individuati in digitale, nel rapporto con la scansione degli attori realmente coinvolti in scena. Si può notare come per alcune maschere sia stato necessario, al fine di allineare correttamente il volto, ridurre la dimensione complessiva del manufatto fino a fare fuoriuscire la testa dell'attore dalla calotta (ad es. Mus. Eol. inv. 11243 o inv. 12970). Per altre, invece, la maschera ha mantenuto dimensioni tali da largheggiare sul volto (ad es. Mus. Eol. inv. 12972 o inv. 13556i). Il processo di proporzionamento in scala è stato eseguito mantenendo costante la crescita dei volumi nelle tre dimensioni; in particolare si è ritenuto di non alterare le caratteristiche morfologiche del reperto archeologico, se non nella dimensione complessiva. Lo spessore della terracotta, di gran lunga superiore – in proporzione – allo spessore del cuoio o della carta pesta, assume nell'ingrandimento dimensioni ancor più generose. Questo aspetto, tuttavia, non è interessante ai fini del processo di ricostruzione della maschera nel suo complesso, ma rimane comunque un fattore da considerare in fase di proporzionamento, al fine di evitare la produzione di modelli fuori scala². Anche l'attività dell'ingrandimento, pertanto, è un'attività da svolgere criticamente, considerando correttamente e indirizzando conseguentemente le operazioni, in direzione dei risultati attesi.

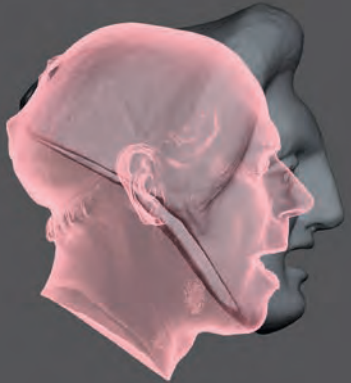
Questa attività, analogamente a quanto già segnalato in relazione alle problematiche trattate precedentemente, attiene alla sfera della materialità, ovvero al problema dell'interpretazione di modelli che, oltre che essere a scala ridotta, sono realizzati in argilla. La terracotta, come materiale rigido, non è assimilabile al cuoio o ad altri materiali flessibili con cui le vere maschere greche dovevano essere realizzate. Quando è indossata la maschera si flette, per adattarsi al volto e alla testa umana, diversamente quando è riposta si 'rilassa' non essendo sottoposta alla tensione esercitata da eventuali legacci o supporti interni. Nel passaggio alla scala umana viene riportata la situazione espressa dal modellino in un dato momento, forse più ideale che concreto, in cui potenzialmente la maschera dovrebbe trovarsi. Questo 'limite' è stato riscontrato anche sul piano digitale, nel momento della giustapposizione dei modelli delle maschere ai modelli dei volti degli attori. Il modello digitale, in questa fase, è stato inteso come un calco esatto del corrispettivo analogico, pertanto è stata esclusa qualsiasi soluzione deformante. Questa scelta è stata determinata da una precisa volontà operativa, condivisa a tutti i livelli tra i partecipanti al progetto, e corrispondente alla determinazione progettuale espressa dalla sede di Milano. Sarebbe stato possibile, ad esempio, realizzare già in digitale una serie di deformazioni utili ad adattare maggiormente le maschere ai volti degli attori, ma questo avrebbe segnato, probabilmente, un superamento in negativo degli obiettivi prefissati.

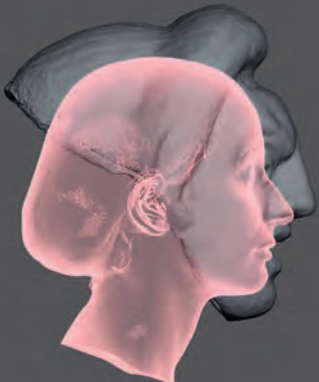
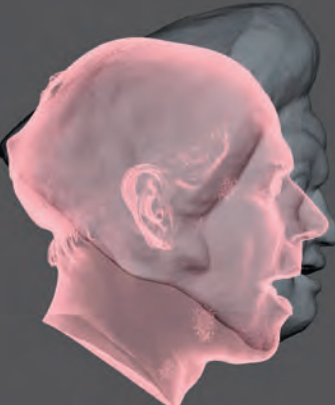
La parte interna delle mascherette rituali riveste un'importanza per la parte archeologica del reperto, poiché riporta i segni della modellazione della terracotta; si può affermare

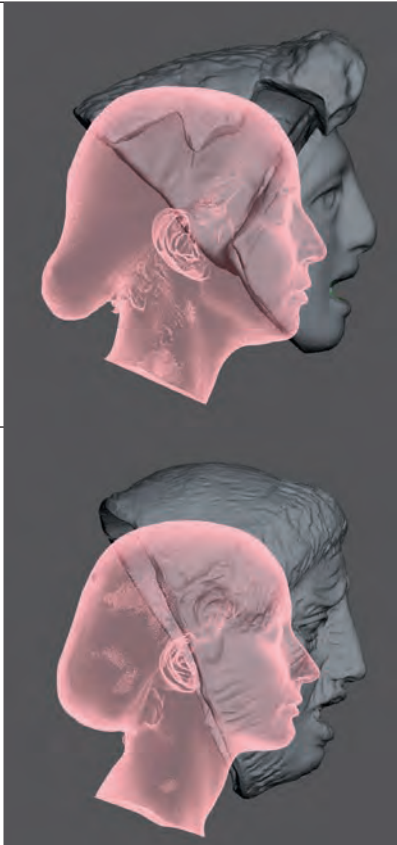
² Una diversa valutazione critica di questo problema è affrontata in MATELLI (2026b), pp. 193-245, la quale è interessata, più che alla riproduzione dell'intero artefatto a grandezza naturale, al perfetto funzionamento scenico della maschera sul volto dell'attore in scena.

tuttavia che la stessa possa essere trascurata ai fini della ricostruzione, essendo la stessa assolutamente non assimilabile alla superficie interna di maschere reali. Il problema della superficie interna è stato già affrontato con l'obiettivo di verificare come e quanto il volto umano confliggesse con il modello riportato in scala. Questa operazione, seppure interessante sotto il profilo scientifico – avendo permesso di verificare quanto e come i modelli di Lipari di per sé fossero direttamente indossabili – sembra non avere al momento applicazione nel processo di ricostruzione, essendo lo spessore dei modelli, in proporzione, relativo alla terracotta, e non a materiali quali il cuoio, la carta pesta o le stoffe incollate. Inoltre, tenendo conto delle misure interne, le maschere assumerebbero dimensioni eccessive. Nel passaggio dal modellino fittile alla maschera indossabile in scena, diviene fondamentale l'interpretazione, intesa come processo critico di rilettura, analisi e rielaborazione dei dati rilevati, indirizzata a risolvere – anche attraverso interventi successivi alla produzione della maschera stessa, come l'inserimento di spessori, spugne ed elementi che favoriscano la corretta indossabilità della maschera – le problematiche emerse. Naturalmente il momento dell'interpretazione non va lasciato all'improvvisazione; l'interpretazione necessita di uno studio e della progettazione di tutti i particolari, dal rilevamento, fino alla messa in scena.

Tabella 1 - *Fattori di ingrandimento individuati in rapporto con la scansione degli attori*
(Elab. F. Stilo)

Reperto Catalogo Mus. Eol. BER- NABÒ BREA (1981)	Personaggio tragedia <i>Prometeo Inca-</i> <i>tenato</i>	Fattore di in- grandimento	
Inv. 9294 <i>Il primo nonno</i> Gruppo: Commedia nuova, Polluce, 1 Contesto di rinveni- mento: Trincea XXIX	Prometeo Attore Christian Poggioni	x 3,50	
Inv. 11243 <i>L'adulatore</i> Gruppo: Commedia nuova, 17 Contesto di rinveni- mento: Trincea XXXIII	<i>Kratos</i> (personificazione del potere) Attore 2 Lorenzo Lutteri	x 4,00	

Inv. 12972 <i>Il parassita</i> Gruppo: Commedia nuova, 14 Contesto di rinvenimento: Trincea XXXVII	<i>Bia</i> (la Violenza) Attrice 3 Margherita Rigamondi	x 3,80	
Inv. 12970 <i>Il rustico</i> Gruppo: Commedia nuova, 18 Contesto di rinvenimento: Trincea XXXVII	Ermes Attore 2 Lorenzo Lutteri	X 3,50	
Inv. 2304 <i>Satiro</i> Gruppo: Dramma satiresco, H4 Contesto di rinvenimento: Tomba 409	Iò (la giovane donna con il volto da vacca) Attrice 3 Margherita Rigamondi	x 2,10	
Inv. 9721 <i>Il primo nonno</i> Gruppo: Commedia nuova, Polluce, 1 Contesto di rinvenimento: Trincea XXIX	Oceano (zio di Prometeo) Attore 2 Lorenzo Lutteri	x 3,80	

Inv. 12519 <i>Kore</i> (La fanciulla) Gruppo: Commedia nuova, 33 Contesto di rinvenimento: Stromboli	Oceanine Coreuta Ermelinda Çakalli + Benedetta Drago, Francesca Ferrari, Annachiara Formica, Francesca Redaelli, Arianna Sangiuliano	x 3,80	
Inv. 13556i <i>Filottete</i> Gruppo: Tragedia antica, giovani A21 Contesto di rinvenimento: Tomba 1725	Efesto Attrice 3 Margherita Rigamondi ³	x 4,00	

3. LA DIFFICOLTÀ DI RIPRODUZIONE DELLA CALOTTA A LIVELLO ARTIGIANALE

Anche alla luce dei precedenti ragionamenti, bisogna oggettivamente riconoscere il fatto che la riproduzione delle calotte a livello artigianale comporti tutta una serie di sfide e di problematiche non immediatamente superabili. In primo luogo bisogna riconoscere come risulti impossibile, in molti casi, leggere la vera forma della calotta direttamente dai modellini, essendo la stessa ‘coperta’ dalla capigliatura. In secondo luogo possiamo rilevare come la dimensione stessa della calotta nel senso della profondità possa essere molto variabile da maschera a maschera: ci sono maschere più o meno sviluppate nel senso della profondità (fig. 2). Misurando l’angolo formato tra la linea del volto e la linea posteriore, riscontriamo, utilizzando ad esempio i tre esemplari esposti nell’immagine, come gli angoli siano diversi. Da sinistra verso destra rileviamo un angolo di 28° ca. per la maschera Mus. Eol. 13556i, di 46° ca. per inv. 11243, e di 56° ca. per inv. 12970. Anche la forma della calotta può essere definita secondo le tipologie a taglio obliquo, a taglio curvo, a campana, riscontrabili nelle tre maschere rispettivamente.

³ Per decisioni della regia, la maschera di Efesto non è poi stata indossata da Margherita Rigamondi, ma da Ermelinda Çakalli, nel ruolo anche di Coreuta. Per il *cast*, si veda MATELLI (2026a), p. 196.



Fig. 2 – Diversi ‘modelli’ di calotta riscontrabili sui modellini fittili. Da sinistra verso destra: a taglio obliquo, a taglio curvo, a campana. Elaborazione F. Stilo.

Risulta lecito pensare che questa variabilità non sia il risultato di un processo di esatta riproduzione della forma oggettiva di ogni maschera originale, ma che piuttosto questa condizione possa essere frutto dei processi di riproduzione artigianale e di assemblaggio delle stesse maschere fittili. Se l’obiettivo della maschera fittile corrisponde infatti alla necessità di rappresentare un personaggio, e quindi la maschera realmente indossata in scena per motivi rituali, decade la necessità di prevedere tutti quegli accorgimenti atti a rendere il modellino realmente indossabile. Se invece ipotizziamo che le mascherette fittili costituissero in origine una sorta di campionario da cui attingere i modelli per la realizzazione delle maschere teatrali, e che soltanto in un secondo momento le stesse sarebbero finite nei corredi funerari, allora dovremmo concludere che l’interpretazione degli elementi strutturali, e della maschera in generale, sarebbe ricaduta – così come succede per tutti quegli artisti che basano la loro opera su modelli e cartoni che circolano da bottega a bottega – interamente sui maestri mascherai, e probabilmente su figure analoghe agli attuali registi, costumisti e responsabili delle compagnie di teatro attuali.

In ogni caso, il dato oggettivo che maggiormente emerge, è costituito dal tema dell’*interpretazione*.

L’interpretazione è un prodotto della soggettività, soggettività che è inevitabile e che è determinata da un intreccio di fattori quali ad esempio, sensibilità, capacità, volontà, tempo. Nella realizzazione di nuove maschere teatrali fededegne e indossabili in scena, per ridurre le problematiche insorte, bisognerebbe pensare ad un momento elaborativo, di disegno e progettazione di calotte da integrare alle maschere ricostruite.

4. PROSPETTIVE INNOVATIVE

Una riflessione indispensabile potrebbe probabilmente partire da un’operazione di decostruzione dei modelli di Lipari. Si potrebbe pensare di scomporre le maschere in elementi costitutivi, quali ad esempio il volto, la capigliatura, la calotta, etc. Una volta individuati tali elementi, ognuno di essi potrebbe essere trattato come elemento indipendente.

A rigore, come accennato, non sarebbe possibile eseguire un calco esatto delle miniature, perché in esse, anche gli elementi per così dire morbidi, quali capigliature etc., risultano dello stesso materiale ‘duro’ del volto e della stessa calotta. Una prima possibilità da esplorare sarebbe quindi quella di eseguire un’operazione di tipo analitico sulla maschera selezionata, decostruendola, e riportandola alla sua dimensione composita di manufatto costituito da più materiali e da più parti.

In secondo luogo, in qualche modo, si potrebbe pensare di realizzare un calco maggiormente diretto del volto, magari prendendo in considerazione la possibilità di utilizzare cal-

chi in negativo. Gli elementi relativi alla calotta, alla capigliatura, all'eventuale barba, etc., sarebbero assemblati sulla base di un progetto di ricomposizione filologicamente aderente ai risultati frutto della decostruzione analitica.

Si potrebbe inoltre proporre una distinzione tra elementi strutturali ed elementi caratterizzanti. Gli elementi strutturali, quali in particolare la calotta, potrebbero essere manipolati digitalmente, con il fine di produrre una migliore aderenza alla fisionomia del singolo attore. Gli elementi caratterizzanti sarebbero ricostruiti con tecniche diverse. Il volto, principale elemento distintivo, sarebbe realizzato a stampo diretto; la capigliatura, 'montata' o intrecciata su elementi di tipo strutturale appositamente sagomati. La maschera sarebbe quindi assemblata a seguito di un processo che dovrebbe prevedere un maggiore controllo delle fasi, finalizzato alla riduzione del *gap* esistente tra modello rituale e modello indossabile in scena.

5. CONCLUSIONI

L'esperienza condotta nell'ambito del progetto PRIN *La maschera tra ritualità e teatro* ha permesso di percorrere, in chiave interdisciplinare, un percorso che segna un avanzamento nel campo delle sperimentazioni che hanno per obiettivo la messa in scena di commedie e tragedie greche del mondo classico nella contemporaneità⁴. I limiti emersi durante il processo di ricostruzione devono essere considerati come stimoli sui quali incentrare una riflessione capace di offrire nuovi sbocchi indirizzati a risolvere – o quantomeno ad attenuare – la discrepanza tra l'immagine percepita dall'osservazione dei modellini fittili e l'immagine delle maschere indossabili. Queste crisi, intese nei significati etimologici di scelta o di separazione espressi dal verbo κρίνω, diventano opportunità di sperimentazione scientifica e di ricerca sulle tematiche proprie delle *Digital Humanities*, contesti entro cui ai contenuti umanistici si intrecciano i più recenti sviluppi offerti dall'informatica e dal digitale in genere. Guidare l'interpretazione significa progettare meticolosamente ogni passaggio, con l'obiettivo di raggiungere, o quantomeno di avvicinarsi, al risultato immaginato.

ABBREVIAZIONI

MRT = MATELLI E. (a cura di) (2026), *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, Milano.

BIBLIOGRAFIA

BERNABÒ BREA L. (1981), *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.

FATTA F. - STILO F. (2026), *Un protocollo per la digitalizzazione e la prototipazione dei manufatti archeologici di Lipari*, in MRT, pp. 385-396.

FATTA F. - STILO F. - PIZZONIA L. (2025), *L'èkphrasis della maschera teatrale antica. L'Onomasticon di Giulio Polluce tradotto nelle terrecotte liparesi*, in *Èkphrasis. Descrizioni nello spazio della rappresentazione / Èkphrasis. Descriptions in the space of representation. Proceedings of the 46th International Conference of Representation Disciplines Teachers*, Milano, pp. 1041-1060.

CASTIGLIONI B. (a cura di) (2022), *Giulio Polluce, Onomasticon. Le maschere del teatro antico*, Milano.

MATELLI E. (2026a), *Note di interpretazione drammaturgica in dialogo con Christian Poggioni, regista e interprete della tragedia Prometeo Incatenato, sperimentalmente in scena con maschere a calotta ricostruite dalle miniature di Lipari nella primavera 2025*, in MRT, pp. 193-245.

⁴Per una descrizione complessiva del percorso intrapreso si rimanda in questo volume a MATELLI (2026b); per un particolare focus sul ruolo del digitale e della stampa tridimensionale si rimanda a FATTA - STILO (2026).

MATELLI E. (2026b), *Dai rilievi 3D alle maschere per la scena del Prometeo Incatenato di Eschilo. Il percorso di Andrea Cavarra*, in *MRT*, pp. 397-432.

MEDIATI D. - STILO F. (2025), *La digitalizzazione del patrimonio archeologico: dall'immagine alla forma / Digitization of archaeological heritage: from image to shape*, in FATTA F. - MEDIATI D. (a cura di), *Il Museo archeologico regionale eoliano 'Luigi Bernabò Brea' / The Museo archeologico regionale eoliano 'Luigi Bernabò Brea'. La fruizione del patrimonio culturale / The fruition of cultural heritage*, Roma, pp. 103-134.

SEZIONE IV

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

Questa sezione sposta l'asse della ricerca dalla sperimentazione tecnica alla 'memoria performativa', raccogliendo, attraverso due interviste di STERRANTINO e due di MATELLI, le testimonianze dirette di chi ha trasformato il reperto archeologico in strumento vivo. Il percorso inizia con il 'margine di reinvenzione' rivendicato dai maestri mascherai PEROCCO DI MEDUNA e DALLE CARBONARE, focalizzati sulla sfida materica dell'indossabilità, per incrociarsi con l'esperienza dell'attore PUGLISI, che descrive la necessaria 'scomposizione marionettistica' del corpo imposta dalla maschera. Centrale è il flashback di MORTELLITI sull'«Anno Zero» (1979), che documenta il pionierismo empirico della prima *Samia* a Lipari e la feconda dialettica tra libertà artistica e rigore archeologico. Chiude il cerchio la riflessione di IURISSEVICH che eleva la prassi a categoria estetica: la maschera a calotta non è copertura, ma 'elevatore poetico' e attivatore di un'inedita 'intelligenza globale' dell'attore, in equilibrio tra *tónos* antico e scena contemporanea.

*This section shifts the research focus from technical experimentation to 'performative memory', gathering – via two interviews by STERRANTINO and two by MATELLI – the first-hand accounts of those who transformed the archaeological artifact into a living instrument. The trajectory begins with the 'margin of reinvention' claimed by master mask-makers PEROCCO DI MEDUNA and DALLE CARBONARE, who focus on the material challenge of wearability, before intersecting with the experience of the actor PUGLISI, who describes the necessary 'marionette-like decomposition' of the body imposed by the mask. Central to this is MORTELLITI's flashback to 'Year Zero' (1979), documenting the empirical pioneering work of the first *Samia* in Lipari and the fruitful dialectic between artistic freedom and archaeological rigour. IURISSEVICH's reflection brings the section to a close, elevating practice to an aesthetic category: the shell mask is not a covering, but a 'poetic elevator' and the activator of an unprecedented 'global intelligence' within the actor, poised between ancient *tónos* and the contemporary stage.*

Intervista a Stefano Perocco di Meduna e Tullia Dalle Carbonare

«Un margine di reinvenzione»: tecniche di realizzazione della maschera per il teatro fra tradizione e innovazione

Abstract

L'intervista ha lo scopo di comprendere l'approccio alle tecniche costruttive della maschera utilizzato dai mascherai Stefano Perocco di Meduna e Tullia Dalle Carbonare, con un'attenzione ai materiali usati. Ne emerge un approccio rigoroso e scientifico che lascia anche spazio alla creatività e che ha come obiettivo primario la realizzazione di maschere caratterizzate da indossabilità e leggerezza, nell'ottica di un teatro dominato dalla figura dell'attore. Seguono questo indirizzo anche alcune innovazioni sperimentali – come la 'bardatura temporale' per fissare saldamente le maschere al volto – che saranno applicate nel corso della ricerca condotta con l'Unità dell'Università degli studi Carlo Bo di Urbino, guidata dal professor Roberto Danese.

Parole chiave: maschera, mascherai, tecniche di costruzione, teatro, attore.

Abstract

The interview aims to understand the approach to mask-making techniques used by maskmakers Stefano Perocco di Meduna and Tullia Dalle Carbonare, focusing on the materials used and construction techniques. What emerges is a rigorous and scientific approach that also leaves room for creativity and has as its primary objective the creation of masks characterised by wearability and lightness, with a view to a theatre dominated by the figure of the actor. This approach is also followed by some experimental innovations, such as the 'bardatura temporale' to secure the masks firmly to the face, which will be applied during the work conducted with the Research Unit of the Carlo Bo University of Urbino, led by Professor Roberto Danese.

Keywords: mask, maskmaker, construction techniques, theatre, actor.

DOI: 10.26350/9788834361306_000445

«La maschera in realtà non nasconde... al contrario, comunica al pubblico, per mezzo di un linguaggio fatto di forme e colori, un messaggio senza mediazioni»¹.

Stefano Perocco di Meduna

Stefano Perocco di Meduna e Tullia Dalle Carbonare rappresentano due generazioni di mascherai e conducono una ricerca fatta di tradizione, sperimentazione, innovazione e trasmissione dei saperi. Nei suoi quasi cinquant'anni di attività, Stefano Perocco di Meduna ha realizzato maschere per la scena per teatri di molti paesi, occupandosi di maschere per testi classici, rinascimentali, di Commedia dell'Arte e di teatro moderno e contemporaneo. Convinto della necessità di trasmettere le proprie conoscenze, si è con costanza dedicato all'insegnamento in corsi universitari e in accademie di arte drammatica, con particolare interesse per l'antropologia e la ritualità. Ha ricoperto incarichi di rilievo: è stato *chargé de mission* al museo Luigi Bernabò Brea di Lipari per conto dell'Università Paris VIII nel quadro dei laboratori sulla maschera greca nel 2017 e sulla maschera greco-romana nel 2018. Tullia Dalle Carbonare è una sua allieva. Avvicinatasi al teatro nel 2014, ha frequentato

¹ Cfr. PEROCCO DI MEDUNA (2024), intervento in occasione della mostra *La maschera e il teatro – Esposizione di maschere teatrali di Stefano Perocco*, Barchessa Giustinian Morosini XXV Aprile, via Mariutto n. 1 – Milano, 14-28 luglio 2024.

l'ATV, attuale Accademia Carlo Goldoni, diplomandosi nel 2018. Un forte interesse verso le maschere l'ha spinto nello stesso anno a frequentare l'*atelier* del mascherai Stefano Perocco di Meduna e successivamente lo *stage* internazionale di Commedia dell'Arte diretto da Carlo Boso, per poi frequentare, a partire dal 2018, l'*École internationale de théâtre Lassaad* di Bruxelles. Ancora una volta l'amore e l'interesse verso le maschere la spingono nel 2021 a tornare all'*atelier* di Stefano Perocco di Meduna con l'obiettivo di approfondire e ampliare le sue competenze artistico-artigianali. Impara così a scolpire calchi in legno e a lavorare il cuoio e altri materiali per fabbricare maschere per il teatro e assiste il maestro Perocco in vari laboratori, sia in Italia che in Francia, partecipando a svariati progetti di ideazione e costruzione di maschere e oggetti scenici.

Insieme hanno preso parte al convegno *Indagini Interdisciplinari sulle Maschere della Necropoli nella Contrada Diana di Lipari tra Ritualità, Teatro e Digitalizzazione* nella sezione dedicata all'Artigianato delle maschere teatrali, con un intervento dal titolo Ricostruire maschere oggi dai modellini fittili di Lipari per la commedia plautina, da cui prende avvio questa intervista.

STERRANTINO: *Cosa significa lavorare in due su progettazione e creazione?*

PEROCCO DI MEDUNA: Tullia è stata prima mia allieva e successivamente è stata in qualche maniera mia assistente. Adesso confermiamo molti dei lavori che facciamo e ciò significa che Tullia è diventata a tutti gli effetti una mascherai. Sarà soprattutto lei a portare avanti il lavoro su Plauto con l'Università di Urbino all'interno del mio *atelier*. Lavorare in due è stimolante soprattutto nei momenti in cui entriamo in aperta polemica.

DALLE CARBONARE. Mi sono formata nell'*atelier* di Stefano e mi sento tuttora in un percorso di formazione che prosegue grazie al lavoro che conduciamo su vari progetti. Adesso, tra le altre cose, siamo concentrati su questo progetto plautino in particolare ed è molto stimolante.

STERRANTINO: *Stefano, questa modalità di lavoro a due l'ha sperimentata con Tullia per la prima volta?*

PEROCCO DI MEDUNA: No, nel passato mi è capitato di farlo con Andrea Cavarra che ha lavorato con me per molti anni. L'ho fatto con molti altri mascherai che adesso continuano a lavorare autonomamente e questo perché per me è fondamentale che il lavoro che faccio possa continuare nel tempo e continuare a produrre maschere. È così tanto importante per me la trasmissione di questo sapere artigianale che mi ha spinto a collaborare fin dal loro inizio con l'associazione *Les Créateurs des Masques*², di cui sono tuttora presidente, e l'omologa associazione italiana *Maschera Scenica*³.

STERRANTINO: *Parliamo un po' delle tecniche di fabbricazione delle maschere: può svelarci i suoi segreti?*

PEROCCO DI MEDUNA: In seno al Convegno ho portato tre tipologie di maschere, differenti proprio per i materiali utilizzati e le tecniche di fabbricazione: maschere scolpite in legno, prodotte anni fa per un *atelier*; maschere realizzate in tela di lino e colla animale (gelatina animale), create per un lungo progetto di collaborazione con l'Università di Parigi⁴; il risultato è una maschera robusta perché la colla e la tela di lino producono un materiale solido e molto leggero (basti pensare che questi materiali erano usati anche per realizzare le armature in passato). Questa probabilmente era una delle tecniche che i Greci usavano per la fabbricazione delle maschere, abbiamo qualche notizia di questo procedimento di colla e tela di lino, ma abbiamo notizie anche di maschere in legno. Non abbiamo invece tante notizie di maschere in cuoio, però io ho portato anche una maschera fatta in cuoio su matrice di legno. L'ho re-

² *Les Créateurs des Masques*, Paris, cfr. <https://lescreateursdemasques.fr/asociation/> [consultato l'ultima volta il 22 maggio 2025].

³ *Maschera scenica*, cfr. <https://mascherascenica.com/> [consultato l'ultima volta il 22 maggio 2025].

⁴ *Université Paris VIII*.

alizzata per una scuola di teatro che portava in scena *Ifigenia in Aulide* di Euripide. Anche in questo caso la maschera venuta fuori da questo procedimento è molto leggera e molto facile da utilizzare.

STERRANTINO: *Tra questi c'è un materiale che Stefano predilige?*

PEROCCO DI MEDUNA: Il materiale che io preferisco è il legno. Il legno mi dà veramente soddisfazione nel lavoro di creazione. Quando si costruisce un violino si usa l'abete rosso, io per le maschere uso il pino cembro, anch'esso conifera che cresce nelle nostre Alpi e che presenta grandi vantaggi: è facile da lavorare, è leggerissimo e soprattutto ha la sonorità di una tavola di violino. Se la maschera non serve da amplificatore, il materiale da cui è fatta ha una sua importanza per il timbro, il colore della voce: noi tutti sappiamo bene che una chitarra, che ha una certa forma di cassa e un foro tondo, e un violino, che ha una cassa diversa e due feritoie, suonano in modo molto differente pizzicandone le corde. Anche per la voce è così: la maschera non la amplifica, perché la potenza sonora rimane sempre la stessa, ma quella in legno fa risuonare la voce modificandone leggermente il timbro.

STERRANTINO: *Legno, tela di lino, colla animale e cuoio sono tutti materiali naturali. È una scelta legata a un discorso di tradizione artigianale o nasconde altre ragioni?*

PEROCCO DI MEDUNA: Sì, sono tutti materiali naturali. Si tratta di una scelta legata al fatto che, secondo me, sono la cosa migliore da mettere sul viso di una persona: legno, cuoio, tela sono tutti materiali gradevoli da toccare e gradevoli anche da lavorare. L'attore ha diritto di indossare non soltanto un bell'oggetto ma anche un oggetto confortevole, perché, secondo me, il teatro si può fare senza luci, senza maschere, senza costumi, senza scenografia: la sola cosa che deve essere assolutamente mantenuta è l'attore... anzi è ancora meglio se sulla scena ci sono più attori!

DALLE CARBONARE: La maschera in tela di lino con colla animale, come ha detto Stefano, restituisce un materiale molto resistente e molto leggero. La leggerezza è un elemento importante perché, una cosa che non dobbiamo dimenticare quando realizziamo una maschera, è che in una certa misura la maschera stessa porterà un'evidente scomodità in chi la utilizza, motivo per cui è importante che non vada a ostacolare la recitazione.

STERRANTINO: *Tullia, Stefano ci diceva che sarà principalmente lei a condurre il lavoro su Casinaria, il progetto plautino dell'Università degli studi Carlo Bo di Urbino, guidato dal professor Roberto Danese, che sarà portato in scena con maschere realizzate attraverso la digitalizzazione e la stampa dei reperti di Lipari. Tra tutti quelli di cui abbiamo parlato, quale materiale avete scelto?*

DALLE CARBONARE: Nonostante le ipotesi di materiali possibili fossero diverse, e tra queste appunto il legno, la tela e anche il cuoio, abbiamo scelto di puntare proprio su delle maschere in tela di lino lavorate con colla animale, per rimanere in dialogo con la tradizione che attribuisce ai Greci questa tecnica, riportata anche da Falossi e Mastropasqua nei loro volumi dedicati alla maschera⁵. L'obiettivo è quello, come si diceva, di garantire l'indossabilità della maschera a calotta che in quanto tale, e in quanto dotata di una consistente capigliatura, altera in ogni caso la percezione della voce e della vista nell'attore. Se a questo si aggiunge una certa pesantezza dell'oggetto non facciamo altro che creare delle difficoltà non necessarie. Tela e colla animale danno ottimi risultati: abbiamo fatto delle maschere a calotta due anni fa per il museo gallo-romano di Lione che erano in tela di lino, con una capigliatura a *onkos* realizzata con la fibra di canapa.

PEROCCO DI MEDUNA: Esatto, l'obiettivo è quello di dare all'attore un utensile di lavoro che sia il più efficace possibile: molto leggero, facile da indossare e soprattutto che permetta il più possibile la traspirazione. Sappiamo bene che quando c'è caldo la prima parte del nostro corpo che comincia a sudare è la fronte e questo vuol dire che poi anche tutta la testa suderà, cioè è la parte del corpo che funge da radiatore e regola la nostra temperatura. Coprirla è

⁵FALOSSÌ - MASTROPASQUA (2014, 2015).

sgradevole per chi lavora e gli attori, in effetti, sanno bene che una maschera che non traspira è sgradevole da utilizzare. Quindi la maschera deve essere leggera.

STERRANTINO: *Tullia, potresti spiegare quali sono le fasi che attraversa il lavoro di progettazione e creazione?*

DALLE CARBONARE: È un processo lungo che va dal confronto con gli studiosi alla realizzazione vera e propria. In questo caso specifico quello che noi faremo sarà ispirarci a dei modelli di maschere fittili di Lipari, che verranno scelti insieme agli studiosi. L'università di Reggio Calabria ci fornirà poi dei modelli 3D e, per la realizzazione delle maschere di scena, cercheremo di attenerci a queste forme. Chiaramente è previsto un piccolo margine di libertà interpretativa in considerazione del fatto che si tratta comunque di forme che con l'ingrandimento mostrano le tracce del loro deterioramento, a volte impercettibile nel reperto, e dovuto all'azione del tempo e all'effetto che questo ha sul materiale. Quindi il reperto riproposto nel modellino ingrandito può dare un risultato leggermente deformato se si riprendono pedissequamente forme e proporzioni del modello quando si lavora sul calco. Ciò significa che è previsto un margine di reinvenzione ed è quello che noi in quanto artigiani del settore possiamo permetterci di apportare a questo lavoro, mentre i filologi cercano giustamente la fedeltà massima alle fonti.

Partendo da questi modelli riprodurremo la nostra maschera in plastilina che è un materiale estremamente duttile, che non essicca e quindi ci permette di creare delle forme continuamente modificabili. Su questo 'positivo' realizzato in plastilina si creerà il 'negativo' in gesso.

Il volto registrato nel negativo deve essere isolato con materia grassa che può essere della vaselina. Falossi nel suo studio filologico utilizzava la cenere con del grasso animale, noi ci permettiamo di fare delle piccole variazioni. Dopo aver isolato con la materia grassa, sovrapponiamo all'interno vari strati di tela di lino e colla animale, tendenzialmente fra i tre e i cinque. Il risultato è estremamente grezzo, infatti ci troviamo più o meno a 1/3 del lavoro. Successivamente la maschera deve essere levigata e quindi stuccata (lo stucco si fa con del gesso morto e della gelatina animale). A questo punto viene passata la colla e viene levigata tante volte quante ne riteniamo necessarie per ottenere la *texture* desiderata.

Dopo aver portato a termine questo *iter*, si procede con il colore, quindi anche in questo caso, volendo attenerci a un'interpretazione fedele, probabilmente useremo dei pigmenti mescolati a olio di lino.

STERRANTINO: *A sentirlo raccontare sembra quasi facile ma in realtà è chiaro che serve molta perizia e che tutto dipende anche da come ogni elemento viene dosato. Immagino che non possiamo chiedere la procedura esatta di preparazione dello stucco, giusto?*

PEROCCO DI MEDUNA: Vi do la ricetta esatta. Tre parti di colla forte, una parte di colla di coniglio, una parte di gesso morto (quindi gesso che ha già fatto presa) e infine allume di rocca. Secondo me utilizzavano l'allume di rocca per evitare la putrefazione e soprattutto per evitare i roditori, perché naturalmente la gelatina animale è molto appetibile e ancora peggio la colla di caseina, che praticamente è formaggio. Questa è una vecchia ricetta di questo stucco che si usava per le maschere e che io ho copiato da quella che considero la Bibbia delle maschere in tessuto, cioè il volume di Falossi e Mastropasqua.

STERRANTINO: *Cosa potete dirci rispetto alle proporzioni della maschera in relazione alla testa e al corpo dell'attore?*

PEROCCO DI MEDUNA: Le nostre maschere non saranno sovradimensionate, ma avranno come riferimento la grandezza reale di una testa. Le maschere possono sembrarvi decisamente più grandi perché siamo sviati dal considerare la grandezza di una testa umana, perché i capelli ingannano: una testa priva di capigliatura sembra infatti molto più grande.

STERRANTINO: *Quali materiali predilige per le capigliature?*

PEROCCO DI MEDUNA: Per le parrucche uso sempre materiali che siano traspiranti e leggeri, quindi non materie sintetiche che hanno lo svantaggio di non permettere la traspirazione. I

materiali che uso sono la stoppa grezza e la stoppa che usano gli idraulici, quindi la fibra di canapa, che si può tingere in svariati colori con diversi tipi di coloranti naturali; si possono utilizzare anche peli di animali, come il pelo di *yak* (il bue del Tibet) che viene poi con infinita pazienza montato su un filo, viene tessuto nel filo e con questo si realizzano le parrucche. Il vantaggio rispetto al capello umano è di essere molto più resistente, quindi si può pettinare molto meglio e tiene forme molto importanti. Le parrucche per il teatro oggi sono tutte fatte con il pelo di *yak*. Infine la lana, la lana grezza che si può trovare in svariatissimi colori e, come lo *yak*, richiede un lavoro lungo perché deve essere cucita, legata, per formare la parrucca. In ogni caso per la capigliatura, piuttosto che usare la calotta, preferisco utilizzare una parrucca che si attacca alla maschera. Considerate che la calotta comporta un significativo aumento di peso della maschera e diminuisce notevolmente il passaggio dell'aria e quindi la traspirazione della testa.

STERRANTINO: *E come si deve lavorare su una maschera non a calotta che però abbia la stabilità di una maschera a calotta?*

PEROCCO DI MEDUNA: Ho fatto uno studio abbastanza approfondito per arrivare poi alla conclusione che la cosa migliore è non fare la calotta. Per questo ho studiato un sistema che abbiamo chiamato 'bardatura temporale' (il nome è stato messo ai voti nel corso di una riunione di Maschera Scenica⁶). Questa bardatura temporale per me è l'attrezzo ideale per indossare una maschera: si tratta del sistema di fissaggio che usano i saldatori per bloccare il casco di saldatura. È un sistema regolabile che tiene la maschera da saldatura a una distanza esatta dal viso e che consente di sollevarla e abbassarla, mantenendola stretta intorno alle tempie attraverso un sistema a ingranaggio. La tecnica dei saldatori ci ha dato lo strumento ideale per mantenere la maschera sulla testa. Chiaramente invece che lavorare con la plastica, come nel caso del casco per saldatori, possiamo usare altri materiali, come il cuoio, il sistema di fissaggio migliore.

STERRANTINO: *Avete sperimentato altre tecniche prima di questa?*

PEROCCO DI MEDUNA: Nel passato ho usato l'acciaio armonico a U, come quello utilizzato per la maschera degli schermatori che viene bloccata da un pezzo d'acciaio armonico che va dietro la nuca e la tiene saldamente. Però è molto scomodo e non si può regolare, mentre il sistema della bardatura temporale consente di adattare la calzata della maschera praticamente a tutte le teste.

DALLE CARBONARE: Questo sistema permette all'attore di indossare la maschera senza avere troppi punti di contatto. Infatti, la mezza maschera, per esempio quella in cuoio, ha bisogno di poggiare sul viso dell'attore, di calzare come una scarpa, ma nel caso di maschere intere, con o senza calotta ma comunque con una capigliatura molto importante, non si può progettare allo stesso modo, perché altrimenti l'attore avrebbe la maschera che tocca sugli zigomi, sul naso, sulla fronte e magari anche sulle tempie, il che creerebbe una serie di limitazioni non solo nell'utilizzo del volto per la recitazione ma anche per la visuale che risulterebbe ancora più limitata. Dunque, il nostro obiettivo insieme alla leggerezza è far sì che, anche grazie alla bardatura temporale, la maschera poggi fondamentalmente sulla fronte, un po' come accade con le maschere giapponesi. In tal modo si garantisce all'attore una sufficiente libertà. Questa è la nostra sfida e penso che la difficoltà più grande con cui ci scontreremo sarà proprio quella di mantenere la maschera distante dal viso dell'interprete, ma non troppo. Infatti, se la maschera è troppo distante dal viso dell'attore, si perde completamente l'empatia dell'attore con la maschera e di conseguenza del pubblico con l'attore in scena. Questa secondo me sarà veramente una delle sfide più interessanti da vincere in questo lavoro.

⁶ Cfr. *supra*, nota 3.

BIBLIOGRAFIA

FALOSI F. - MASTROPASQUA F. (2014), *L'incanto della Maschera. Origini e forme di una testa vuota*, Torino.

IDD. (2015), *La poesia della maschera. Una testa vuota come fonte di conoscenza*, Torino.

PEROCCO DI MEDUNA S. (2024), *La maschera e il teatro*, in <https://mirano-api.municipiumapp.it/s3/4099/allegati/varie-2024/intervento-di-stefano-perocco.pdf> [consultato l'ultima volta online il 22 maggio 2025].

SITOGRAFIA

Association, presentation in *Les Créateurs de masques*, <https://lescreateursdemasques.fr/asociation/> [consultato l'ultima volta online il 22 maggio 2025].

Maschera scenica, <https://mascherascenica.com/> [consultato l'ultima volta online il 22 maggio 2025].

Intervista ad Andrea Puglisi

«Scomporre il corpo quasi come se l'attore fosse una marionetta».
Il lavoro dell'attore con le maschere di Santelli negli allestimenti
di Sammartano

Abstract

L'intervista prova a indagare non soltanto la modalità di lavoro utilizzata nella realizzazione delle maschere dal Mascheraio Santelli per allestimenti di spettacoli classici ma anche a comprendere, attraverso l'esperienza diretta dell'attore Andrea Puglisi, la modalità di utilizzo della maschera di Santelli. Ne emerge un quadro che mette in evidenza da una parte la complessità del lavoro attoriale, soprattutto nella ricerca del corretto equilibrio tra lavoro sul corpo e lavoro vocale, e dall'altra la complessità del lavoro artigianale per la realizzazione di maschere a calotta, soprattutto in relazione al loro utilizzo.

Parole chiave: maschera, attore, Santelli, Sammartano, recitazione.

Abstract

The interview attempts to investigate not only the working methods used in the creation of masks for classical productions by the Maskmaker Santelli but also to understand the way Santelli's masks are used through the direct experience of actor Andrea Puglisi. A picture emerges that highlights, on the one hand, the complexity of the actor's work, especially in the search for the correct balance between body work and vocal work, and, on the other hand, the complexity of the craftsmanship of making full-head masks, especially in relation to their use.

Keywords: mask, actor, Santelli, Sammartano, acting.

DOI: 10.26350/9788834361306_000451

«Ogni maschera nasce come disegno distesa su un foglio di carta. Il prospetto e il profilo dicono di lei, ma è l'interpretazione del disegno a far nascere una maschera vera. È la modellazione che custodisce il mistero della realizzazione. Anzi, la maschera è modellazione. Appare la sembianza avvolgendo la forma del volto dell'attore che userà la maschera: sarà così rispettata l'anatomia del volto. Un fazzoletto unico di cuoio esce dall'acqua abbandonando le sue rigidità. [...] Ora la maschera si flette tra le mani dell'artista. Inizia così una trasformazione continua che è evoluzione verso l'anima del personaggio. Ora uno zigomo, la curva della narice, la piega della bocca. L'umidità si allontana dal cuoio che comincia a tirarsi, e più si asciuga più tira, aiutando così a farsi forma. La maschera è là, nella sua forma definitiva»¹.

Giancarlo Santelli

Andrea Puglisi, classe 1990, di origine catanese, è un attore, autore drammatico e docente di maschera antica. Ha preso parte al convegno *Indagini Interdisciplinari sulle Maschere della Necropoli nella Contrada Diana di Lipari tra Ritualità, Teatro e Digitalizzazione* nella sezione dedicata alle *Testimonianze dal mondo del teatro*, con un intervento dal titolo *Teste vuote: dalle maschere fittili*

¹ INCERTI (2014).

di Lipari alle riproduzioni di Giancarlo Santelli in scena con gli allestimenti di Giancarlo Sammartano. Per tenere traccia della sua testimonianza si propone di seguito l'intervista che mostra le due anime di Andrea Puglisi, insieme studioso e teatrante, in questo momento collaboratore con l'Unità di ricerca dell'Università degli studi Carlo Bo di Urbino.

Andrea Puglisi ha studiato e si è diplomato nel 2013 presso Fondamenta-La Scuola dell'Attore con sede a Roma e nella stessa città ha conseguito la laurea triennale presso il DAMS di Roma Tre, con una tesi sperimentale sulla maschera menandrea, laureandosi con lode. A partire dal 2015 ha iniziato il suo percorso di specializzazione nell'utilizzo, nella teorizzazione, nella messa in scena e nell'insegnamento della maschera della Commedia Greca Nuova e porta in giro il suo *workshop* in Italia e in Europa. Si è formato e ha lavorato in contesti di grande rilevanza nazionale e internazionale, si citano qui solo alcuni nomi: Eugenio Barba, Odin Teatret, Carlo Giuffrè, Giancarlo Sammartano, Giorgia Trasselli, Francesco Giuffrè, Renato Giuliani e Antonio Salines. Si è specializzato in doppiaggio con Angelo Maggi e Massimo Corvo. Collabora da anni, come insegnante, con Fondamenta, con l'accademia di recitazione ORTZAI (in Vitoria-Gasteiz, Paesi Baschi) e con l'accademia ARTEA di Cosenza. Nel 2019 vince il *Premio come miglior attore protagonista* e il *Premio del pubblico* al festival Romano *In Corto* per l'opera teatrale *Cola*. Il suo ultimo lavoro teatrale *La guerra di Paulinuzzu Millarti* vince il *Premio Più a Sud* di Tunisi per la drammaturgia, l'interpretazione e la regia. Dal 2025 è direttore artistico di *PROSOPŌN - Centro di Teatro Classico e Arti Performative*, che si trova a Firenze. La sua storia di artista fornirà una testimonianza sul lavoro fatto con il regista Sammartano e il Mascheraio Santelli², a cui va la nostra attenzione perché rappresenta un importante capitolo della ricerca sulle maschere.

STERRANTINO: *Cosa rappresenta per Lei partecipare a un convegno in cui entrano in dialogo archeologia, filologia, digital humanities, teatranti e artigiani mascherai?*

PUGLISI: Essere stato chiamato a discutere del mio lavoro, in questo luogo meraviglioso, all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, insieme a importantissimi studiosi e bravissimi colleghi artisti, è per me, certamente, un grande motivo di orgoglio. Le conferme fanno sempre piacere e, ogni tanto, è bello fermarsi e raccogliere i frutti del proprio lavoro. Questo convegno mi fa tornare in mente un aneddoto che raccontava il professor Ferdinando Taviani che ho avuto il piacere di conoscere all'Università Roma Tre: lo scambio creato insieme a Eugenio Barba tra studiosi, artisti, attori. Erano i primi passi lungo il cammino che avrebbe portato alla nascita dell'ISTA, l'*International School of Theatre Anthropology*. Già nel 1979 si stava impostando una nuova pratica di confronto, un luogo in cui gli studiosi chiedevano agli artisti di risolvere alcuni problemi legati alla messinscena, chiaramente non dal punto di vista filologico, ma dal punto di vista pratico. Pertanto, ritengo che insistere sul lavoro di interscambio di informazioni tra «uomini di scena» e «uomini di libro»³, artisti e studiosi sia, non solo necessario, ma di fondamentale importanza.

STERRANTINO: *Qual è la sua esperienza con la recitazione in maschera?*

PUGLISI: Quest'anno sono 10 anni che mi occupo delle maschere integrali della Commedia Nuova menandrea. Ho lavorato con gli esemplari del compianto Maestro Giancarlo Santelli, grazie al regista Giancarlo Sammartano⁴ che mi ha scelto come attore negli allestimenti delle

² Giancarlo Santelli (Santeramo in Colle 1944 - Monterotondo 2020), inizia la sua attività di mascheraio negli anni '60 e la porta avanti insieme a quella di attore e burattinaio, finché quella di mascheraio non diventa la sua attività prevalente. Durante la sua carriera lavora con personaggi di spicco come Macario, Cesare Zavattini, Giovanni Guareschi, Bernardo Bertolucci e i burattinai Otello Sarzi e Giordano Ferrari. Dagli anni '70 in poi, realizza maschere per artisti come Eduardo De Filippo, Gigi Proietti, Roberto de Simone, Glauco Mauri, Maurizio Scaparro, Franco Zeffirelli, Giorgio Albertazzi e Dario Fo. Realizza inoltre le maschere per *Curculio*, *Truculentus* e *Rudens*, tutte dirette da Giancarlo Sammartano per la Fondazione INDA.

³ Puglisi fa qui riferimento al titolo dell'introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento di TAVIANI (1995).

⁴ Per una breve biografia del regista Giancarlo Sammartano si rimanda a <https://teatrovillalazzaroni.com/chisiamo/> [consultato l'ultima volta il 22 maggio 2025].

commedie plautine andati in scena dal 2015 in tutta Italia. Quando Santelli fu chiamato dal prof. Giusto Monaco, alla guida dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico⁵, per realizzare le maschere, si recò a Lipari a vedere le testine fittili rinvenute nella necropoli di Diana. Fece dei bozzetti, degli schizzi a mano e poi lavorò con una certa libertà anche per adattare gli esemplari di partenza al volto e al cranio degli attori che avrebbero dovuto calzare le maschere. Per questo motivo realizzò i calchi dei volti e delle calotte degli attori.

Ho indagato, nella mia tesi di laurea, il suo metodo di lavoro. Volevo capire come si fanno certe cose, ma i mascherai, come è giusto che sia, sono un po' gelosi dei loro segreti. Me ne sono accorto perché per la mia ricerca ho provato a parlare con tanti artigiani della maschera e qualcuno addirittura non mi ha risposto.

STERRANTINO: *E dal Maestro Santelli ha ricevuto qualche risposta?*

PUGLISI: Il maestro Santelli parlava poco, ma ci conosceva da anni, mi voleva bene e avevamo un bellissimo rapporto. Dopo la mia insistente richiesta di poter capire come lavorava, mi invitò nel suo laboratorio a Mentana per vedere, passo dopo passo, la procedura che avrebbe portato alla realizzazione delle maschere.

Era il 2020 e a dicembre dello stesso anno Santelli sarebbe morto, lasciandomi un vuoto enorme e un punto interrogativo ancora più grande: come sono costruite e assemblate queste maschere? Perché io lo supponevo di cosa erano fatte, ma ovviamente non mi era chiaro il procedimento. Così ho iniziato la mia ricerca sui materiali utilizzati.

STERRANTINO: *Che relazione intercorre tra le maschere di uno stesso mascherai?*

PUGLISI: Una relazione fatta di punti in comune e parecchie dissimiglianze. Durante il convegno ho mostrato due maschere di Santelli, il *Servus* e l'*Adulescens*, proprio per mostrare le differenze, non solo nel tipo del personaggio che rappresentano, ma soprattutto nell'espressività e nell'espressione.

STERRANTINO: *Ci può parlare delle caratteristiche di qualche esemplare delle maschere del Maestro Santelli?*

PUGLISI: Ho lavorato con esemplari degli anni Ottanta ed esemplari dei primi anni 2000, quando, con Fondamenta Teatro e Teatri e la regia di Giancarlo Sammartano, abbiamo cominciato a portare in scena il nuovo allestimento con le commedie plautine *Persa*, *Poenulus* e *Mostellaria*. Queste maschere non sono state restaurate del tutto. Sono solo stati fatti, dal maestro Santelli, alcuni ritocchi di colore che pian piano tende a sbiadire e, dal mese di gennaio del 2025, mi sto occupando personalmente del restauro e della conservazione delle suddette maschere nel tentativo di frenare il logorio del tempo che le sta consumando. Una delle maschere conservate, l'*hegemon therapon*, è caratterizzata – secondo la classificazione di Polluce⁶ – da una treccia che, nel manufatto di Santelli, si trasforma in un copricapo. Si tratta di un'altra maschera che non è stata restaurata, infatti mantiene il colore originale degli anni '80 che ad oggi presenta soltanto alcune macchie. Entrambe le maschere sono state utilizzate in scena, calzate da noi attori: dentro queste maschere abbiamo sudato, e tanto, anche per-

⁵ Cfr. Archivio INDA - quinto lotto, 1988 ottobre 8 - 1993 dicembre 15. Inventario redatto dall'archivista dott.ssa Giovanna Giallongo, s.v. «*Curculio*: lettere di incarico»: estremi cronologici: 1991 marzo 3 - 1991 maggio 18; contenuto: «In occasione dello spettacolo 'Curculio' di Plauto, lettere di incarico da parte dell'INDA per i signori Giancarlo Santelli, Giancarlo Sammartano, Fulvio Ardore e Zaira De Vincentiis». Segnatura definitiva b. 17, fasc. 3. Stato di conservazione: buono. https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2022/03/Archivio-INDA_Quinto-lotto_28-03-2028.pdf [consultato l'ultima volta il 26 marzo 2025]. Si veda inoltre Archivio INDA - sesto lotto, 1993 ottobre - 1998 dicembre 31. Inventario redatto dall'archivista dott.ssa Giovanna Giallongo, s.v. «Elementi scenografici»: estremi cronologici 1995 luglio 3 - 1995 luglio 19; contenuto: «l'INDA fa richiesta al signor Giancarlo Santelli di Guidonia di realizzare n.2 maschere, figura satiro e ariete, per lo spettacolo 'Diskolos'». Segnatura definitiva b. 7, fasc. 6. Stato di conservazione: ottimo. <https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2024/03/Archivio-INDA-sesto-lotto.pdf> [consultato l'ultima volta il 22 maggio 2025].

⁶ Andrea Puglisi fa qui riferimento al lavoro di classificazione delle maschere operato da Polluce nel suo *Onomasticon*. Cfr. CASTIGLIONI (2022).

ché non sono maschere leggere. Si tratta di maschere realizzate con più strati: lo strato più in basso è di cuoio, cuoio molto assottigliato. Poi ci sono vari strati di lattice e fibra di vetro. Alla fibra di vetro il maestro Santelli aveva aggiunto anche altre componenti, come il gesso per esempio, e poi con la sua maestria aveva accorpato il tutto.

STERRANTINO: *Come si fissa questa tipologia di maschera?*

PUGLISI: Noi abbiamo trovato un metodo che è l'utilizzo della gommapiuma sistemata all'interno della maschera. Il problema è che siamo in quattro in scena e a me, ad esempio, calza perfettamente la maschera dell'*adulescens*, *oulos neaniskos* secondo il catalogo di Polluce. Non ho bisogno di mettere spessori in gommapiuma ma uno dei miei colleghi ha bisogno di mettere due spessori, e un altro ancora ha bisogno di metterne tre. Questo significa che un cambio di circa 35 secondi, non solo di maschera ma anche di costume e di spessori, diventa un lavoro a parte. Infatti, a Cinecittà, abbiamo fatto una sperimentazione durante uno spettacolo, dividendo in due parti il palco. C'era chi poteva vedere da una parte lo spettacolo e dall'altra parte noi dietro che ci cambiavamo, con cambi per i quali erano previsti solo 30/35 secondi. I cambi erano così repentini perché all'interno delle commedie plautine nell'allestimento di Giancarlo Sammartano non ci sono pause, non c'è mai un momento in cui il palco rimane vuoto e quindi quando una maschera libera lo spazio scenico, l'altra deve essere già pronta. È molto importante, dunque, soprattutto in fase di allestimento, capire non solo come la maschera viene costruita dai maestri mascherai, ma anche come gli attori la dovranno calzare e scambiare.

STERRANTINO: *C'è un modo esatto di indossare la maschera, con punti d'appoggio fissati e uguali per tutti?*

PUGLISI: Non ci sono punti di appoggio però la maschera deve aderire alla bocca altrimenti la voce non viene fuori. Quando la maschera è troppo larga, mettiamo uno spessore dietro la nuca che spinga la maschera e la faccia aderire al meglio alla bocca. Una sfida all'interno del mio percorso di ricerca è stata rappresentata dal fatto che esistono maschere a bocca più aperta e maschere a bocca stretta. Le maschere femminili di Santelli hanno delle bocche molto piccole e sottili per cui l'incanalamento della voce è stato molto complesso in quanto si è rivelato necessario sostenere ancora di più la voce, e incanalarla in maniera più precisa.

STERRANTINO: *Quando osserviamo una maschera, in scena, ne vediamo l'esterno e raramente ci soffermiamo a pensare alla parte interna e alla relazione intima che l'interprete instaura non solo con il volto della maschera ma anche con la parte che viene calzata. Può parlarcene?*

PUGLISI: La parte interna della maschera è importantissima perché entra in relazione diretta con il volto dell'attore. All'interno delle maschere di Santelli c'è del cuoio che si appoggia direttamente sulla pelle: il viso non è abituato a 'indossare' qualcosa e, anche se maschere di questo tipo non calzano come una seconda pelle, è pur vero che comunque alcuni punti d'appoggio ci sono e devono esserci per forza, perché altrimenti la maschera si muoverebbe, arrivando addirittura a girare sulla testa dell'attore.

STERRANTINO: *Molti pensano che l'espressione della maschera sia caratterizzata da una fissità che determina anche una certa fissità del personaggio. È d'accordo?*

PUGLISI: Quando si deve calzare una maschera, per prima cosa si cerca innanzitutto di individuarne il tipo. Un ulteriore elemento importantissimo per utilizzare davvero la maschera, esprimendone pienamente il potenziale, è avere molto chiaro che le maschere recano in volto un'espressione che è solo un momento della maschera. Non si tratta semplicemente di un'espressione fissa; la maschera effettivamente dovrebbe riuscire a mutare espressione quando è calzata in scena: dovrebbe poter ridere, piangere, e portar traccia nel volto di tutte le emozioni e gli stati d'animo che il personaggio attraversa in tutto l'arco drammatico.

STERRANTINO: *Ma come si fa con una maschera che in realtà – almeno apparentemente – ha un'espressione fissa?*

PUGLISI: Con questo tipo di maschera, l'*oulos neaniskos* o *adulescens*, ad esempio, si lavora in maniera frontale: Dioniso, dio del teatro è un dio frontale, che guarda frontalmente. Allo stesso modo questa tipologia di maschera funziona frontalmente, perché lateralmente perde di potenza, diventa un profilo poco interessante. Ciò non significa che non si possa lavorare di profilo, noi lo abbiamo fatto in rarissime occasioni, ma per quanto mi riguarda non è interessante. Frontalmente invece, o di tre quarti, la maschera diventa interessante e registra le espressioni che il corpo abita e dipinge in scena.

STERRANTINO: *Qual è il ruolo del corpo in questo tipo di recitazione?*

PUGLISI: Recitare con una maschera a calotta è complesso ed è per tale motivo che questo tipo di lavoro non può essere improvvisato. Ma questo vale per l'arte della recitazione in generale. Le maschere possono essere realizzate in materiali che le rendono particolarmente pesanti, come queste di Santelli, ed effettivamente una volta calzate danno accesso a una sorta di mondo altro in cui le percezioni attraverso i sensi risultano alterate: si sente ma non si sente bene, si vede ma non si vede bene, si respira ma non si respira bene.

E questo non perché le maschere siano fatte male, ma fondamentalmente perché questo materiale è un materiale che non è comodo e poco traspirante. Le maschere pesano tanto quindi è necessario abituarsi a calzarle e gestirle. La comodità è una situazione che non ha sempre a che vedere con il teatro: è bello adattarsi a un oggetto come queste maschere che hanno tanti anni e tantissima esperienza. Instaurare una relazione con questa scomodità mi permette, paradossalmente, di trovare la comodità all'interno dell'impiccio. Così la scomodità che prova l'attore in scena sparisce e chi guarda il personaggio non percepisce lo spossamento dell'attore: il lavoro di fatica che c'è dietro svanisce e insieme a quello scompare il peso delle maschere e il pubblico vede solo e soltanto quello che, ovviamente, racconta il personaggio.

Per questi motivi, recitare con questo tipo di maschera significa stabilire una profonda relazione con il corpo: attiva e cosciente. Il corpo è fondamentale, è il principio da dove parte tutto e dove finisce tutto: senza il nostro corpo la maschera rimane un oggetto vuoto che può essere appeso al muro o poggiato da qualche parte alla stregua di un soprammobile, di una bomboniera: se il corpo non la abita, la maschera smette di essere un oggetto teatrale. Si tratta di un oggetto cavo che va riempito con la carne dell'attore. Il lavoro di fluidità del corpo dell'attore, cioè il corpo che si muove contemporaneamente e in sincronia, testa, busto e quant'altro, con questa maschera non funziona. Funziona il lavoro in scomposizione: il capo va da una parte, il busto va da un'altra parte; la via da esplorare è quella di scomporre il corpo quasi come se l'attore fosse una marionetta.

STERRANTINO: *Per il Convegno, ha portato con sé un esemplare di cui ha parlato anche la dottoressa Caterina Pentericci: la maschera del primo servo, caratterizzata da un'evidente duplicità dal momento che da un lato reca un'espressione, dall'altro una completamente opposta⁷. Come si lavora con una maschera del genere?*

PUGLISI: Recitare con questa tipologia di maschera significa essere profondamente consapevoli del fatto che ruotata da una parte la maschera indica una cosa differente da quella che indica se la si ruota dalla parte opposta. Generalmente l'attore utilizza la maschera a 'smorfia' simmetrica frontalmente perché se la si gira lateralmente in linea di massima mantiene la stessa espressione. Chiaramente se parliamo anche di inclinazioni apriamo un discorso differente e molto più complesso. La questione non riguarda solo il profilo che si mostra, si tratta anche di come il corpo si pone in relazione a quel profilo, quale atteggiamento assume perché attraverso tutte queste variabili la maschera comunica intenzioni e stati d'animo differenti. Quindi il lavoro con questo tipo di maschera è effettivamente un lavoro di scomposizione minuziosa di capo e corpo, in modo tale che la ricerca su entrambe le espressioni e le relazioni che si

⁷ Cfr. *infra*, PENTERICCI (2026).

instaurano con gli atteggiamenti connessi raccontino, in scena, esattamente l'intenzione, lo stato d'animo o l'emozione del personaggio in un preciso momento. Noi portiamo in scena personaggi, non portiamo in scena noi stessi. La maschera annulla completamente chi la calza ma vive solo grazie a chi la sta calzando.

STERRANTINO: *Come avete lavorato per portare in scena queste maschere?*

PUGLISI: Nei primi allestimenti degli anni Novanta, il professor Giusto Monaco ebbe l'intuizione di lavorare sulle commedie di Plauto utilizzando le maschere di Santelli ispirate ai ritrovamenti venuti alla luce dagli scavi delle necropoli di Lipari. I tipi e i personaggi in esame, per corrispondenza, si possono in effetti ritrovare nelle palliate plautine. Anche noi, negli allestimenti degli anni Duemila abbiamo optato per la stessa scelta. Abbiamo raccolto un'importantissima eredità che, fino a oggi, sto cercando di preservare, tentando di attualizzarla. Il problema delle opere di Plauto è che ci sono tanti personaggi e un ulteriore problema è stato determinato dalla scelta del regista Sammartano che ha voluto in scena soltanto quattro attori uomini per interpretare commedie con 12 o addirittura 15 personaggi. Questo significa che tutti interpretano più di un personaggio, più di un ruolo, ma è anche possibile, anzi addirittura probabile, che uno schiavo o un qualsivoglia personaggio venga interpretato da due o tre attori differenti in momenti diversi dello spettacolo.

Ancor di più per questo motivo, per recitare con questo tipo di maschera è necessario avere un linguaggio codificato, in modo che chiunque interpreti un personaggio nel corso della messinscena possa garantirne continuità e verosimiglianza: il personaggio deve muoversi (non importa chi lo stia interpretando in quel dato momento) allo stesso modo, deve avere la stessa voce, deve avere la stessa energia, lo stesso tempo-ritmo interno. Sono idee che si sono definite e ho maturato nel tempo. Quando abbiamo iniziato a lavorare su questi allestimenti questo tipo di lavoro ancora non era stato approfondito e, ad esempio, in scena poteva capitare che quando il personaggio veniva interpretato da un attore differente cambiasse voce o addirittura atteggiamento troncando, irrimediabilmente, la continuità scenica che è stata alla base della mia ricerca. Nessuno, fino ad oggi (almeno per quanto riguarda il lavoro con lo schema dei quattro attori in scena) aveva ancora definito in maniera precisa i movimenti, gli atteggiamenti fisici, vocali e le peculiarità di ciascun personaggio appartenente alla Commedia Nuova menandrea adattata alla palliata plautina. Per questo motivo, con il mio lavoro di ricerca pratico e teorico, ho deciso di fissare i personaggi all'interno di schemi e partiture fisiche rigidamente fisse. Lo stesso lavoro venne fatto, in passato, per la Commedia dell'Arte.

STERRANTINO: *Quindi per Lei ogni personaggio nella recitazione in maschera ha una sua voce. Come si trova?*

PUGLISI: Certamente, così è, e non potrebbe essere altrimenti. Prima si trova il corpo e poi la voce: trovato il corpo, la voce si adatta, si 'attacca' alla maschera, quasi naturalmente. Per la ricerca della giusta grana vocale si fa riferimento non solo alla fisionomia della maschera, ma anche e soprattutto al corpo che l'attore ha deciso di donargli.

STERRANTINO: *Che rapporto c'è tra maschera e costume?*

PUGLISI: Maschera e costume costituiscono un unico apparato per la costruzione del personaggio. Il costume, con i drappi, le stoffe e i mantelli crea quella che possiamo definire una 'scenografia in movimento'. Maschera e costume danno vita al personaggio a tutto tondo. La maschera, da sola, non basta. Se calzata con abiti neutri, come si fa in prova, rischia di sembrare una testa fluttuante, un apparato a sé stante fuori contesto.

In generale, i colori delle maschere realizzate dal maestro Santelli non sono fedeli alle descrizioni che Polluce inserisce nel suo *Catalogo*. Sono studiati per entrare in dialogo con le sfumature cromatiche degli allestimenti e anche tenendo in considerazione l'utilizzo e la riflessione della luce artificiale sui materiali. Tutto in teatro, proprio tutto, nasce per un principio di necessità.

BIBLIOGRAFIA

CASTIGLIONI B. (a cura di) (2022), *Giulio Polluce. "Onomasticon"*, Milano.

PENTERICCI C. (2026), *Servi in maschera: dall'Onomasticon di Polluce alla scena plautina*, in MATELLI E. (a cura di) (2026), *Maschere tra Ritualità e Teatro, Archeologia e Digitalizzazione. Indagini Interdisciplinari*, Milano, pp. 305-315.

TAVIANI F. (1995), *Uomini di Scena, uomini di libro. Introduzione alla letteratura teatrale italiana del Novecento*, Bologna.

SITOGRAFIA

Archivio INDA. *Quinto lotto, 1988 ottobre 8 - 1993 dicembre 15, estremi cronologici: 1991 marzo 3 - 1991 maggio 18* in *INDA Fondazione*, https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2022/03/Archivio-INDA_Quinto-lotto_28-03-2028.pdf [consultato l'ultima volta il 22 maggio 2025].

Archivio INDA, *Sesto lotto, 1993 ottobre - 1998 dicembre 31, estremi cronologici: 1995 luglio 3 - 1995 luglio 19* in *INDA Fondazione*, <https://www.indafondazione.org/wp-content/uploads/2024/03/Archivio-INDA-sesto-lotto.pdf> [consultato l'ultima volta il 22 maggio 2025].

INCERTI R. (21 febbraio 2014), *Le maschere di Santelli: viaggio nella storia del teatro*, in *La Repubblica*, https://firenze.repubblica.it/cronaca/2014/02/21/news/le_maschere_di_giancarlo_santelli_viaggio_nella_storia_del_teatro-79284188/ [consultato l'ultima volta il 22 maggio 2025].

Chi siamo, in *Teatro Villa Lazzaroni*, <https://teatrovillalazzaroni.com/chi-siamo/> [consultato l'ultima volta il 26 marzo 2025].

L'Anno Zero della Commedia Nuova in scena: Rocco Mortelliti e il coraggio scenico delle maschere di Lipari (1979)

Intervista a Rocco Mortelliti, attore

Abstract

Questa intervista all'attore Rocco Mortelliti ripercorre la risurrezione scenica della *Commedia Nuova* di Menandro culminata nella prima rappresentazione moderna della *Samia* (*La Donna di Samo*) nel 1979 a Lipari. L'evento simboleggia una convergenza straordinaria tra la filologia papirologica (con i ritrovamenti dei papiri di Menandro) e l'archeologia (con l'eccezionale *corpus* di miniature di maschere in terracotta emerse dalla necropoli di Lipari). Lo spettacolo, diretto da Mario Prosperi e organizzato nel contesto di un Convegno INDA, rappresentò la prima occasione per applicare scenicamente le fisionomie classiche, ricreando 16 maschere sovradimensionate ispirate ai reperti archeologici locali ad opera del mascheraiolo Silvio Merlino. Mortelliti, allievo dell'Accademia Silvio d'Amico, testimonia il lavoro pionieristico e puramente empirico sull'uso della maschera a calotta. L'attore dovette ingegnosamente adattare le maschere al viso (con spugna ed elastico) e sviluppò un linguaggio del corpo essenziale, potente e stilizzato per dare espressione e mobilità apparente a volti altrimenti fissi. Tale prassi scenica ha sancito il primato del personaggio sull'individualità dell'interprete. Nonostante il successo di pubblico e le successive repliche internazionali, lo spettacolo generò una dialettica critica con l'ambiente accademico, in particolare con l'archeologo Luigi Bernabò Brea, a causa della libertà nell'interpretazione artistica e degli elementi non naturalistici della messa in scena. L'esperienza ha dimostrato che il testo menandro è drammaturgicamente efficace in scena e ha anticipato l'attuale dibattito sulla riattivazione del patrimonio antico, trovando anche una trasposizione cinematografica nel film *La strategia della maschera* (1999).

Parole chiave. Bernabò Brea Luigi, *Samia* di Menandro, Merlino Silvio, Prosperi Mario, maschere.

Abstract

This interview with actor Rocco Mortelliti chronicles the scenic resurrection of Menander's New Comedy, culminating in the first modern staging of Samia (The Woman of Samos) in 1979 in Lipari. The event symbolizes an extraordinary convergence between papyrological philology (with the discovery of Menander's papyri) and archaeology (with the exceptional corpus of terracotta mask miniatures found in the Lipari necropolis). The performance, directed by Mario Prosperi and organized as part of an INDA Convention, was the first opportunity to scenically apply classical physiognomies, recreating 16 oversized masks based on local archaeological finds by mask-maker Silvio Merlino. Mortelliti, a student at the Silvio d'Amico Academy, testifies to the pioneering and purely empirical work on using the full-head mask (maschera a calotta). The actor had to ingeniously adapt the masks to his face (using sponge and elastic) and developed an essential, powerful, and stylized body language to give apparent expression and mobility to otherwise fixed faces. This stage practice established the primacy of the character over the interpreter's individuality. Despite its public success and subsequent international touring, the show generated a critical dialectic with the academic world, particularly with archaeologist Luigi Bernabò Brea, due to the freedom of artistic interpretation and the non-naturalistic elements of the staging. The experience proved that the Menandrian text is dramaturgically effective on stage and anticipated the current debate on the re-activation of ancient heritage, also finding a cinematic transposition in the film La strategia della maschera (The Strategy of the Mask, 1999).

Keywords: Bernabò Brea Luigi, *Samia* by Menander, Merlino Silvio, Prosperi Mario, Masks.

DOI: 10.26350/9788834361306_000459

1. INTRODUZIONE

Una premessa è necessaria per questa intervista all'attore Rocco Mortelliti, che racconterà una circostanza che lo ha reso protagonista di un importante momento storico. Prendo le mosse da lontano, ricordando che nel Novecento c'è stata una coincidenza straordinaria e rivoluzionaria per la storia del teatro: la scoperta dei testi del poeta comico Menandro attra-

verso frustuli di papiro e l'emergere dalla necropoli di Lipari delle miniature di maschere. Per millenni, l'opera di Menandro (c. 342/341 – c. 291/290 a.C.), massimo esponente della Commedia Nuova, era rimasta confinata alla sola tradizione indiretta. Un vuoto storico e letterario che nel Novecento ha permesso di riscrivere la storia del teatro. Questa convergenza permise di dare simultaneamente un corpo testuale e un volto scenico alle opere del commediografo ateniese. Ricordo brevemente che la resurrezione di Menandro iniziò con i primi, inattesi frammenti dal cartonnaggio di una mummia (i *Sikyonioi* nel 1901/02), ma il vero e proprio *corpus* testuale prese forma con i grandiosi ritrovamenti papirologici di metà secolo. I Papiri di Ossirinco e, soprattutto, i Papiri Bodmer IV.XXV e XXVI (che restituirono il *Dyskolos* quasi integro e un sostanziale aumento di versi alla *Samia*) fornirono agli studiosi i testi diretti che mancavano da secoli. Le prime edizioni critiche complete e accessibili (come le edizioni Austin-Kasser del 1969) riportando la parola di Menandro a parlare al mondo accademico e questo sforzo fu immediatamente affiancato da iniziative come la prima traduzione italiana del *Dyskolos* (*Il Misanthropo*) da parte di Benedetto Marzullo nel 1959, avviando un primo, cruciale dibattito filologico-teatrale sotto la direzione di Luigi Squarzina.

Contestualmente a questa rivoluzione filologica, l'archeologia aggiungeva un suo tassello in Sicilia. A Lipari, l'archeologo Luigi Bernabò Brea aveva messo in luce quell'eccezionale *corpus* di miniature di maschere in terracotta, risalenti già alla prima metà del IV secolo a.C., che rappresenta ancor oggi l'oggetto d'indagine che impegna le ricerche di questo volume.

Tali reperti, meticolosamente classificati in collaborazione con T.B.L. Webster e M. Cavalier¹, nel catalogo del 1981, intitolato *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi* offrono una galleria visiva dei personaggi del teatro del IV-III sec. a.C.².

Il nucleo rivoluzionario della scoperta risiede dunque in questa sincronia intellettuale.

I testi di Menandro, finalmente leggibili e studiabili, si rivelarono come una chiave di lettura per l'iconografia scenica e un supporto materiale per Bernabò Brea e gli studiosi poterono riconoscere nelle terracotte comiche di Lipari i volti precisi dei personaggi che popolavano le trame delle commedie menandree appena riemerse. Il testo perduto trovò il suo volto scenico.

2. LA RESURREZIONE SCENICA: LA SAMIA SUL PALCOSCENICO

La vera e propria celebrazione di questa congiunzione tra filologia e archeologia avvenne sul palcoscenico. Se la traduzione del *Dyskolos* nel 1959 fu il primo impulso teatrale, il culmine di questa riscoperta si ebbe nel maggio 1979 con la prima messa in scena moderna di una commedia di Menandro: *La Donna di Samo* (*Samia*) il 25 maggio 1979, nel contesto del Convegno INDA "La traduzione dei testi teatrali antichi" (23-26 maggio 1979).

L'evento fu organizzato in un luogo simbolico: Lipari stessa. L'attore e regista Mario Prosperi, classicista e coinvolto fin dal 1959 nella prima traduzione italiana del *Dyskolos*, racconta come il suo lavoro sulla *Samia* (e successivamente su *L'Arbitrato* nel 2006) fu frutto di incontri fortuiti, ma coerenti, che unirono lo studio rigoroso dei papiri (come quello condotto da Marzullo) con l'esigenza della resa scenica. La messa in scena della *Samia* a Lipari divenne l'atto conclusivo di questo 'doppio miracolo'. Essa fu l'occasione per applicare l'intuizione che aveva mosso Bernabò Brea: utilizzare le maschere ispirate ai ritrovamenti archeologici locali per dare ai personaggi menandrei un'autentica e documentata fisionomia classica. Lo sforzo congiunto del classicista e dell'uomo di teatro, impegnati a colmare le lacune del testo con l'azione scenica (come nel caso dei sei versi mancanti nel *Dyskolos*),

¹ BERNABÒ BREA - CA ALIER (1965); BERNABÒ BREA - CA ALIER (1991), BERNABÒ BREA - CA ALIER (1994); BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001).

² BERNABÒ BREA (1981).

diede la definitiva sanzione pubblica a una delle più importanti riscritture della storia del teatro antico.

Di seguito le parole con cui Mario Prosperi presenta la propria traduzione del primo testo menandro, che poneva problemi anche metodologici al giovane filologo classico / traduttore e poi regista:

Il libro che qui si propone è il frutto di incontri in parte fortuiti, da cui si è sviluppata, precisata ed espressa un'opera coerente. Se da due testi di Menandro sono stati da me creati due spettacoli (nel 1979 *La Donna di Samo* e nel 2006 *L'Arbitrato*) e se ora sono in grado di pubblicare le mie traduzioni con i testi a fronte, i meriti sono, ad essere giusti, di molte persone. La storia iniziò per me nel 1959. Ero uno studente del primo anno di Lettere all'Università di Roma, seguivo il corso di letteratura greca di Bruno Gentili, quando un giovane grecista di grande ingegno, Benedetto Marzullo, portò a mio padre - noto critico teatrale - un saggio della sua traduzione ancora in fieri del *Dyskolos*. L'eccezionale scoperta, in uno scavo egiziano, di un libro di papiro contenente tre commedie di Menandro, aveva acceso l'interesse degli studi intorno a questo autore, di cui fino ad allora si conoscevano solo frammenti. Benedetto Marzullo procedeva con rigore filologico nell'interpretazione del testo e cercava collaborazione sul versante teatrale. La regia fu affidata, su indicazione di mio padre, a Luigi Squarzina ed io, sprofondato di colpo nella grande avventura, ebbi un ruolo di spola tra Marzullo e Squarzina. Si discuteva dell'attribuzione delle battute, dei riferimenti letterari, dell'azione sottesa alle battute stesse. Dal testo si veniva organizzando il copione. Dei tre testi restituiti dai papiri il *Dyskolos* (che Marzullo tradusse *Il misantropo*) era il più integro, il meno lacunoso. C'era tuttavia una lacuna di sei versi nell'akmè dell'azione (IV atto) quando Knèmon (il misantropo) tirato su dal pozzo in cui era caduto, viene portato in scena e disteso su un giaciglio. Tra prima e dopo la lacuna l'azione appariva discontinua. Marzullo, da filologo coerente, alzava le mani: dove il testo non c'è, la filologia si ferma. Squarzina, un po' celiando, mi disse: «Pensaci un po' tu». Ero il più addentro - dopo loro due - a tutta l'operazione, e mi misi a fare congetture. [...]

PROSPERI (2009), p. 9.

3. INTERVISTA

MATELLI: *Rocco, nel maggio 1979 tu eri un attore giovanissimo – appena diciannovenne – inserito in un contesto storico-culturale eccezionale: il VII Congresso Internazionale sul Dramma Antico dell'INDA a Siracusa. Quello fu il momento della prima rappresentazione moderna di un testo di Menandro, La donna di Samo, tradotto da Mario Prosperi sulla base dell'edizione di Kasser del 1969. Che impatto ebbe su di te la scelta di utilizzare le 16 maschere artigianali di Silvio Merlino, ricreate sui modellini della necropoli Diana di Lipari?*

MORTELLITI: Ah, nel '79 fu un magnifico caos! C'era l'archeologo Luigi Bernabò Brea come indiscutibile punto di riferimento per le scoperte, e poi c'era Mario Prosperi, che oltre a curare la regia e l'interpretazione, aveva tradotto e riadattato il testo. L'impatto fu pazzesco. Le maschere di Silvio Merlino erano un atto di fede! Erano frontali, sovradimensionate e riproducevano l'espressività delle miniature, ma si allontanavano dalla forma a calotta antica. Eravamo solo in tre attori per i sei personaggi parlanti e i numerosi muti. Quella fu la dimostrazione che dai frammenti papiracei e dai resti archeologici si poteva dare vita a un'esperienza teatrale ancora capace di coinvolgere. Quelle 16 maschere segnarono davvero un'epoca. Fece quindi costruire dal mascheraio Silvio Merlino maschere più grandi del loro viso, almeno una volta e mezza la testa umana.

MATELLI: *Cosa rese possibile, a te, giovanissimo attore della scuola Silvio d'Amico, di entrare in questa straordinaria storia guidata dall'attore e regista Mario Prosperi?*

MORTELLITI: Quando si decise di allestire *La Donna di Samo* (*Samia*), il regista Mario Prosperi propose tre allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio D'Amico". Questa scelta si rese necessaria a causa del rifiuto di attori di chiara fama di indossare la maschera, in quanto l'oggetto scenico imponeva l'annullamento della loro fisionomia individuale. L'I-

stituto Nazionale del Dramma Antico accettò tuttavia questa sfida all'innovazione. Mario, ero il suo allievo prediletto, mi propose di affrontare questa esperienza: ero un quasi esperto di Commedia dell'Arte e di mimo, non avevo ancora lavorato al Piccolo Teatro, ma seguivo il grande Arlecchino Ferruccio Soleri. Mario mi fece arrivare le maschere da Lipari e le portai a casa mia. «Falle parlare», mi disse. Nella più totale solitudine passai qualche giorno a guardarle, ne ero attratto, ma provavo molta soggezione solo a toccarle. Avevano un'espressione fissa, capii subito che l'espressione poteva cambiare in base al movimento e all'inclinazione della maschera, il corpo doveva seguire l'inclinazione che si desiderava dare, malinconia, ilarità, sorriso, rabbia, paura.

MATELLI: *Come ti sei avvicinato, in modo pionieristico, all'uso di tali maschere?*

MORTELLITI: A un certo punto provai a indossarne una: una sensazione terribile, non capivo, la maschera non aderiva al viso. Ero abituato con la mezza maschera della Commedia dell'Arte che aderiva al viso come un guanto, o la maschera neutra. Mi sembrava un'impresa impossibile. Mi resi conto che dovevo fare in modo che la maschera aderisse sul mio viso. Con l'aiuto di mio padre cominciammo a riempire di spugna le parti vuote dentro la maschera per farle aderire alla fronte, le guance e il mento, le parti più importanti. Mettemmo l'elastico ed ecco finalmente avevo la maschera sul mio viso perfettamente aderita. Ci fu un primo problema, non da poco, gli occhi non corrispondevano a quelli della maschera, le fessure erano diverse. Da dentro la maschera, che era un mondo diverso surreale, cercavo di capire da quale fessura dover guardare, occhio destro? Sinistro? Bocca? Ogni maschera mi suggeriva una fessura diversa, o per meglio dire in base all'inclinazione cambiavo fessura per relazionarmi con l'esterno. Mi abituai abbastanza presto a questa nuova dimensione e cominciai a lavorare sull'espressione dei vari personaggi. Mio padre, uomo dotato di grande manualità, mi aiutò molto, e anche le mie sorelle: le maschere cominciarono a parlare. Era impressionante, io mi trovavo dentro un qualcosa di irreale, non naturale, tutto il mio corpo era a servizio di un personaggio che doveva essere credibile e paradossalmente naturale rispettando la stilizzazione della maschera. Quella esperienza mi fece capire una cosa molto importante, che l'attore deve essere al servizio del personaggio e mai il contrario.

MATELLI: *Nacque così, empiricamente, sul campo teatrale, un metodo per l'uso della maschera comica a calotta?*

MORTELLITI: Sì, cominciammo le prove in questo modo con Mario e i miei compagni d'Accademia, e seguendo la mia intuizione, che si è rivelata giusta, le maschere parlavano, l'espressione non era mai fissa, ma sembrava che addirittura muovessero i muscoli facciali e addirittura muovessero le labbra. Ci guidava l'idea che tutto il corpo dovesse essere al servizio del personaggio con quel determinato volto. Sperimentavamo che teatro è una grande illusione ed è una magia che si ripete nei secoli.

MATELLI: *Quello spettacolo, La donna di Samo del 1979, ebbe un enorme successo, tanto che Doglio ricorda che fu replicato in lingua inglese persino in America e Giappone³. Eppure, tu stesso ti sei trovato in un fuoco incrociato di critica: studiosi come Scarcella ne vedevano un carattere decisamente non naturalistico, citando i costumi di Beatrice Bordone, definiti solo sul davanti con una striscia nera sul retro, o l'uso scenico del bambino, quasi un 'attrezzo'⁴. Dove risiede, secondo te, la verità di quella recitazione?*

MORTELLITI: Vedi, l'accademia si fissa sui dettagli – giustamente, è il loro mestiere! Scarcella osservava la logica della messa in scena (costumi allacciati come un grembiule, la scenografia di Renato Mambor) e concludeva che l'applicazione della maschera escludeva ogni presunzione naturalistica. Ed era vero: la recitazione non era quella da fiction, non era naturalismo borghese. Ma la verità risiede nel fatto che quelle maschere sovradimensionate e fisse ti obbligavano a un linguaggio del corpo essenziale, potente, sintetico. La studiata espressività di

³ DOGLIO (2015).

⁴ SCARCELLA (1979).

quei volti richiedeva che tu, attore, trovassi una verità fisica e mentale che fosse all'altezza della forza della maschera. Non era una recitazione *lontana* dalla verità, era una verità più grande e stilizzata, quasi simbolica. Il successo ti dice che il pubblico la riconobbe.

MATELLI: *Tuttavia, da un tuo recente commento, si evince che persino l'archeologo Bernabò Brea non fu pienamente soddisfatto della direzione artistica. Come convivono, nel tuo ricordo, l'enorme successo di pubblico e il possibile scetticismo accademico?*

MORTELLITI: Ah, Bernabò Brea... Lui era l'archeologo, noi facevamo teatro vivo! Le sue proteste nascevano dalla collisione tra la realtà del reperto e la libertà dell'interpretazione artistica. Noi, pur partendo dai suoi ritrovamenti, ci prendemmo la licenza di farne qualcosa di nostro. Ma il successo, le repliche fino in Giappone, e il fatto che Prosperi in seguito tradusse e rappresentò *L'Arbitrato* a Lipari, Malta e Mallorca nel 2006, ti dicono una cosa sola: Menandro *funzionava* in scena.

MATELLI: *Proprio per dare seguito a quell'inizio, tua sorella, Stefania Mortelliti, costruì nuove maschere in cartapesta, a partire dal 1980 per La donna di Samo e le successive repliche che sono andate in scena fino al 2010. Inoltre, nel 1999, quelle maschere furono protagoniste di un film da te scritto, diretto e interpretato: La strategia della maschera, nato da un'idea di Andrea Camilleri. Ci racconti l'idea alla base di questo passaggio dalla scena al cinema?*

MORTELLITI: Beh, Stefania è la nostra artigiana di famiglia. Le sue maschere erano un passo in avanti e ci hanno accompagnato per anni. Il film, però, è il mio piccolo omaggio scanzonato a tutto quel mondo di archeologia. L'idea del film era di Camilleri: prendiamo l'ossessione dell'archeologia per i frammenti mancanti e trasformiamola in un giallo assurdo! Camilleri stesso interpretava l'anziano archeologo, Briano Teo Calvani, convinto che gli avessero rubato dieci delle quaranta maschere totali che, secondo un misterioso "papiro egiziano", avrebbero dovuto esserci. Il film è la rocambolesca ricerca delle maschere da parte del nipote Riccardino tra Camarina e Roma. La strategia della maschera nel film è la ricerca ossessiva della completezza, che alla fine viene esposta trionfalmente con le 40 maschere della Commedia Nuova nel Museo di Camarina. È il cinema che celebra il teatro e l'archeologia, ma con un sacco di risate e, ovviamente, le maschere verosimili di Stefania!



Fig. 1 – Maschera di Dioniso. Ricostruzione di Stefania Mortelliti. Si noti la capigliatura scultorea. Foto di Rocco Mortelliti.



Fig. 2 – Maschera della vecchia donna, con capigliatura di lana. Ricostruzione di Stefania Mortelliti. Fotografia di Rocco Mortelliti.



Fig. 3 – Maschera dell'etera, con capigliatura di lana. Ricostruzione di Stefania Mortelliti. Fotografia di Rocco Mortelliti.



Fig. 4 – Maschera dello schiavo, con capigliatura e barba di lana. Ricostruzione di Stefania Mortelliti. Fotografia di Rocco Mortelliti.



Fig. 5 – Rocco Mortelliti pubblicizza lo spettacolo *La donna di Samo*. Fotografia di repertorio.



Fig. 6 – Foto di scena di *La donna di Samo* con maschere di Silvio Merlino. Fotografia tratta da un video amatoriale.

4. CONCLUSIONI

Il racconto della messa in scena della *Donna di Samo* a Lipari nel 1979, scaturito dalla straordinaria congiunzione tra la riscoperta filologica dei papiri di Menandro e l'emersione delle terracotte comiche dalla necropoli Diana, rappresenta un primo modello esemplare di indagine interdisciplinare nell'ambito della nostra ricerca PRIN.

Mi pare che l'intervista abbia messo in luce la dialettica feconda tra l'acribia scientifica e la creatività performativa, una dicotomia necessaria per comprendere a fondo il teatro antico. La *Samia* del 1979, non solo tradotta in italiano per la prima volta, ma per la prima volta rappresentata in scena con maschere teatrali ricostruite dai modellini liparesi, ha avuto il ruolo storico-culturale di fornire per la prima volta la sostanza drammaturgica e il suo correlativo iconografico all'opera del commediografo ateniese.

La verità del palcoscenico: la ricerca 'sul campo'. La testimonianza di Rocco Mortelliti ha mostrato che la vera ricerca teatrale si compie nella prassi scenica, nel lavoro 'sul campo' delle prove. L'esperienza diretta dell'attore dimostra che il reperto archeologico, quando ricostruito, trascende il ruolo di 'oggetto' di studio per diventare uno strumento di sperimentazione scenica. Il sovradimensionamento non naturalistico delle misure delle maschere ricostruite da Silvio Merlino è un'idea ormai superata (le maschere antiche non paiono sovradimensionate), ma allora permise un'importante sperimentazione teatrale sulla valenza scenica di tali oggetti secondo tale interpretazione. Mortelliti racconta di aver sviluppato empiricamente, in modo pionieristico, un metodo per l'uso della maschera comica ricostruita da Merlino:

- *adattamento fisico:* l'attore, trovandosi di fronte a un oggetto che non aderiva al viso, fu costretto a un'ingegnosa soluzione artigianale (spugna ed elastico) per farla aderire perfettamente;
- *linguaggio del corpo:* l'espressione fissa e sovradimensionata della maschera imponeva all'interprete di ricercare una verosimiglianza superiore, formalmente stilizzata, obbligandolo a un idioma mimico di sintesi, pregnante e incisivo;
- *servizio al personaggio:* l'esperienza portò alla fondamentale consapevolezza del primato del personaggio sull'individualità dell'interprete.

Questa pratica attoriale non solo colmò le lacune storiche, ma dimostrò che il testo menandro «funzionava in scena».

Convergenza sinergica e modello interattivo: l'episodio liparese della 'prima assoluta' della *Donna di Samo* nel 1979 evidenzia, da un punto di vista metodologico, la convergenza sinergica tra le ricerche scientifiche e la vita teatrale, una interazione generativa tra l'esattezza dell'indagine e l'autonomia artistica:

- *dalla teoria al palcoscenico:* Gli studi filologici di Benedetto Marzullo e i ritrovamenti archeologici di Luigi Bernabò Brea hanno fornito hanno mostrato come la vita teatrale possa essere alimentata e innovata dalle scoperte archeologiche in dialogo con gli studi filologici;
- *dal palcoscenico alla teoria:* è emerso un attrito tra la realtà storica del reperto e l'interpretazione teatrale, rivelatore di un incolmabile *gap*. Si è visto che Bernabò Brea aveva espresso insoddisfazione per alcune scelte della direzione artistica che gli sembravano troppo incoerenti con il registro comunicativo dell'antichità classica. Di fatto, l'atto creativo della messinscena allontana il testo dalla sua origine, ma rimane uno strumento per tenerlo in vita.

La *Samia* ha così fornito un riscontro empirico e un nuovo modello per la comprensione del linguaggio del corpo scenico comico del IV-III secolo a.C.

Inoltre, questo caso studio ha preannunciato l'attuale dibattito sulla conservazione e riattivazione del patrimonio antico. Abbiamo visto che l'esperienza dei ritrovamenti delle miniature di maschere a Lipari ha avuto poi una curiosa trasposizione cinematografica da parte dello stesso Rocco Mortelliti, *La strategia della maschera* (1999) – ispirata un'idea di Andrea Camil-

leri – che portò alla vita cinematograficamente le miniature di Lipari attraverso le maschere ricostruite da Stefania Mortelliti.

Tale processo di ‘risveglio’ dell’oggetto archeologico precorre e si allinea ai temi centrali dell’attuale dibattito (oggetto, ad esempio, della ricerca PRIN). Questi temi vertono sulla necessità di esplorare e adottare nuovi linguaggi e strumenti, come la digitalizzazione e le tecnologie innovative, per trasformare il reperto archeologico in un oggetto scenico vivo e garantire così la conservazione e la riattivazione (o *rimessa in scena*) del patrimonio teatrale antico.

BIBLIOGRAFIA

BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (1965), *Meligunìs Lipára*, II, *La necropoli Greca e romana nella contrada Diana*, Palermo.

BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (1991), *Meligunìs Lipára*, V, *Scavi nella Necropoli greca di Lipari*, Roma.

BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (1994), *Meligunìs Lipára*, VII, *Lipari. Contrada Diana. Scavo XXXVI in Proprietà Zagami (1975-1984)*, Palermo.

BERNABÒ BREA L. - CA ALIER M. (2001), *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi*, Roma.

BERNABÒ BREA L. (1981), *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.

DOGLIO F. (2015), *Nota biografica su Mario Prosperi*, in «Ridotto», 63, 3/4, p. 6.

KASSER R. - A STIN C. (edd.) (1969¹), *Papyrus Bodmer XXV. Ménandre. La Samienne*, Cologny-Ginevra.

KASSER R. - A STIN C. (edd.) (1969²), *Le Bouclier. En appendice: Compléments au Papyrus Bodmer 4.: Ménandre: Le Dyscolos*, Cologny-Ginevra.

PROSPERI M. (ed.) (2009), *Menandro. La donna di Samo. L'Arbitrato*, Soveria Mannelli.

SQUARZINA L. (1979), *Sulla rappresentazione della Donna di Samo*, in «Dioniso», 50, pp. 171-173.

L'intelligenza globale dell'Attore

La maschera a calotta tra *tónos* (Teofrasto), *poiesis* (Aristotele) e funzionalità drammaturgica
Dialogo con Adriano Iurissevich

Abstract

Questo contributo presenta un dialogo con l'attore e regista Adriano Iurissevich, figura centrale nel progetto di ricerca interdisciplinare volto a sperimentare la funzionalità scenica delle maschere a calotta (o *shell mask*) della necropoli di Lipari, ricostruite in 3D. Il focus è sul suo lavoro pionieristico nella messa in scena della Commedia Nuova di Menandro (*Dyskolos*, *Epitrepontes*). L'intervista esplora il codice performativo specifico sviluppato per l'attore in maschera, analizzando la relazione tra il movimento fisico (tensione somatica) e l'espressione emotiva. Iurissevich rielabora il concetto di *tónos* di Teofrasto come principio guida, dimostrando come la maschera fissa non immobilizzi l'espressione, ma al contrario agisca come un 'potente elevatore' del testo. La maschera eleva la quotidianità del linguaggio menandro a una dimensione universale e *poietica* (aristotelica), in quello che viene denominato il 'Paradosso di Menandro'. Il contributo è essenziale per definire il fondamento metodologico e pratico per la recitazione con la maschera comica antica, creando un distinto e necessario spazio di indagine teatrale.

Parole chiave. maschera a calotta, maschera integrale, *Menander in Performance*, intelligenza globale dell'attore, codice performativo perduto.

Abstract

This paper presents a dialogue with the actor and director Adriano Iurissevich, a central figure in the interdisciplinary research project that experimentally tested the scenic functionality of the shell masks (or helmet masks) from the Lipari necropolis, reconstructed using 3D technology. The focus is on his pioneering work in staging Menander's New Comedy (Dyskolos, Epitrepontes). The interview explores the specific performance code developed for the actor wearing the ancient shell mask, analysing the relationship between physical movement (somatic tension) and emotional expression. Iurissevich redefines Theophrastus's concept of tónos as a guiding principle, demonstrating how the fixed mask does not inhibit expression; on the contrary, it acts as a 'powerful elevator' for the text. The mask elevates the everyday nature of Menander's language to a universal and poietic (Aristotelian) dimension, thus realising what he calls "Paradox of Menander". This contribution is essential for defining the practical and methodological foundation for acting with the ancient comic mask, establishing a distinct and necessary space for theatrical investigation.

Keywords: Helmet Mask, Shell Mask, Menander in Performance, Global Intelligence of the Actor, Lost Performance Code.

DOI: 10.26350/9788834361306_000469

«La maschera è rappresentazione di morte e metafora divina
che per rivelarsi ha bisogno dell'uomo, l'attore»¹.

1. INTRODUZIONE

Ebbi la possibilità di avvicinare per la prima volta maschere di Lipari ricostruite a grandezza naturale per uno spettacolo teatrale nel contesto del Convegno dell'INDA a Siracusa il 25-28 settembre 2003, "Pianto e riso nel teatro greco e latino".

In quel contesto conobbi l'attore e regista Adriano Iurissevich il quale dirigeva e recitava con maschere in uno studio per la messinscena degli *Epitrepontes* di Menandro, frutto di un progetto assolutamente innovativo, diretto dall'archeologa, Prof.ssa Elizabeth Moignard

¹ IURISSEVICH (2004), p. 154.

dell'Università di Glasgow con la collaborazione del ricercatore Dr. Richard Williams², in collaborazione con il mascheraiò Malcolm Knight dello *Scottish Mask and Puppet Centre* di Glasgow³, nel quale vennero sperimentate in scena per la prima volta maschere ricostruite in 3D⁴.

Da allora è iniziata con Adriano Iurissevich e Malcolm Knight una preziosa frequentazione e collaborazione che ci ha portati a dare continuità a questa ricerca anche in Italia, organizzando dal 2004 al 2026 alcuni *workshop* universitari sulla recitazione in maschera e lo studio per la messinscena della commedia *Dyskolos* di Menandro nel 2004.

Egli ha condotto un fondamentale workshop presso l'Università Cattolica di Milano, nei giorni 13-15 febbraio 2025, finalizzato a sperimentare con la sua guida il funzionamento delle maschere a calotta ricostruite da Andrea Cavarra e destinate al *Prometeo Incatenato*.

Per queste pagine, ho interrogato Adriano Iurissevich a proposito della sua profonda esperienza con i testi di Menandro, recitati con maschere ricostruite sui modelli antichi, in modo da raccogliere alcune indicazioni metodologiche assieme ad alcune sue considerazioni filosofiche sull'uso teatrale della maschera.

2. L'INTERVISTA

MATELLI: *Quali vie ti hanno portato ad affrontare la recitazione di un testo di Menandro con maschere ricostruite su modelli antichi?*

IURISSEVICH: Nel febbraio 2002 fui messo a contatto da Malcolm Knight, artista mascheraiò e direttore del *Mask and Puppet Centre* di Glasgow, con un ricercatore della locale università, il prof. Richard Williams, animato da un sogno: ricostruire le maschere indossate dagli attori interpreti delle commedie di Menandro, ovvero della Commedia Nuova ellenistica. Avvalendosi di un procedimento di raffinata tecnologia digitale, era possibile riprodurre in scala maggiore (in questo caso la dimensione di una testa umana) le miniature di maschere ritrovate all'interno delle tombe della necropoli greca di Lipari. Le miniature di Lipari mostrano grande varietà, raffinatezza e soprattutto una *ricchezza espressiva solo apparentemente bloccata, ma viva e cangiante, quindi teatrale*, tanto da suggerire che una cultura così raffinata e articolata in tutte le sue espressioni non poteva non aver anche sviluppato grande arte anche nella recitazione.

Mio compito lì era stato indagare, rielaborare e definire le modalità di recitazione necessarie ad una utilizzazione efficace di tali maschere, praticamente rielaborare un codice perduto e riscoprire e valorizzare l'importante e perduta tradizione del recitare in maschera in Europa, per poi portarne i risultati vivi in pubblico. È così partita un'avventura che considero tuttora non ancora conclusa, intitolata, in due riprese, "New Comedy in Performance" e poi "Menandro ritrovato".

MATELLI: *Come è stato possibile, concretamente, abbinare la ricerca accademico/scientifica a quella artistico/performativa nel progetto "New Comedy in Performance"?*

IURISSEVICH: La prima fase è consistita nel visionare (nei musei archeologici di Lipari e di Glasgow), studiare, confrontare opinioni, scegliere e poi scansionare in tre dimensioni alcune maschere in miniatura appartenenti al periodo della Commedia Nuova di Menandro e dei suoi adattatori romani, la seconda nell'attivare una ricerca sull'uso scenico di dette maschere ricostruite a grandezza naturale.

Con base presso l'Università di Glasgow, e supportato dal *Arts and Humanities Research Council of Great Britain*, il progetto ha messo insieme specialisti di Teatro, Letteratura Classica e Informatica aprendo nuove prospettive nello studio del dramma antico, combinando una competente interpretazione dei reperti archeologici, con l'oggettività del processo di costruzione della maschera e l'esperienza del lavoro attoriale. Tentativi precedenti di ricostruzione di maschere teatrali antiche hanno sempre implicato l'interpretazione soggettiva d'artisti e

² WILLIAMS (2004).

³ <https://www.maskandpuppet.co.uk/greek-masks>.

⁴ KNIGHT (2007).

mascherai contemporanei; il nostro progetto invece ha utilizzato nuove tecnologie per ricostruire direttamente a partire dai dati originari. È stato creato un set di otto maschere, con il quale siamo stati per la prima volta in grado di investigare le proprietà e lo stile gestuale adatto alle maschere della Commedia Nuova, basandoci su una evidenza più oggettiva dell'occhio mediatore di uno scultore contemporaneo.

MATELLI: *Una volta ricreate artigianalmente le maschere dai modellini archeologici, con quali modalità ne avete studiato la funzionalità sulla scena?*

IURISSEVICH: Nei mesi di aprile e settembre 2002 sessioni laboratoriali di sperimentazione hanno avuto luogo a Venezia, mettendo insieme attori professionisti ed esperti in maschera provenienti da Italia, Francia e Spagna, per investigare le qualità inerenti alle maschere e scoprirne l'appropriato stile gestuale; i risultati sono stati documentati in un video e immessi nel world wide web, insieme ad analisi e commenti.

Il lavoro ha indagato la fisicità, il movimento e una vasta gamma di pensieri, sentimenti, emozioni, azioni e reazioni, appropriate alle maschere degli schiavi, degli uomini liberi e delle donne; ha anche suggerito l'ipotesi del come venissero scritti in funzione della loro recitazione in maschera. Oltre al lavoro con attori professionisti le maschere sono state usate a "Prima del Teatro 2002: scuola Europea per L'arte dell'attore", organizzato a San Miniato dal Teatro di Pisa e dall'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico; studenti delle principali Scuole di Teatro di Italia, Germania, e Gran Bretagna hanno ricevuto un *training* di teatro in maschera usando queste maschere appena ricreate della commedia di Menandro.

MATELLI: *Quali testi avete scelto per le vostre rappresentazioni con tali maschere?*

IURISSEVICH: Molti sono stati i frammenti ed i testi (soprattutto di Menandro, ma anche di Plauto) su cui si è inizialmente lavorato, per arrivare poi nel settembre del 2003 a Siracusa, alla presentazione di uno studio su "L'Arbitrato" di Menandro all'interno del convegno internazionale "Pianto e riso nel teatro greco e latino" organizzato dall'INDA.

In novembre 2004 ha avuto inizio la nuova e fattiva collaborazione con la Università Cattolica di Milano, attraverso di te, Elisabetta Matelli, quale responsabile del Laboratorio di Drammaturgia Antica, che ha portato alla presentazione di un secondo studio (il 20 dicembre al Teatro Filodrammatici) del *Dyskolos* (o *Misanthropo*), avvalendoci della nuova e molto efficace traduzione di Ezio Savino e, per la parte musicale di puntuali interventi del maestro Davide Michieletto con strumenti percussivi di tipo sia etnico che classico. Prezioso inoltre fu l'apporto, per gli intermezzi del Coro e per il finale, degli *Specimen Teatro* (Lecce), esperti di musica, danze, e ritmi del Sud, in modo particolare dell'area grecanica pugliese. Tale scelta si è rivelata particolarmente suggestiva e ha riscosso un consenso entusiasta.

MATELLI: *Quale è stato il tuo percorso di avvicinamento alla maschera a calotta greca?*

IURISSEVICH: Ti rispondo in quattro punti.

I. *La genesi del progetto.* Il mio avvicinamento a questo specifico corpus di maschere ha avuto inizio con l'invito del Dottor Richard Williams a partecipare al progetto "New Comedy in Performance: Menandro scoperto". La mia esperienza pratica nell'uso della maschera, legata fondamentalmente, ma non solo, al mondo della Commedia dell'Arte, hanno costituito il punto di partenza di questa indagine. L'incontro con una maschera nuova, spesso mai vista se non in fugaci e disattente fotografie, è sempre un'esperienza di *forte impatto emotivo e intellettuale*. Ci si trova di fronte a un'entità che non è muta: essa esige e sfida, un oggetto che *vive* ma che necessita dell'attore per manifestarsi pienamente. La prima reazione è inevitabilmente intrisa di diffidenza strategica: *funzionerà davvero?* Possiede una verità profonda o è mera superficie? Qual è la chiave del suo segreto?

II. *Il protocollo di indagine: forma e corpo.* È stata proprio la scoperta di questo segreto a dare il via al lavoro, che si articola in un rigoroso protocollo d'indagine. L'analisi parte dal funzionamento intrinseco, dalle specifiche modalità d'uso, dal linguaggio che la maschera impone e dall'attorialità che richiede. Non si può prescindere dall'inquadramento storico-stilistico – genere ed epoca – ma la vera urgenza risiede nel rintracciarne la carica universale e atem-

porale: la sua capacità di risuonare nell'oggi. Svelare la vita di una maschera significa attivare un processo di *deduzione totale*. L'attore-ricercatore decifra la sua anatomia a partire dai dati più astratti:

- dalle *forme pure* (linee, accenti, proporzioni, colori);
- dalle *suggestioni visive e fisiognomiche* (fisionomia, zoomorfismi, matericità);
- dai suoi *ritmi interni* e dal modo in cui essa capta la luce.

Da questa *decodifica formale* emerge la natura essenziale del personaggio e il '*corpo della maschera*' che lo veicola: dimensioni, posture, tensioni, dinamiche, peso, equilibrio e, in ultimo, la mentalità, il comportamento e l'articolazione della voce (timbri, altezze, ritmi vocali).

III. *Dalla fisiologia alla parola*. Solo dopo aver attraversato il corpo e la sua espressione sonora non verbale – suoni, timbri e semplici articolazioni – ci si confronta con la 'parola'. Attraverso un percorso fatto di continue *esclusioni* e *affermazioni*, di *errori che illuminano* e di *conferme che stabilizzano*, si giunge a individuare la 'forma' migliore in cui ogni singola maschera possa esprimere il proprio potenziale. Questo metodo è stato applicato in momenti successivi di ricerca sulle maschere di Lipari, coinvolgendo sia allievi attori che professionisti.

IV. *La coerenza sistemica e il paradosso di Menandro*. Una volta ottenuto un risultato soddisfacente sulla maschera singola, il lavoro si è espanso alla *dinamica relazionale*: come funziona nel sistema? Come si pone in relazioni gerarchiche ed energetiche con le altre maschere e con lo spazio scenico?

A questo punto, è entrato in gioco il *testo*. Il principio guida era la coerenza simultanea: le relazioni e le modalità d'uso dovevano essere fedeli alla *forma maschera*, fedeli al *testo* e fedeli alla loro *intersezione*. Abbiamo impiegato frammenti di Menandro e Plauto, scoprendo con successo che le maschere da noi utilizzate erano performanti con entrambi gli autori, sebbene la ricerca si sia poi concentrata esclusivamente su Menandro. È su un aspetto di questa esperienza che desidero porre il massimo accento: la singolarità dell'incontro tra queste maschere e la parola menandrea. La maschera, nella sua fissità, nelle sue dimensioni e nei suoi colori, sprigiona una qualità magica, extra-umana e extra-quotidiana. Questo dovrebbe, in apparenza, collidere in modo frontale con un linguaggio familiare, intimo, quasi 'borghese', tipico di Menandro. Questo pensiero mi ha attraversato e preoccupato profondamente fin dalla prima lettura del testo. La domanda cruciale era: *come far sì che questi opposti non si annullino, ma si fecondino reciprocamente per generare una nuova vita teatrale?*

La risposta, emersa dopo un lavoro intenso e non breve, risiede in un principio di equilibrio e fiducia: *valorizzare la maschera e valorizzare il testo, in egual misura*.

MATELLI: *Mi racconti dunque il rapporto dell'attore in maschera con il testo antico, sulla base di questa esperienza?*

IURISSEVICH: Il mio imperativo, in questo lavoro, è stato quello di sostenere il testo menandro con devozione assoluta, rifiutando di svalutarlo in quanto testo 'quotidiano' o 'familiare'. Occorre dare rilievo ad ogni pensiero e sfumatura presenti nel testo, fornendo così quel respiro vitale che impedirà alla parola di venir risucchiata dalla immobilità della maschera. Parallelamente, la maschera – se portata con cognizione, rigore e pulizia – agisce come un potente elevatore. Essa innalza quelle storie private e familiari che altrimenti resterebbero puramente aneddotiche, 'piccola cosa', proiettandole in un ambito universale. Questo innalzamento è una doppia espansione: è *centrifuga* (verso il transculturale e l'universale) e *centripeta* (nell'ambito del profondo).

Trovo la giustificazione teorica di questa dinamica nel concetto aristotelico di '*poiesis*', su cui abbiamo in passato riflettuto a lungo. È poesia solo ciò che realizza una vera *imitazione della natura*, ma a una condizione fondamentale: l'imitazione non deve riprodurre l'individuo singolo storicamente esistito o la situazione realmente avvenuta. Al contrario, il personag-

gio – pur potendo avere un nome proprio – deve appartenere alla sfera della ‘possibilità’, rappresentando e incarnando un universale, come direbbe Aristotele nella *Poetica* (cap. 9). La maschera realizza perfettamente e potentemente questa tensione tra il ‘particolare’ e il ‘possibile’ poetico.

Oltre che per la semplice necessità pratica di permettere la distribuzione dei ruoli con un numero limitato di attori, si impone una ragione più forte per il suo utilizzo: la sua funzionalità teatrale essenziale – in termini espressivi, semantici e drammaturgici. Mi sento in diritto di affermare, per averlo sperimentato, che l'uso della maschera insiste in modo diretto sulla materia drammaturgica di Menandro: sembra che egli stesso avesse scritto sapendo che i suoi testi sarebbero stati rappresentati in maschera. Insisto su questo sapendo che la critica spesso si ferma alla sola analisi letteraria del testo, o interpreta la permanenza della maschera come mera resistenza della tradizione o semplice funzionalità meccanica, come strumento per ampliare voce e azione. Limitarsi a queste spiegazioni è deleterio: significa perdere di vista il senso profondo di ciò che costituisce l'atto vivo e creativo del ‘teatro’.

MATELLI: *In passato avevamo a lungo parlato della teoria sulla recitazione di Teofrasto, incentrata sull'idea di ‘tono dell'animo’⁵. Come pensi che una tale teoria – che fa partire l'emozione da una postura o un movimento fisico preciso – possa influenzare l'approccio di un attore alla sua formazione o alle prime fasi di una prova teatrale?*

IURISSEVICH: Teofrasto, per quanto ho appreso dai tuoi scritti, suggerisce che la relazione non è solo espressiva (il corpo mostra ciò che l'anima sente), ma generativa o causale. Il movimento fisico non è il semplice *effetto* della passione, ma il movimento fisico è la causa che innesca la passione (o ‘tensione dell'anima’).

Ecco come, a mio avviso, funziona ancor oggi tale meccanismo:

1. *movimenti fisici come causa*: la teoria del filosofo suggerisce che la passione (il *pathos* necessario alla scena) abbia origine in specifici movimenti fisici o stati di tensione somatica (*tónos*). Ad esempio, una postura di chiusura e un respiro corto non sono solo il segno della paura, ma il *motore* che genera attivamente la tensione psichica della paura;
2. *la mimesi del fenomeno naturale*: l'attore non imita la persona triste, ma imita il *fenomeno naturale* di come la tristezza si manifesta fisiologicamente. Deve assumere la precisa tensione corporea che, per legge psicofisica, produce il corrispondente stato d'animo;
3. *l'obiettivo*: quando l'attore compie questa *mimesi* fisica esatta, ottiene *come prodotto naturale* la passione necessaria. La passione è il risultato inevitabile, non uno sforzo emotivo.

A mio avviso, l'‘intelligenza globale’ dell'attore è l'unica cosa che rende possibile questa operazione. Non basta essere istintivi: l'attore deve essere come un analista scientifico che riconosce esattamente quale causa fisica (peso, ritmo, tensione) deve innescare per ottenere l'effetto emotivo desiderato sul palcoscenico. È dunque un processo inverso all'istinto: l'attore parte dall'emozione che vuole e, con la sua scienza, risale al preciso movimento corporeo che deve agire.

MATELLI: *Una recitazione in maschera può dunque ancora parlare a un pubblico moderno?*

IURISSEVICH: Certamente, tutto sta nell'abilità degli attori, nella loro capacità di portare la maschera, di riceverne suggestioni, di trasmetterne fascino ed energia di renderla strumento efficace.

MATELLI: *Tu sei abituato a lavorare anche in generi diversi come la Commedia dell'Arte. Quali sono i principi di base che accomunano l'attore che usa la maschera antica e quello che usa la maschera più leggera della Commedia dell'Arte?*

IURISSEVICH: Sono convinto che i principi validi per la maschera antica possano essere applicati a ogni tipo di maschera, con variazioni relative allo specifico linguaggio teatrale da esprimere. In Commedia dell'Arte, per esempio, le maschere sono più leggere, di materiale

⁵ MATELLI (2009) e (2004). IURISSEVICH (2004), p. 159.

più aderente (cuoio) e lasciano scoperti bocca e mento, il che incide alquanto sulle modalità d'uso.

Da considerare anche che tutti linguaggi teatrali, pur tra loro distanti nello spazio e nel tempo comprendono ed esprimono elementi universali della natura e fisiologia umana. Nel teatro popolare di tutto il mondo si possono riscontrare gli stessi archetipi e tipologie di caratteri, come nella commedia greca e latina e nella Commedia dell'Arte. C'è un filo rosso che unisce tutti i linguaggi scenici e la maschera ne è l'ambasciatrice primordiale.

MATELLI: *Menzioni spesso la necessità di una solida preparazione fisica e di una 'sensibilità culturale' per l'attore in maschera. Puoi specificare quali esercizi o tipi di studio avanzato compongono questo training?*

IURISSEVICH: Un attore deve scoprire il corpo necessario alla maschera ed attivarlo: il corpo-maschera giusto per nobilitare al massimo le potenzialità espressive che ogni maschera offre.

Per questo motivo ha bisogno di un *training* specifico che ne aumenti le capacità percettive e renda coscienti e attivi i canali di comunicazione tra pensiero, immagine, stato d'animo e stato fisico... Parliamo qui di una intelligenza al contempo razionale e istintiva. La fisiologia medica da anni parla dell'esistenza... di un cervello "diffuso", che possiamo definire come 'intelligenza del corpo'.

In parallelo a questa esplorazione interiore, l'attore deve farsi raccoglitore di esistenze. La strada, la piazza, il caffè, diventano la sua aula magna, pullulante di personaggi della realtà. Il suo compito è lo studio devoto dell'umano: l'analisi non giudicante dei corpi, dei loro pesi segreti, degli equilibri spezzati, delle posture che narrano intere biografie. E da questa scuola urbana, il suo sguardo deve volare oltre, agli elementi primordiali – l'ineluttabilità del *Fuoco*, la fluidità dell'*Acqua* – e alla grazia brutta degli animali, i nostri maestri silenziosi del movimento. Solo così, attraverso la comprensione del mondo visibile e invisibile, si acquisisce la grammatica profonda del gesto.

Solo dopo questo percorso un attore potrà essere in grado di osservare la maschera di un personaggio, capirne le caratteristiche... e costruirgli un corpo e una interpretazione adeguati.

In conclusione, vorrei specificare cosa intendevo quando ho parlato della necessità della 'sensibilità culturale' di un attore in maschera. Si tratta di comprendere che la maschera è un 'artificio' (nobile), il quale non dispensa l'attore dalla verità scenica. Al contrario: uno riempito di verità fa 'esplodere' la potenza di quella straordinaria operazione che è il teatro.

Per il *training*, scoprire la teatralità di una maschera è il momento finale di un lungo e paziente lavoro che implica già in partenza una solida preparazione, *in primis* di carattere fisico.

Il *training* fisico per indossare e agire una maschera a calotta, in considerazione della varietà dei personaggi, non si differenzia fondamentalmente dal *training* necessario per ogni tipo di maschera, che consiste in:

- a. lavoro sull'energia (attivazione-controllo-gestione);
- b. scomposizione e frammentazione corporea;
- c. tensioni, velocità, direzioni, apertura, chiusura;
- d. studio e "incorporazione" degli elementi della natura (aria, acqua, terra, fuoco);
- e. studio e "incorporazione" di tratti e comportamenti animali;
- f. gestione del ritmo. Al tutto sottende un continuo richiamo a verificare su sé stessi la risonanza e la coerenza fra stato fisico e stato psichico. Il particolare della maschera a calotta, con la bocca generalmente piccola, richiede un lavoro accurato sull'articolazione della parola.

A mio avviso, solo dopo questo percorso l'attore sarà in grado di osservare la maschera, capirne le caratteristiche e costruirgli un corpo e una interpretazione adeguati.

MATELLI: *Dove si può imparare quest'arte?*

IURISSEVICH: Cerco di darti una risposta il più possibile precisa, ma senza la presunzione di essere esauriente. Occorre una premessa: mentre vi sono precedenti nell'affrontare la recitazione con le maschere greche a calotta, va detto che nessuno (almeno a mia conoscenza) l'ha

fatto con il tempo, l'impegno, il rigore, la multidisciplinarietà messa in campo dal progetto 'Menandro in maschera'. Detto questo al giorno d'oggi non esistono scuole istituzionali specifiche e permanenti dedicate alla recitazione in maschera (tanto meno la maschera a calotta), ma ci sono sì corsi di breve e/o lunga durata tenuti sia in alcune scuole istituzionali che in corsi magistrali e laboratori specifici tenuti da riconosciuti docenti.

Oltre al fondamentale e specifico training per avvicinarsi al mondo della maschera (come da me proposto precedentemente) sono consigliabili percorsi che includono insegnamento di: • *Maschera Neutra*: è uno strumento che 'ripulisce' l'attore da attitudini fisse e inconsce e ricostruisce uno stato neutro da cui ripartire e su cui costruire. • *Maschera Larvale*: è una maschera a calotta ancestrale, materica, astratta, con volumi ampi, stimolano l'immaginazione e la risposta fisica elementare. • *Maschera Espressiva Intera*: tendente al grottesco, per lavorare su un carattere e una situazione drammatica specifica.

C'è chi poi associa a questi percorsi delle forme di comparazione con le tradizioni orientali (Bali, Katakali, Teatro No, Teatro Kabuki) in cui i codici sono simbolici e non realistico-mimetici, ma con cui può essere affascinante confrontarsi, soprattutto in materia di ritmica e movimento.

CENTRI: *Atelier Mask Movement Theatre* - Matteo Destro (San Miniato - PI); Centro Maschere e Strutture Gestuali (Famiglia Sartori) Abano Terme (PD); Pablo Ibarluzea International School (Bilbao, Spagna).

ACCADEMIE: Accademia "Carlo Goldoni" (Venezia), Accademia "Nico Pepe" (Udine), Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" (Roma), Accademia Teatro Dimitri (Verscio, Ticino), Svizzera, Civica Scuola "Paolo Grassi" (Milano), École de TNS (Strasburgo), Ecole internationale de théâtre Jacques Lecoq (Avignone).

PEDAGOGHI RINOMATI: Enrico Bonavera, Michele Casarin, Fabio Cuelli, Giovanni Fusetti, Mario Gonzales, Adriano Iurissevich, Michele Monetta, Omar Porras, Malcolm Knight e altri.

MAESTRI ARTIGIANI E ATELIERS (per le maschere intere): *Atelier* Stefano Perocco di Meduna (Mirano, VE), Scottish Mask and Puppet Centre-Malcolm Knight (Glasgow UK), Zorba Officine Creative (Andrea Cavarra - MI).

Mi voglia perdonare chi ho dimenticato.

MATELLI: *Questi percorsi formativi sono sufficienti per la maschera greca o quest'ultima richiede una competenza ulteriore e specifica?*

IURISSEVICH: Ribadisco che, per quanto conosco, in tutte queste situazioni si può studiare maschera neutra o espressiva o di Commedia dell'Arte e altre tradizioni o alcuni elementi di maschera tragica greca, ma, a mia conoscenza, non il tipo di maschera a calotta che è oggetto specifico del nostro studio.

In ultimo una nota fondamentale. La maschera greca è una maschera parlante (ho già precedentemente argomentato su maschera, parola e Menandro), a differenza della neutra, della larvale e della espressiva, per cui l'attore deve avere anche una solida preparazione nell'uso della parola e nella gestione del testo. Alla fine corpo, maschera e parola si armonizzano in un linguaggio codificato e sulla scena si creeranno composizioni in cui pensiero-intenzione-battuta-azione reazione, ecc., si articolano in modo ricco e complesso, con l'apporto del codice della maschera.

MATELLI: *Ci puoi mostrare un esempio concreto di questa complessa articolazione scenica?*

IURISSEVICH: Presento un esempio di composizione di monologo dal *Dyskolos*, Atto I, Scena 3:

Cnemone entra in scena da quinta laterale, un po' curvo, una zappa in mano bofonchiando, percepisce la presenza del pubblico alla sua destra, si blocca di colpo, gira lentamente la testa verso la platea, reazione fisica (come da leggero spavento) grugnisce fra sé e sé, lentamente scorre lo sguardo sul pubblico da una parte

all'altra, gonfia il petto e si tira su e con voce tonante: CNEMONE. «E poi Perseo, (a parte del pubblico), quel Perseo, (altra parte), era o non era o non era in paradiso lui per due fattori?, (a tutti, accennando a delle ali), era nato volante, (muove la zappa per indicare tutti), niente a che fare dunque con tutti quelli che passeggiano in terra, (a se stesso abbassando la maschera), ce l'avessi io adesso (minaccioso al pubblico) non c'era niente di più ben fornito in tutto il circondario, (atteggiandosi a statua), di statue d'uomo in sasso, (molla la tensione, inclina la maschera verso l'alto), Asclepio della mia salute, cicalano quelli e si rovesciano sul mio terreno, (guarda il pubblico grugnendo, dirige il corpo camminando verso sinistra, maschera al pubblico, quando gira la maschera a sinistra si paralizza – ha visto Sostrato – maschera al pubblico) eccone un altro a far da palo alla mia porta...».

Tutto quanto notato nel testo è coerente con il pensiero e le intenzioni.

MATELLI: *Quale è il materiale delle maschere che avete messo in scena?*

IURISSEVICH: Si suppone che le maschere antiche fossero costruite utilizzando impasti di fibre vegetali, foglie, colle naturali e magari cera. Il materiale usato da Malcolm Knight è una resina sintetica, con buone caratteristiche di leggerezza, solidità e una buona sonorità.

MATELLI: *La maschera greca ricostruita oggi da modellini antichi richiede di essere adattata al volto dell'attore?*

IURISSEVICH: Sì, ma in misura minima, mantenendo quindi valido l'idealità del progetto di riprodurre fedelmente le maschere originali. Occorre in ogni caso un certo grado di elasticità e temperanza, come pure avere l'onestà di dire che quello che è giunto fino a noi sono dei modellini delle maschere e non le maschere stesse, e quindi essi stessi delle riproduzioni, soggette inevitabilmente a interpretazioni e possibili difetti nel corso della realizzazione. È certamente ideale che il casco sia conforme alla grandezza della testa di un attore, ma capiamo anche che, da un punto di vista pratico, nasce un problema se, nell'economia della divisione dei ruoli, la stessa la stessa maschera deve venire indossata da un altro attore nel corso della stessa rappresentazione. Questi non sono casi frequenti ma, quando si presentano, è necessario trovare il miglior compromesso sulla misura di una calotta che deve essere sufficientemente grande da essere indossabile da due attori con dimensioni del capo e del volto differenti.

MATELLI: *Che percezione si ha dello spazio scenico esterno con il volto ricoperto da una maschera?*

IURISSEVICH: Portare questo tipo di maschere è estremamente faticoso per l'attore. Si fatica e si suda molto più che a viso scoperto, la visione dello spazio è assai ristretta e poi l'attore deve "tarare" sulla maschera le inclinazioni e le direzioni dello sguardo che non sempre corrispondono a quelle naturali.

MATELLI: *Che difficoltà possono esserci per un attore contemporaneo a recitare un testo del III sec. a.C. come quello di Menandro?*

IURISSEVICH: Per un attore contemporaneo tante, tra cui: lavorare su un livello di energia e tensione/attenzione fisica alquanto più alta; e utilizzare codici formali e stilistici. Un attore con esperienza non superficiale, ma profonda e professionale di Commedia dell'Arte, parte molto avvantaggiato.

MATELLI: *Da decenni la maschera è tuo oggetto di studio anche per i significati che porta, nel teatro e nella vita. Posso chiederti di riassumere alcune tue considerazioni?*

IURISSEVICH: Come ho già avuto occasione di scrivere, la maschera è quell'artificio che istantaneamente dichiara: 'teatro'!⁶ Secondo l'intuizione di Lecoq, l'efficacia e la bellezza di una maschera teatrale non risiedono nella sua singola foggia, ma nella sua funzione trasformativa e unificante. Tutte le maschere valide, al di là delle loro differenze formali o spirituali, condividono la capacità di ritrasmettere la profondità dell'essenza umana. Il loro ruolo drammaturgico è quello di filtrare l'essenziale, ripulendo la narrazione dall'aneddoto e innalzando

⁶IURISSEVICH (2004), p. 154.

il testo al di sopra della cronaca quotidiana, per consegnarlo alla dimensione universale. *Il gioco della maschera non è una scienza esatta, bensì un'arte esatta... geometria al servizio dell'emozione*⁷.

La Maschera è lo specchio in cui il pensiero si riflette senza filtri, un diaframma immobile che amplifica ogni incertezza interiore. Non tollera il *vuoto sterile*, l'assenza di un intento drammatico.

Se l'anima-personaggio non pulsa con la giusta, esatta cognizione, la maschera, con la sua fissità, denuncia istantaneamente il tradimento. È la sua verità inamovibile.

È imperativo forgiare un *ponte di assoluta precisione* tra l'architettura invisibile del *pensiero* e l'eloquenza del *gesto mascherato*. Il corpo dell'attore non è un semplice strumento, ma un *recettore alchemico* che deve *digerire e trasmutare* la complessità intellettuale del testo – la sua trama di sensi e livelli semantici – in una verità fisica tangibile. La Maschera esige un *corpo pensante* e una *mente incarnata*, un'unica, ininterrotta corrente di significato: *l'intelligenza deve farsi carne*.

Qui risiede il suo ineguagliabile e inquietante fascino: nell'eterna, sottile *tensione* tra l'immobile eternità del volto fisso e il guizzo fugace della vita che lo anima. In questa sublime, ambigua alchimia di *staticità e mutamento* si insinua un senso profondo di mistero, un disagio sacro, una fatale, ineludibile attrazione. *La maschera è il simulacro della morte*, eppure è una *metafora divina*, un assoluto muto che necessita dell'umano – dell'attore, mortale e vibrante – per compiersi e infine *rivelare il suo verbo*.

MATELLI: *Hai un ricordo emozionante e ricorrente legato a una delle tue messe in scena di commedia in maschera?*

IURISSEVICH: Sì, ma il momento più bello è quella *forte emozione* – come un tuffo al cuore – che si prova ogni volta, quando il segreto del personaggio sembra rivelarsi per un attimo, svelato da un gesto o un'intonazione precisa, per poi tornare a nascondersi subito dietro la fissità della maschera. È un momento altissimo di gioia che si ripete a ogni spettacolo in maschera, per il quale sono grato a tutti i miei collaboratori con cui ho avuto il piacere e la fortuna di lavorare.

3. CONCLUSIONI: LA MASCHERA A CALOTTA COME STRUMENTO DI TRASFORMAZIONE

Il dialogo con Adriano Iurissevich permette di concludere che, a suo giudizio, la maschera a calotta che risale alle miniature di Lipari è analoga, ma non coincide con la maschera integrale (*full mask*) del teatro moderno. Quest'ultima viene utilizzata a livello globale come strumento di una disciplina cruciale per lo sviluppo organico e la trasformazione dell'attore, imponendo una radicale rielaborazione della presenza scenica che privilegia il movimento e il gesto a discapito dell'espressione facciale. E questo sicuramente valeva anche per la maschera antica, la cui tecnica però aggiunge altre caratteristiche.

Iurissevich ha presentato due distinti approcci all'uso della maschera a calotta:

1. il modello pedagogico Lecoq-derivato (maschera integrale moderna): i centri di eccellenza contemporanei come l'*Atelier Mask Movement Theatre di Matteo Destro* in Italia, e i programmi dell'Accademia Teatro Dimitri o Pablo Ibarluzea, offrono un percorso formativo olistico che integra performance, artigianato e la progressione metodologica (Neutra, Larvale, Espressiva). L'obiettivo primario di questo modello è la formazione di un attore versatile e consapevole delle dinamiche del Teatro Fisico;
2. il modello di ricerca storica (con maschera a calotta greca): il lavoro condotto da lui stesso sulla maschera comica greca, fedelmente ricostruita dai modellini archeologici di Lipari con l'ausilio della tecnologia 3D, costituisce una significativa variante rispetto alle ricostruzioni artistiche inaugurate da Silvio Merlino con *La donna di Samo* nel 1979 che avevano

⁷LECOQ (1996), p. 7.

richiesto l'elaborazione di un certo registro recitativo⁸, e rappresenta un 'primato', che ha aperto nuove vie. Il suo approccio non è primariamente focalizzato sulla didattica generale della *full mask*, ma sulla comprensione e riattivazione del codice performativo perduto della Commedia Nuova di Menandro.

La sua indagine sulla maschera a calotta greca supera oltre la semplicistica analogia con le *full masks* moderne, concentrandosi sulla sua funzionalità teatrale essenziale – in termini espressivi, semantici e drammaturgici – in relazione al testo menandro.

- *Il Paradosso di Menandro*: sebbene la maschera sia fissa, magica ed 'extra-umana', l'esperienza ha dimostrato che essa non annulla il linguaggio intimo e 'borghese' di Menandro, ma funge da 'potente elevatore' che proietta le storie private e familiari in un ambito universale.
- *Coerenza drammaturgica*: l'uso della maschera fedelmente riprodotta insiste in modo diretto sulla materia drammaturgica, suggerendo che Menandro stesso avesse scritto sapendo che i suoi testi sarebbero stati rappresentati in maschera.
- *Rigore fisico storico*: questo approccio richiede un'abilità attoriale estremamente precisa, elaborata sull'idea di *tónos* di Teofrasto, dove il movimento fisico (tensione somatica) è la causa che innesca la passione, richiedendo all'attore di agire come un 'analista scientifico' per raggiungere la verità scenica.

In conclusione, mentre i centri di eccellenza offrono la metodologia per l'addestramento di alto livello nella *full mask* contemporanea, il lavoro di ricerca del progetto britannico seguito ed elaborato da Iurissevich apre uno spazio metodologico distinto e necessario per studiosi e attori interessati a svelare la funzionalità specifica della maschera a calotta comica antica.

Fotografie di alcune scene del *Dyskolos* di Menandro presso il Teatro Filodrammatici di Milano sono presentate in questo volume nell'articolo MATELLI (2026a), figg. 4, 5 e 6.

ABBREVIAZIONI

MRT = MATELLI E. (a cura di) (2026), *Maschere tra ritualità e teatro, archeologia e digitalizzazione. Indagini interdisciplinari*, Milano.

BIBLIOGRAFIA

IURISSEVICH A. (2004), *Menandro e le maschere di Lipari*, in «Dioniso», 3, pp. 156-159.

KNIGHT M. (2007), *Recreating Ancient Masks*, in «Puppet Notebook», 9, 19-20.

LECOQ J. (1996), *La geometria al servizio dell'emozione*, in *Maschera e mascheramenti. I Sartori tra Arte e Teatro*, Padova, pp. 51-53.

MATELLI E. (1999), *Il tono dell'anima in Teofrasto. Una nuova lettura del frammento FHS&G 712 sulla hypokrisis*, in «Aevum», 73, pp. 53-73.

MATELLI E. (2004), *L'importanza del «tono dell'anima» nel trattato sulla recitazione di Teofrasto*, in «Aevum», 78, pp. 129-41.

MATELLI E. (2026a), *Maschere della necropoli Diana di Lipari per un'interpretazione del Prometeo Incatenato di Eschilo*, in MRT, pp. 149-191.

MATELLI E. (2026b), *L'Anno Zero della Commedia Nuova in scena: Rocco Mortelliti e il Coraggio Scenico delle Maschere di Lipari (1979). Intervista a Rocco Mortelliti, attore*, in MRT, pp. 459-468.

WILLIAMS R. (2004), *New Comedy in Performance. Menander and the Mask*, in «Dioniso», 3, pp. 148-159.

⁸ Si veda in questo volume MATELLI (2026b).

Conclusioni e apparati

Sintesi integrata dei risultati interdisciplinari

ROBERTO MARIO DANESE, FRANCESCA FATTA, ELISABETTA MATELLI

DOI: 10.26350/9788834361306_000481

Questo volume documenta l'esito integrato e critico di un'indagine scientifica complessa e marcatamente sfidante, il cui obiettivo fondamentale era duplice: creare un sistema innovativo per lo studio delle *miniature di maschere a calotta di Lipari* attraverso strumenti digitali e, simultaneamente, connettere la ricostruzione di questi reperti al mondo del teatro per verificare il funzionamento a grandezza naturale sulla scena contemporanea.

1. AVANZAMENTO METODOLOGICO E RISULTATI INTEGRATI

Il successo del Progetto PRIN risiede nella sinergia interdisciplinare che ha saldato le discipline umanistiche tradizionali con le più avanzate tecnologie di *digital heritage*.

1. *Il Protocollo digitale e la prototipazione* (Reggio Calabria). L'Unità di Reggio Calabria ha svolto il ruolo cruciale di 'tradurre' gli artefatti museali in media digitali. Ha definito e validato un *protocollo scientifico sistematizzato* basato sull'acquisizione fotogrammetrica di *36 reperti*, l'elaborazione di modelli 3D e la messa a punto di una procedura sperimentale per la *sovrapposizione digitale* del modello 3D della maschera su un modello umano. Questo lavoro ha portato alla produzione di *26 ricostruzioni tridimensionali* delle maschere antiche e alla stampa 3D a scala umana degli esemplari da cui sono state realizzate le maschere teatrali indossabili.
2. *La validazione scenica nella tragedia* (Milano). L'Unità di Milano ha concentrato la ricerca sulle maschere per il *Prometeo Incatenato* di Eschilo, che ha richiesto studi approfonditi sia sull'esegesi del testo che sull'ampio campionario di miniature di Lipari. L'intento è stato una loro ricostruzione fedele per la scena di oggi. Un'innovazione metodologica fondamentale è stata l'introduzione della *scansione facciale 3D* degli attori (limitata però a quattro soggetti chiave), essenziale per conformare gli ingrandimenti 3D delle maschere alle misure esatte dei volti. Il metodo ha richiesto una ricostruzione di modelli analogici dei rilevamenti 3D come base della modellazione poi in pelle. L'insieme ha creato un *protocollo pionieristico* per gli studi sul funzionamento delle miniature di maschere ricostruite per la *performance tragica*.
3. *La validazione scenica nella Commedia* (Urbino). L'Unità di Urbino ha lavorato sulla commedia latina arcaica, concentrandosi su Plauto e sul legame tra i personaggi tipo e le maschere fittili di Lipari. Il risultato è stata la creazione, sulla base di *Casina*, *Pseudolus* e *Asinaria*, di un testo nuovo e originale basato su una *contaminatio*, *Casinaria*. Lo spettacolo, realizzato con le maschere ricostruite da Tullia Dalle Carbonare e Stefano Perocco di Meduna senza ricorrere a un modello analogico a grandezza naturale, ma solo digitale, ha debuttato il 4 luglio 2025, suggellando il percorso di ricerca che ha unito *studio filologico dei testi*, *archeologia*, *digitalizzazione* e *allestimento scenico creativo*.

2. DISCUSSIONE SULLE SFIDE E AFFINAMENTI DEL PROTOCOLLO

L'attuazione di un'agenda interdisciplinare così ambiziosa, spesso sotto la pressione di un calendario accelerato (come l'anticipo della *première* del *Prometeo Incatenato* per la replica a

Lipari il 3 maggio 2025), ha trasformato gli ostacoli in occasioni per affinare il protocollo scientifico:

1. Conformità biometrica e vincoli finanziari. L'elevato costo della scansione laser ad alta precisione (*scanner Artec Spider*) per acquisire la morfologia facciale degli attori ha richiesto una riduzione del numero di scansioni a quattro attori chiave. Questa azione correttiva ha sollevato la necessità metodologica di esplorare per la ricerca futura l'impiego di metodi a minor costo per l'acquisizione di dati biometrici su larga scala.
2. Trasposizione digitale a oggetto fisico. La fase di stampa 3D ha incontrato problemi tecnici complessi nella trasposizione dal *file* digitale 3D al pezzo stampato in PLA. La *valutazione critica* di queste difficoltà ha condotto a un progresso nei risultati della ricerca riguardanti i protocolli di fabbricazione digitale specifici per la replica del patrimonio archeologico. Nella trasposizione dalla stampa 3D in PLA alla maschera in pelle si è constatata una deriva geometrica a causa del procedimento di demoltiplicazione dei calchi in gesso, *evidenziando la necessità di esplorare metodologie alternative di trasposizione dimensionale* per garantire una più rigorosa aderenza geometrica all'archetipo digitale.
3. Tensione tra scienza e artigianato. La ricostruzione artigianale finale della maschera ha rivelato una tensione metodologica tra l'esigenza di precisione millimetrica del modello digitale e il desiderio di libertà di esecuzione dell'artigiano. Questo confronto ha reso necessaria la *stesura di un rapporto metodologico dettagliato*, per documentare l'esatto processo artigianale e affinare la metodologia relativa al rapporto tra prodotto digitale e maschera artigianale.

3. COERENZA INTERNA E SINCRONIZZAZIONE CRITICA INTERUNITÀ

La seguente tabella sintetizza il *workflow* critico tra le unità, dimostrando che l'attività di una unità era il presupposto indispensabile per quella successiva.

Fase Critica del <i>Workflow</i>	Unità Lead	Attività Principale	Sincronizzazione Cronologica (A.1 - A.2)	Coerenza e Allineamento del <i>Workflow</i>
Selezione Tipi/ Testo (Trag./ Com.)	Milano / Urbino	Studio filologico (<i>Prometeo</i> /Plauto) e selezione degli 8+8 reperti.	Ott. '23 - Mag. '24	Fornisce la base concettuale filologica per il rilievo digitale.
Digitalizzazione e Protocollo 3D	Reggio Calabria	Acquisizione fotogrammetrica e sviluppo protocollo di sovrapposizione digitale.	Feb. '24 - Lug. '24	UNIRC 'traduce' gli artefatti museali in media digitali per entrambi i partner.
Acquisizione Dati Biometrici (Adattamento)	Milano	Scansione 3D degli attori chiave (4 totali) con <i>Artec Spider</i> .	Set. '24	Essenziale per la conformità dimensionale della tragedia e la perfetta vestibilità.
Prototipazione 3D e Invio	Reggio Calabria	Stampa 3D dei calchi (PLA) per <i>Prometeo</i> e modelli digitali (<i>Sketchfab</i>) per <i>Casinaria</i> .	Ott. '24 - Gen. '25	Differenziazione dei protocolli di invio basata sulle diverse esigenze artigianali.
Validazione Scenica (Tragedia)	Milano	Convalida finale del protocollo attraverso la <i>performance</i> con maschere 'fedelmente' ricostruite.	Mar. - Mag. '25	Obiettivo scientifico raggiunto (prima tragedia con maschere di Lipari).
Validazione Scenica (Commedia)	Urbino	Convalida scenica della commedia con maschere liberamente ricreate.	Lug. '25	Conferma della fruibilità del <i>corpus</i> di Lipari per il repertorio comico.

4. RESILIENZA E GESTIONE CRITICITÀ

Questa sezione evidenzia come i ricercatori delle tre Unità hanno risposto in modo efficace ad alcuni imprevisti, trasformando gli ostacoli in affinamenti metodologici:

Criticità Rilevata	Unità Lead	Soluzione Adottata / Resilienza Dimostrata
Vincolo Finanziario (Costo <i>Artec Spider</i> e scansione 3D)	Milano	Risposta rapida al vincolo di costo , riducendo il numero di scansioni e focalizzandosi sui soli 4 attori chiave, garantendo comunque l'obiettivo della conformità dimensionale negli altri casi.
Anticipazione Logistica Convegno PNRR (Anticipo <i>première</i> Tragedia)	Milano	Dimostrata resilienza gestionale nell'accelerazione della <i>première</i> (Marzo-Maggio '25), allineando la <i>performance</i> al calendario del Convegno PNRR/PRIN di Lipari.
Sperimentazione Artigianale (Tensione precisione vs. artista)	Reggio Calabria/ Milano/ Urbino	Stesura di un rapporto metodologico dettagliato, trasformando la sfida tra precisione scientifica e libertà artigianale in un protocollo di ricerca.
Problemi Tecnici Stampa 3D (Trasposizione digitale/fisica, spessore terracotta)	Reggio Calabria / Milano	Valutazione critica dei problemi che ha condotto a progressi nei risultati della ricerca sui protocolli di fabbricazione digitale e ad aprire la possibilità di una nuova fase euristica.

5. IMPEGNO PER L'ACCESSIBILITÀ E LA DISSEMINAZIONE ACCADEMICA

La strategia di diffusione garantisce la massima accessibilità e visibilità internazionale:

- *Open Access (OA)*: questo volume pubblicato in formato ad *Accesso Libero* risponde a un requisito fondamentale del bando PRIN. Il volume include metadati chiave (Sommario, Premessa, Introduzione, Conclusioni, Abstract) in inglese, facilitando la diffusione scientifica oltre i confini nazionali.
- *Disseminazione tecnica internazionale*: l'Unità di Reggio Calabria ha utilizzato la piattaforma *Sketchfab* per rendere pubblica la collezione digitale in continuo incremento (archiviando i modelli 3D). Inoltre, l'organizzazione del *Blended Intensive Programme (BIP)* a Lipari (*Maggio 2024*), con il coinvolgimento di istituzioni universitarie europee, e la partecipazione delle Unità PRIN di Milano Cattolica e Urbino sui temi della teatralità greca e latina, ha garantito la formazione e il trasferimento metodologico a livello internazionale.
- *Attività convegnistica*: L'attività convegnistica è stata intensa e mirata, coprendo sia i temi umanistici sia quelli tecnologici.

6. IMPATTO SOCIALE E ALLINEAMENTO STRATEGICO PNRR

L'aspetto più strategico dell'impatto sociale è stato l'impegno per l'inclusività radicale, dimostrato dalle scelte dei luoghi di *performance*, che allineano il progetto PRIN all'agenda strategica nazionale (PNRR).

1. *La Terza Missione nel Carcere di Opera*: la prima rappresentazione del *Prometeo Incatenato* (Marzo 2025) è avvenuta davanti a un pubblico di reclusi del *Carcere di Alta-Media Sicurezza di Milano-Opera*. Questo evento rappresenta una cruciale azione di 'cultura diffusa e inclusiva', volta a raggiungere fasce della società normalmente escluse dal patrimonio culturale.
2. *Il Nexus PRIN-PNRR a Lipari*: La replica dello spettacolo al Teatro del Castello di Lipari (*3 maggio 2025*) è stata strategicamente finanziata dal Progetto PNRR (Missione 1, Componente 3 - Cultura 4.0), dedicato all'eliminazione delle barriere fisiche, cognitive e sensoria-

li nel Parco Archeologico. L'evento ha valorizzato l'idea che i testi teatrali antichi fossero intrinsecamente 'festività inclusive' e, grazie al legame sinestetico tra sensazioni uditive e *logos*, fossero fruibili anche da persone non vedenti.

3. *La Commedia nella Biblioteca Universitaria e il Plautus Festival*: La commedia *Casinaria* ha debuttato nell'ambito del *Festival Urbino Teatro Urbano* presso il cortile della *Biblioteca Universitaria di San Girolamo* il 4 luglio 2025 con una doppia recita. A questa è seguita una replica a *Sarsina* il 6 luglio 2025, inaugurando il *Plautus Festival*. Questo percorso ha confermato la capacità del progetto di inserirsi nei circuiti teatrali nazionali di alto profilo.

7. PROSPETTIVE PER LA VALORIZZAZIONE (ROADMAP POST-PRIN)

Per massimizzare ulteriormente l'impatto scientifico e culturale del progetto, s'intravedono le seguenti azioni:

1. *Scalabilità della catalogazione e prospettiva mediterranea*: il progetto ha convalidato un protocollo di catalogazione digitale su un campione limitato. Si apre la prospettiva di formalizzare una successiva fase di ricerca, mirata a:
 - o applicare il protocollo UNIRC ai restanti *500 reperti di Lipari*;
 - o estendere l'analisi a un quadro comparativo di miniature simili in tutto il Mediterraneo, al fine di superare definitivamente i punti critici del tradizionale *status quaestionis* delle classificazioni (Milano Cattolica).
2. *Valorizzazione del metodo biometrico*: merita ulteriore approfondimento scientifico il metodo introdotto dall'Unità di Milano Cattolica con la scansione facciale 3D come metodo pionieristico per garantire la vestibilità perfetta della maschera.
3. *Formalizzazione dell'artigianato come ricerca*: il rapporto metodologico, che ha documentato una tensione tra precisione scientifica e libertà artigianale, merita di essere proseguito in sperimentazioni e *report* futuri, in modo da poter considerare anche le tecniche artigianali di ricostruzione delle maschere come parte di un protocollo di ricerca.
4. *Inclusione e musealizzazione digitale (Focus UNIRC)*: L'esperienza dell'Unità di Reggio Calabria ha aperto concrete prospettive per l'impiego dei risultati nell'ambito museale e dell'accessibilità:
 - o le discipline del disegno e della rappresentazione grafica hanno contribuito ad affrontare la sfida lanciata dal *MiBACT*, mirando ad aumentare le *performance* dei musei italiani mediante l'uso del *digitale*, della *realtà aumentata* e della *stampa 3D* per la valorizzazione del patrimonio;
 - o si mira a un modello di *museo connesso*, dove la banca dati generata dal progetto sia raggiungibile attraverso molteplici dispositivi, qualificando i futuri 'Centri di Documentazione' e 'Centri di Interpretazione'.

In sintesi, il progetto ha cercato di fornire un modello di integrazione tra *Digital Humanities* e studi classici, dimostrando una gestione efficace delle risorse e una visione strategica lungimirante per la diffusione dei risultati in contesti inclusivi.

Un ringraziamento doveroso va a tutti i colleghi e collaboratori, esteso ai più giovani, agli artisti e alle maestranze artigiane: una *radicale interdisciplinarietà scientifica*, capace di porre in fruttuoso dialogo saperi e metodi distanti, unita al vivace confronto dialettico tra rigore teorico e libertà della prassi manuale, ha costituito il banco di prova indispensabile per validare la tenuta dei nostri protocolli nella realtà fisica e intravedere nuovi orizzonti di ricerca. Alla dott.ssa Martina Fracarolli un sentito grazie per la paziente cura redazionale di questo volume.



Finanziato
dall'Unione europea
NextGenerationEU



Ministero
dell'Università
e della Ricerca



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI SPERANZA E RESILIENZA



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore

INDAGINI INTERDISCIPLINARI SULLE MASCHERE DELLA NECROPOLI NELLA CONTRADA DIANA DI LIPARI TRA RITUALITÀ, TEATRO E DIGITALIZZAZIONE



PNRR PER LA MISSIONE 4, COMPONENTE 2, INVESTIMENTO 1.1. AVVISO 104/2022
 FINANZIATO DALL'UNIONE EUROPEA - NEXT GENERATION EU. THE MASK RITUALITY-TEATRO - PROT. 2022WSKICS - CUP J53D2301365008

VENERDÌ 22 NOVEMBRE

h. 13.30-13.50 | **PRESENTAZIONE**
ELISABETTA MATELLI (Univ. Cattolica del S.C.): *Saluti e Presentazione del progetto di ricerca in un quadro sintetico (obiettivi e metodi delle tre unità)*

h. 13.50-14.30 | **STATUS QUAESTIONIS: IL CONTRIBUTO DELL'ARCHEOLOGIA PER LA CONOSCENZA DEL TEATRO**
LUIGI TODISCO (Univ. di Bari): *Status quaestionis sulla ceramica figurata con maschere e personaggi mascherati prodotta in Italia meridionale e in Sicilia (in collegamento TEAMS)*

h. 14.30-15.00 | **STATUS QUAESTIONIS: LA VALENZA RELIGIOSA DELLE MASCHERE TEATRALI IN AMBIENTE FUNERARIO**
NATALE SPINETO (Univ. Torino): *Dionysos, la maschera, il teatro. Considerazioni preliminari per una ricerca sul significato delle maschere in terracotta della necropoli della contrada Diana di Lipari*

h. 15.00-16.00 | **AVANZAMENTO DELLE RICERCHE DELL'UNITÀ DI MILANO**
ELISABETTA MATELLI (Univ. Cattolica del S.C.): *Maschere ricostruite dalle miniature emerse nella necropoli Diana di Lipari per un'interpretazione del Prometeo incatenato di Eschilo*
DIANA PEREGO (Univ. Bicocca): *L'iconografia di Prometeo incatenato nell'arte moderna*
AURETTA STERRANTINO (Univ. Cattolica del S.C.): *Alcune rappresentazioni contemporanee del Prometeo incatenato di Eschilo*

h. 16.30-17.30 | **AVANZAMENTO DELLE RICERCHE DELL'UNITÀ DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI CARLO BO DI URBINO**
ROBERTO DANESE (Univ. Carlo Bo di Urbino), **RENATA RACCANELLI** (Univ. di Verona): *Introduzione al progetto di ricerca*
CATERINA PENTERICCI (Univ. Carlo Bo di Urbino): *Servi in maschera: dall'Onomasticon di Polluce alla scena plautina*
GIORGIA BANDINI (Univ. Carlo Bo di Urbino): *Maschere di vecchiaia Lipari e Plauto*

h. 17.30-18.30 | **AVANZAMENTO DELLE RICERCHE DELL'UNITÀ DELL'UNIVERSITÀ MEDITERRANEA DI REGGIO CALABRIA**
FRANCESCA FATTA, FRANCESCO STILO (Univ. Mediterranea di Reggio Calabria): *Dalla maschera rituale alla maschera teatrale. Un protocollo per la digitalizzazione e la prototipazione dei manufatti archeologici di Lipari*
ALBERTO SDEGNO (Univ. degli Studi di Udine): *La conoscenza optica di un'espresso-*

ne scultorea: il caso studio dei volti di Messerschmidt

h. 18.30-19.30 | **TESTIMONIANZA DAL MONDO DEL TEATRO**
ROCCO MORTELLITI (Frascati), attore: *Recitare la Samia di Menandro con maschere ricostruite dalle miniature di Lipari da Silvio Merlino (1979) e Stefania Mortelliti (1980) con la regia di Mario Prosperi*

SABATO 23 NOVEMBRE

h. 9.15-10.45 | **TESTIMONIANZE DAL MONDO DEL TEATRO**
ANDREA PUGLISI (Roma), attore: *Teste vuote: dalle maschere fittili di Lipari alle riproduzioni di Giancarlo Santelli in scena con gli allestimenti di Giancarlo Sammartano*
ADRIANO IURISSEVICH (Venezia), attore: *Recitare Menandro con maschere dalla necropoli di Lipari ricostruite in 3D dai modellini fittili conservati nel Museo Kelvingrove di Glasgow (2003-2004)*

h. 10.45-11.15 | **LA QUESTIONE DELL'ACUSTICA NEI TEATRI ANTICHI**
VINCENZO QUADARELLA (Siracusa), ingegnere del suono: *Acustica e messinscena nei teatri antichi: uno status quaestionis*

h. 11.45-12.45 | **L'ARTIGIANATO DELLE MASCHERE TEATRALI**
ANDREA CAVARRA (Milano), mascheraio: *Ricostruire maschere oggi dai modellini fittili di Lipari per la tragedia Prometeo incatenato di Eschilo*
STEFANO PEROCO DI MEDUNA (Mirano di Venezia), mascheraio, **TULLIA DALLE CARBONARE** (Breganze, Vicenza), mascheraia: *Ricostruire maschere oggi dai modellini fittili di Lipari per la commedia plautina*

12.45-13.15 | **CONCLUSIONI**

**** WORK IN PROGRESS NELL'AMBITO DEL PROGETTO DI RICERCA PRIN 2022:**
La maschera tra ritualità e teatro. Indagine interdisciplinare su testi teatrali e reperti archeologici in collegamento a tecniche digitali per uno studio delle tecniche teatrali antiche e moderne e una divulgazione di saperi molto specialistici

***** Il Convegno rientra nelle iniziative di formazione e aggiornamento del personale della scuola organizzate dall'Università Cattolica, in quanto Soggetto qualificato dal MIUR ai sensi della Direttiva n. 170 del 21/03/2016. La partecipazione dà luogo agli effetti previsti dalla normativa vigente (nota MIUR n. 2915 del 15/09/2016)**

22-23 NOVEMBRE 2024
AULA BONTADINI
 Largo Gemelli 1, 20123 Milano



1996
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI CARLO BO



PARCO ARCHEOLOGICO
ISOLE EOLIE
Museo Luigi Bernabò Brea

Fig. 1 – Locandina Convegno Milano 22-23 Novembre 2024.



ENTI ORGANIZZATORI
Parco Archeologico delle Isole Eolie, Museo Luigi Bernabò Brea
Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano

DIREZIONE SCIENTIFICA E ORGANIZZATIVA
Francesca Fatta - Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria
Maria Clara Martinelli - Parco Archeologico delle Isole Eolie, Museo Luigi Bernabò Brea
Elisabetta Matelli - Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
Rosario Vilardo - Parco Archeologico delle Isole Eolie, Museo Luigi Bernabò Brea

COMITATO SCIENTIFICO
Roberto Danese - Università Carlo Bo, Urbino
Domenico Mediatì - Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria
Maria Milano - Escola Superior de Artes e Design - Portugal
Paola Raffa - Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria
Ewa Satalecka - Polish-Japanese Academy of Information Technology - Poland
Alberto Sdegnò - Università degli Studi di Udine
Natale Spineto - Università degli Studi di Torino
Luigi Todisco - Università degli Studi di Bari

COMITATO ORGANIZZATORE
Alberto Ainis - Parco Archeologico delle Isole Eolie, Museo Luigi Bernabò Brea
Giuseppe Lumia - Parco Archeologico delle Isole Eolie, Museo Luigi Bernabò Brea
Vincenzo Quadrelli - Università degli Studi di Messina - Università di Malaga (Spagna)
Auretta Sterrantino - Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano
Francesco Stilo - Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria

Intervento finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU a valere sul PNRR - MISSIONE 1, COMPONENTE 3 - CULTURA 4.0 (M1C3) MISURA 1, INVESTIMENTO 1.2 - Rimozione delle barriere fisiche e cognitive in musei, biblioteche e archivi per consentire un più ampio accesso e partecipazione alla cultura. "Progetto per la rimozione delle barriere fisiche, cognitive e sensoriali nel Parco archeologico delle Isole Eolie Museo Luigi Bernabò Brea".

In collaborazione con il progetto PRIN 2022 La maschera fra ritualità e teatro. Indagine interdisciplinare su testi teatrali e reperti archeologici in collegamento a tecniche digitali per uno studio delle tecniche teatrali antiche e moderne e una divulgazione di saperi molto specialistici PNRR per la missione 4, componente 2, investimento 1.1. Avviso 104/2022 finanziato dall'Unione Europea - Next Generation EU. The Mask Rituals Theatre - Prot. 2022WSGSC.

CONVEGNO | WORKSHOP | SPETTACOLO

UN PROGETTO DI CULTURA DIFFUSA E INCLUSIVA

RESTITUZIONE ALLA TEATRALITÀ DELLE MINIATURE DI MASCHERE RITUALI NELLA NECROPOLI DI LIPARI

Lipari, 2-3 Maggio 2025

Museo Archeologico Regionale Eoliano
Luigi Bernabò Brea, Via Castello 2

Finanziato dall'Unione Europea NextGenerationEU
MINISTERO DELLA CULTURA
Italia Domani

VENERDÌ 2 MAGGIO 2025
CONVEGNO ex chiesa Santa Caterina

9:00 - 10:00 **Saluti istituzionali**

Francesco Paolo Scarpinato - Assessore dei Beni Culturali e dell'Identità siciliana

Mario La Rocca - Dirigente Generale del Dipartimento dei Beni Culturali e dell'Identità siciliana

Riccardo Gullò - Sindaco del Comune di Lipari

10:00 - 10:15 **Rosario Vilardo** (direttore del Parco Archeologico delle Isole Eolie) - *Presentazione del progetto PNRR*

Moderà Rosario Vilardo

10:20 - 10:40 **Maria Clara Martinelli** (funzionario archeologo del Parco Archeologico delle Isole Eolie) - *Comunicare e comprendere i reperti del museo attraverso i sensi*

10:40 - 11:00 **Elisabetta Matelli** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) - *La collezione delle miniature di maschere in terracotta del Museo di Lipari*

11:00 - 11:20 **Luigi Todisco** (già professore Università degli Studi di Bari) - *Figure mascherate e figure grottesche nella produzione vascolare dell'officina del Pittore Felton*

11:20 - 11:40 - Pausa caffè

Moderà Elisabetta Matelli

11:40 - 12:10 **Naoum Elpiniki** (archeologa dell'Eforato di antichità di Pella, Grecia) - *Terracotta Theatrical Figures and Masks from Ancient Pella. Tracing the Theatrical Presence in the Macedonian Capital*

12:10 - 12:30 **Natale Spineto** (Università degli Studi di Torino) - *Il teatro come rito dionisiaco*

12:30 - 12:50 **Roberto Danese** (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo) - *Il progetto di "Casinaria" da Plauto alle maschere di Lipari*

12:50 - 13:10 **Francesca Fatta** (Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria) - *Dal museo al teatro: digital humanities per una fruizione inclusiva e culturale*

13:10 - 15:00 - Light lunch

Moderà Francesca Fatta

15:00 - 15:20 **Domenico Mediatì** (Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria) - *La digitalizzazione del Cultural Heritage: rischi e opportunità per una fruizione inclusiva*

15:20 - 15:40 **Andrea Marraffa** (NAOSLAB) - *NaosLab e tecnologie al servizio dell'inclusività: dal rilievo fotogrammetrico allo story-telling*

15:40 - 16:00 **Francesco Stilo** (Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria) - *Tecnologie digitali per il rilevamento e la prototipazione rapida. Le maschere di Lipari: dal reperto museale alla maschera teatrale indossabile in scena*

16:00 - 16:20 **Auretta Sterrantino** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano) - *Recitare con maschere a calotta. Nuove prospettive per la performance teatrale*

16:20 - 16:40 - Pausa caffè

ESPOSIZIONE

Maschere e costumi per il Prometeo incatenato di Eschilo

Conduce Filippo Amorosa

16:45 **Elisabetta Matelli & Stefania Parisini O'Brien**

- *Il percorso di selezione e ricostruzione artigianale delle maschere per la rappresentazione del Prometeo incatenato di Eschilo a partire dalla lettura digitale di otto miniature conservate nel Museo Luigi Bernabò Brea*

- *Discussione con il pubblico*

SABATO 3 MAGGIO 2025
WORKSHOP

10:00 - 11:00 **Rosario Vilardo** (direttore del Parco Archeologico delle Isole Eolie) - *Inaugurazione Laboratorio multisensoriale*

Lidia La Rocca, Roberta Nisticò (NAOS LAB)
Visita del percorso multisensoriale

Paola Raffa, Sonia Mollica, Lorella Pizzonia (Università degli Studi "Mediterranea" di Reggio Calabria)
Digital work - La maschera teatrale: dal Museo al Teatro

11:00 - 13:00 **Michele Pagliaroni** (attore e regista - Università Carlo Bo di Urbino) - *Plauto ritrovato: le maschere di "Casinaria"*

SABATO 3 maggio 2025 ore 21:00
SPETTACOLO

Teatro del Castello di Lipari, Parco Archeologico delle Isole Eolie

Ingresso libero

Eschilo, Prometeo Incatenato
con maschere ricostruite dalle miniature di Lipari
Uno spettacolo organizzato da Università Cattolica del Sacro Cuore in collaborazione con l'Associazione Kerkis, Teatro Antico In Scena

DIREZIONE SCIENTIFICA E DRAMMATURGICA
Elisabetta Matelli

REGIA
Christian Poggioni

INTERPRETI
Prometeo Christian Poggioni
Potere, Oceano, Erme Lorenzo Volpi Lutteri
Violenta, Io Margherita Rigamonti
Elesto, Caposcoro Ermete Cakalli
Coro di Oceanine Arianna Sangiuliano, Francesca Ferrari, Francesca Redaelli, Benedetta Drago, Annachiara Formica

REALIZZAZIONE DELLE MASCHERE
Francesca Stilo per i rilevamenti digitali delle miniature e la modellazione a grandezza naturale delle maschere
Andrea Cavarra per la ricostruzione artigianale delle maschere per la scena

COSTUMI
Stefania Parisini O'Brien

SCENOGRAFIA
Dino Serrà

Al termine dello spettacolo è possibile dialogare con gli attori e il mascherista












Fig. 2 – Brochure Convegno Lipari 2-3 maggio 2025.

CONCLUSION AND FINAL DISCUSSION

Integrated Synthesis of Interdisciplinary Results

ROBERTO MARIO DANESE, FRANCESCA FATTA, ELISABETTA MATELLI

DOI: 10.26350/9788834361306_000481

This volume documents the integrated and critical outcome of a complex and markedly challenging scientific investigation, the fundamental aim of which was twofold: to create an innovative system for the study of *miniature Liparian shell masks* using digital tools and, simultaneously, to connect the reconstruction of these artefacts to the world of theatre in order to verify their life-size functioning on the contemporary stage.

1. METHODOLOGICAL ADVANCEMENT AND INTEGRATED RESULTS

The success of the PRIN Project lies in the interdisciplinary synergy that welded the traditional humanistic disciplines with the most advanced *digital heritage* technologies.

1. *The Digital Protocol and Prototyping (Reggio Calabria)*. The Reggio Calabria Unit played the crucial role of ‘translating’ museum artefacts into digital media. It defined and validated a *systematised scientific protocol* based on the photogrammetric acquisition of *36 artefacts*, the processing of 3D models and the development of an experimental procedure for *digitally superimposing* the 3D model of the mask on a human model. This work led to the production of *26 3D reconstructions* of the ancient masks and the 3D printing at human scale of the specimens from which the wearable theatre masks were made.
2. *The Scenic Validation in Tragedy (Milan)*. The Milan Unit focused its research on the masks for Aeschylus’ *Prometheus Bound* which required in-depth studies of both the exegesis of the text and the extensive sample of Lipari’s miniatures. The aim was their faithful reconstruction for today’s stage. A fundamental methodological innovation was the introduction of *3D facial scanning* of the actors (limited, however, to four key subjects), which was essential to conform the 3D enlargements of the masks to the exact measurements of the faces. The method required a reconstruction of analogue models of the 3D scans as a basis for the modelling later in skin. Together, it created a *pioneering protocol* for studies on the functioning of reconstructed mask miniatures for tragic *performance*.
3. *Scenic Validation in Comedy (Urbino)*. The Urbino Unit worked on archaic Latin comedy, focusing on Plautus and the link between the type characters and the Lipari clay masks. The result was the creation, based on *Casina*, *Pseudolus* and *Asinaria*, of a new and original text based on a *contaminatio*, titled *Casinaria*. The performance, realised with masks reconstructed by Tullia Dalle Carbonare and Stefano Perocco di Meduna without resorting to a life-size analogue model, but only digital, made its debut on 4 July 2025, sealing the research path that combined *philological study of the texts*, *archaeology*, *digitisation* and *creative stage design*.

2. DISCUSSION ON THE CHALLENGES AND AFFINITIES OF THE PROTOCOL

The implementation of such an ambitious interdisciplinary agenda, often under the pressure of an accelerated timetable (such as the anticipation *of the premiere of Prometheus Bound* for a repeat performance in Lipari on 3 May 2025), turned obstacles into opportunities to refine the scientific protocol.

1. *Biometric Compliance and Financial Constraints*: the high cost of high-precision laser scanning (*Artec Spider scanner*) to capture the facial morphology of actors required a reduction in the number of scans to four key actors. This corrective action raised the methodological need to explore for future research the use of lower cost methods for large-scale biometric data acquisition.
2. *Digital Transposition to Physical Object*: the 3D printing phase encountered complex technical problems in the transposition from the 3D digital *file* to the PLA-printed piece. *The critical evaluation* of these difficulties led to an advancement in research results concerning digital fabrication protocols specifically for the replication of archaeological heritage. In the transposition from PLA 3D printing to the leather mask, a geometric drift was observed due to the demultiplexing process of the plaster casts, *revealing the need to explore alternative methods of dimensional transposition* to ensure a more rigorous geometric adherence to the digital archetype.
3. *Tension between Science and Craft*: the final handcrafted reconstruction of the mask revealed a methodological tension between the digital model's need for millimetric precision and the craftsman's desire for freedom of execution. This confrontation necessitated *the drafting of a detailed methodological report*, in order to document the exact handicraft process and to refine the methodology regarding the relationship between digital product and hand-made mask.

3. INTERNAL CONSISTENCY AND CRITICAL INTER-UNIT SYNCHRONISATION

The following table summarises the critical inter-unit *workflow*, demonstrating that the activity of one unit was the prerequisite for the next.

Critical Workflow Phase	Unit Lead	Main Activity	Chronological Synchronisation (A. 1 - A. 2)	Workflow Coherence and Alignment
Type/Text Selection (Trag./Com.)	Milan / Urbino	Philological Study (<i>Prometheus/Plauto</i>) and Selection of the 8+8 Findings	Oct. '23 - Mag. '24	Provided the philological conceptual basis for the digital survey.
Digitisation and 3D Protocol	Reggio Calabria	Photogrammetric acquisition and digital overlay protocol development.	Feb. '24 - Jul. '24	UNIRC 'translates' museum artefacts into digital media for both partners.
Biometric Data Acquisition (Adaptation)	Milan	3D scanning of key actors (4 total) with <i>Artec Spider</i> .	Set. '24	Essential for dimensional conformity of the drama and perfect fit.
3D Prototyping and Sending	Reggio Calabria	3D printing of casts (PLA) for <i>Prometheus</i> and digital models (<i>Sketchfab</i>) for <i>Casinaria</i> .	Oct. '24 - Jan. '25	Differentiation of sending protocols based on different craftsmanship needs.
Scenic Validation (Tragedy)	Milan	Final validation of the protocol through <i>performance</i> with 'faithfully' reconstructed masks.	Mar. - May. '25	Scientific objective achieved (first tragedy with Lipari masks).
Scenic Validation (Comedy)	Urbino	Stage validation of the play with freely recreated masks.	Jul. '25	Confirmation of the usability of the Lipari <i>corpus</i> for the comic repertoire.

4. RESILIENCE AND CRITICALITY MANAGEMENT

This section highlights how the researchers of the three units responded effectively to certain unforeseen events, transforming obstacles into methodological refinements:

Criticality Detected	Unit Lead	Solution Adopted / Resilience Demonstrated
Financial Constraint (<i>Artec Spider</i> cost and 3D scanning)	Milan	Quick response to the cost constraint by reducing the number of scans and focusing on only 4 key players, while still ensuring dimensional compliance in other cases.
Anticipation Logistics Conference PNRR (<i>Pre-mière</i> Tragedy)	Milan	Demonstrated management resilience in the <i>première</i> acceleration (March-May '25), aligning <i>performance</i> with the timing of the PNRR/PRIN conference in Lipari.
Handicraft Experimentation (Precision Tension vs. Artist)	Reggio Calabria / Milan / Urbino	Drafting for the drafting of a detailed methodological report, transforming the challenge between scientific precision and artisanal freedom into a research protocol.
Technical problems 3D printing (Digital/physical transposition, terracotta thickness)	Reggio Calabria / Milan	Critical evaluation of problems that led to advances in research results on digital fabrication protocols and opened up the possibility of a new heuristic phase.

5. COMMITMENT TO ACCESSIBILITY AND ACADEMIC DISSEMINATION

The dissemination strategy ensures maximum accessibility and international visibility:

- *Open Access (OA)*: This volume published in *Open Access* format fulfils a key requirement of the PRIN call. The volume includes key metadata (Summary, Foreword, Introduction, Conclusions, Abstract) in English, facilitating scientific dissemination across national borders.
- *International Technical Dissemination*: The Reggio Calabria Unit used the *Sketchfab* platform to make the continuously growing digital collection public (archiving 3D models). In addition, the organisation of the *Blended Intensive Programme (BIP)* in Lipari (*May 2024*), with the involvement of European university institutions, and the participation of the PRIN Units of Milano Cattolica and Urbino on the topics of Greek and Latin theatricality, ensured training and methodological transfer at an international level.
- *Conference Activity*: Conference activity was intense and focused, covering both humanistic and technological topics.

6. SOCIAL IMPACT AND STRATEGIC ALIGNMENT PNRR

The most strategic aspect of social impact was the commitment to radical inclusiveness, demonstrated by the choices of *performance* venues, which align the PRIN project with the national strategic agenda (PNRR).

1. *The Third Mission in the Opera Prison*: The first performance of *Prometheus Bound* (March 2025) took place in front of an audience of inmates of the *Milan-Opera High-Medium Security Prison*. This event represents a crucial action of 'widespread and inclusive culture', aimed at reaching segments of society normally excluded from cultural heritage.
2. *The PRIN-PNRR Nexus in Lipari*: The repetition of the performance at the *Lipari Castle Theatre* (3 May 2025) was strategically funded by the PNRR Project (Mission 1, Component 3 - Culture 4.0), dedicated to the elimination of physical, cognitive and sensorial barriers

in the Archaeological Park. The event valorised the idea that ancient theatrical texts were intrinsically ‘inclusive festivities’ and, thanks to the synaesthetic link between auditory sensations and *logos*, could also be enjoyed by blind people.

3. *The Comedy in the University Library and the Plautus Festival*: The comedy *Casinaria* premiered as part of the *Urbino Theatre Festival* in the courtyard of the *University Library of San Girolamo* on 4 July 2025 with a double performance. This was followed by a repeat performance in *Sarsina* on 6 July 2025, inaugurating the *Plautus Festival*. This path confirmed the project’s ability to enter the high-profile national theatre circuits.

7. PROSPECTS FOR VALORISATION (POST-PRIN ROADMAP)

To further maximise the scientific and cultural impact of the project, the following actions are envisaged:

1. *Scalability of Cataloguing and Mediterranean Perspective*: the project validated a digital cataloguing protocol on a limited sample. It opens the prospect of formalising a subsequent research phase, aimed at:
 - o Apply the UNIRC protocol to the remaining 500 finds from *Lipari*.
 - o Extending the analysis to a comparative framework of similar miniatures throughout the Mediterranean, in order to definitively overcome the critical points of the traditional *status quaestionis* of classifications (Milan Catholic).
2. *Enhancement of the Biometric Method*: the method introduced by the Milano Cattolica Unit with 3D facial scanning as a pioneering method to ensure the perfect fit of the mask deserves further scientific study.
3. *Formalisation of Craftsmanship as Research*: the methodological relationship, which documented a tension between scientific precision and craftsmanship freedom, deserves to be continued in future experiments and *reports*, so that craft techniques for mask reconstruction can also be considered as part of a research protocol.
4. *Inclusion and Digital Musealisation (UNIRC Focus)*: the experience of the Reggio Calabria Unit has opened up concrete prospects for the use of the results in the field of museums and accessibility.
 - o The disciplines of design and graphic representation have contributed to meeting the challenge launched by *MiBACT*, aiming to increase the *performance* of Italian museums through the use of *digital*, *augmented reality* and *3D printing* for heritage enhancement.
 - o The aim is a model of a *connected museum*, where the database generated by the project is accessible through multiple devices, qualifying future ‘Documentation Centres’ and ‘Interpretation Centres’.

In summary, the project sought to provide a model of integration between *digital humanities* and classical studies, demonstrating effective resource management and a forward-looking strategic vision for the dissemination of results in inclusive contexts.

A dutiful acknowledgement goes to all colleagues and collaborators, extending to the youngest researchers, the artists, and the master craftsmen: a radical scientific interdisciplinarity, capable of fostering a fruitful dialogue between distant disciplines and methods, combined with the spirited dialectic between theoretical rigour and the freedom of artisanal practice, has constituted the indispensable testing ground for validating the robustness of our protocols in physical reality and for glimpsing new research horizons (See Fig. 1 - Conference Poster Milan 22-23 November 2024 and Fig. 2 - Brochure Conference Lipari 2-3 May 2025). We extend our heartfelt thanks to Dr. Martina Fracaroli for her patient assistance in editing this volume.

Biografie degli autori e degli artisti

Brevi biografie dei contributori che hanno partecipato al volume sia direttamente, nella stesura dei contenuti, sia indirettamente, essendo stati intervistati.

STUDIOSI

GIORGIA BANDINI è professoressa associata in Lingua e letteratura latina presso l'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo dove svolge attività di insegnamento e di ricerca nell'ambito del teatro antico, della metrica latina arcaica e della filologia plautina. Fa parte del Centro Interuniversitario Internazionale di Studi Plautini (CIISP) e per l'*Editio Plautina Sarsinatis* ha pubblicato l'edizione critica dei *Menaechmi*.

ROBERTO MARIO DANESE è professore ordinario di *Filologia Greca e Latina, Fortuna della cultura classica, Letteratura e cinema* nell'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, dove dirige il *Centro Interuniversitario Internazionale di Studi Plautini* e dove ha fondato il *Centro Teatrale Universitario Cesare Questa*. Fra i suoi interessi scientifici sono comprese la filmologia, la ricezione dell'antico nella cultura moderna e contemporanea, l'antropologia del mondo antico, la traduzione per la scena, l'ecdotica dei testi teatrali antichi, la metrica latina arcaica. È docente nel Dottorato in *Filologia e critica* dell'Università di Siena.

FRANCESCA FATTA (Univ. Mediterranea di Reggio Calabria) è professore ordinario SSD CEAR/10 Disegno dal novembre 2000, si occupa in modo coordinato degli studi sul patrimonio culturale in ambiente mediterraneo e, in modo specifico, di siti archeologici e strutture museali utilizzando sistemi di digitalizzazione avanzati. Specializzata nel rilievo architettonico e ambientale, con metodologie digitali avanzate, per l'analisi e il recupero architettonico, urbano e paesaggistico.

ELISABETTA MATELLI (Univ. Cattolica del S.C.), professore di I fascia nel settore disciplinare di *Filologia Greca e Latina*, è docente di Storia del Teatro greco e latino e Retorica e Forme della Persuasione presso l'Università Cattolica di Milano. In riferimento al teatro, ha prodotto pubblicazioni di traduzioni ed esegesi dei testi classici di genere tragico, comico e misto, con attenzione ai problemi di rappresentazione e rappresentabilità contemporanea, tra i quali l'uso della maschera teatrale. Nel 2011 ha fondato l'Associazione No Profit *Kerkis. Teatro Antico In Scena* (www.kerkis.net) di cui è Presidente, la quale, in collaborazione con l'Università Cattolica, produce spettacoli con un cartellone che ogni anno è interamente dedicato alla rappresentazione di tragedie e commedie antiche.

ELPINIKI NAOUM (Ministero della Cultura della Grecia, Soprintendenza alle Antichità di Pella) ha conseguito la laurea triennale e magistrale presso il Dipartimento di Storia e Archeologia dell'Università Aristotele di Salonicco, in Grecia, e ha discusso la sua tesi dal titolo *Il Cimitero occidentale di Pella* presso la stessa università. Ha completato la sua ricerca post-dottorato presso l'Università di Ioannina ed è attualmente archeologa e museologa presso il

* Le biografie sono aggiornate al 30 settembre 2025.

Dipartimento delle Antichità di Pella. Ha condotto scavi a Pella, in Calcidica e nella regione di Florina e ha supervisionato programmi europei relativi a siti archeologici. Ha inoltre ideato e realizzato numerosi programmi didattici, attività e mostre. I suoi principali interessi di ricerca si concentrano principalmente sulla produzione coroplastica di Pella e della regione della Macedonia, sui cimiteri macedoni e sulla ceramica a rilievo del periodo ellenistico in Macedonia. Fa parte dei gruppi di ricerca responsabili dello studio e della pubblicazione del materiale di scavo proveniente dalla Macedonia.

CATERINA PENTERICCI è assegnista di ricerca in *Filologia Greca e Latina* e Docente a contratto di *Paleografia Latina* presso l'Università degli Studi di Urbino Carlo Bo. È membro del Centro Interuniversitario Internazionale di Studi Plautini (CIISP) e partecipa a comitati scientifici ed editoriali dedicati alla filologia, alla storia e al teatro antico. La sua attività si concentra sull'ecdotica dei testi, la drammaturgia, la performance e la ricezione del teatro comico latino. Nel 2024 ha pubblicato una nuova edizione critica del *Truculentus* di Plauto per la collana *Editio Plautina Sarsinatis*.

DIANA PEREGO è docente a contratto di Spettacolo, festa e territorio presso l'Università degli Studi Milano Bicocca. Cultrice di materia di Storia del teatro greco e latino e Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università Cattolica di Milano. Ha conseguito il dottorato in Storia del teatro e dello spettacolo (titolo della tesi *Il teatro attico di Ikaria e Tespi. Storia e mito*, docente tutor Stefano Mazzoni). È laureata in Lettere moderne e in Storia dell'arte. Relatrice in diversi convegni internazionali e autrice di numerose pubblicazioni concernenti l'iconografia teatrale, il teatro e le forme spettacolari greche, la letteratura teatrale. Autrice della monografia *Studi sull'Antigone di Vittorio Alfieri* (2023). Le sue indagini coniugano letteratura, arte e discipline dello spettacolo.

VINCENZO QUADARELLA è ingegnere del suono presso la Fondazione INDA per cui lavora dal 2002. Dottore in Storia delle Religioni presso l'Università degli Studi di Messina e l'Università di Malaga. La sua ricerca dottorale dal titolo *Prassi rituale e tracce di sacro nella messinscena classica contemporanea* si concentra sulla capacità di rielaborare i concetti di rituale e di sacro dell'Atene del V sec. a C. nelle messinscene degli spettacoli classici di Siracusa. Il suo campo d'indagine tenta di conciliare tali studi anche con gli aspetti tecnici legati alla sua professione.

NATALE SPINETO, già docente presso le università di Milano e Ginevra e professore invitato all'École Pratique des Hautes Études di Parigi, è attualmente professore ordinario di Storia delle religioni all'Università di Torino. È stato presidente del corso di laurea in Storia dell'Università di Torino e della Consulta Universitaria Nazionale per la Storia delle Religioni (CUSR). Presiede attualmente il Centro di Scienze Religiose (CSR) di Torino. È autore di oltre centocinquanta pubblicazioni in dieci lingue, membro del comitato scientifico o direttivo di quindici collane editoriali e riviste e dirige due collane e una rivista di settore di fascia A.

AURETTA STERRANTINO è PhD in Scienze archeologiche e storiche (UniMe). Si perfeziona in teatro (UniMe, UniCT, UniNa e Fondazione INDA) ponendolo al centro delle sue ricerche e delle sue attività. È docente a contratto titolare dell'insegnamento di Storia del Teatro e Messinscena Tragica presso l'Accademia d'Arte del Dramma Antico della Fondazione INDA di Siracusa. Nel 2024-2025 è assegnista di ricerca (s.d. Filologia greca e latina FICP-01/A) all'Università Cattolica di Milano nell'ambito di un progetto PRIN 2022 dal titolo: *La maschera tra ritualità e teatro* guidato dalla prof.ssa Matelli. Partecipa come membro del Comitato Scientifico al progetto Internazionale promosso dalla Cattedra di Storia delle religioni dell'Università di Messina dal titolo *Varcare la soglia: il rito tra tragedia classica e messinscena contemporanea*, che vede coinvolte in partenariato le università di Malaga e Coimbra. Dal 2024 è collaboratore del gruppo di ricerca Hermes dell'Università di Malaga (Spagna).

e del gruppo di ricerca *Mitografias: temas de variações* del Centro de Línguas, Literaturas e Culturas (CLLC) dell'Università di Aveiro (Portogallo). È regista e drammaturgo attivo professionalmente dal 2013.

FRANCESCO STILO, PhD in *Architecture: Theory and Design*, è attualmente assegnista di Ricerca presso il Dipartimento di Architettura e Design (dAeD) dell'Università degli Studi 'Mediterranea' di Reggio Calabria, dove partecipa al progetto PRIN *The mask between rituality and theatre*, occupandosi dell'analisi e della documentazione del patrimonio archeologico attraverso l'uso di strumentazioni avanzate per la digitalizzazione, la modellazione e la condivisione aperta. È docente a contratto di Strumenti e Tecniche della Comunicazione Visiva presso il Dipartimento di Giurisprudenza, Economia e Scienze Umane (DIGIES).

LUIGI TODISCO è stato professore ordinario di Archeologia Classica nell'Università degli Studi di Bari 'Aldo Moro' ed è attualmente Presidente della Commissione Italiana per il *Corpus Vasorum Antiquorum* (Union Académique Internationale). Tra i suoi contributi scientifici si ricordano *Teatro e Spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia, Testi Immagini Architettura*, Milano, Longanesi, 2002; diverse voci nell'*Encyclopedia of Greek Comedy*, a cura di A. Sommerstein, Hoboken, Wiley, 2019; *Figure mascherate e maschere comiche nella ceramica italiota e siceliota*, Roma-Bristol, L'Erma di Bretschneider, 2020, con F.R. Pesce, *Il Pittore Felton e la sua officina*, Roma-Bristol, L'Erma di Bretschneider, 2024. Ha inoltre curato i volumi su *La Ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia*, Roma, Giorgio Bretschneider, 2004, e su *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia, I-III*, Roma-Bristol, L'Erma di Bretschneider 2012.

ARTISTI

AURELIANO DELISI si è diplomato come autore teatrale presso l'Accademia d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano e si è laureato in lettere moderne presso l'Università degli Studi di Bologna. Lavora stabilmente con il Centro Teatrale dell'Università di Urbino nell'ambito della formazione teatrale e della drammaturgia, nonché con altri enti culturali e compagnie teatrali tra Marche, Emilia Romagna, Sicilia e Lombardia. Nel 2018 ha pubblicato la raccolta *Poesie a Perdere* con Ensemble Edizioni.

ADRIANO IURISSEVICH è attore in teatro e cinema, regista, traduttore, musicista e insegnante in numerose accademie e università europee ed extraeuropee (Institut del Teatre di Barcelona, ENSATT de Lyon, Paolo Grassi di Milano, RESAD (Madrid) Prima del Teatro (San Miniato), Accademia Carlo Goldoni del TSV (Venezia) Università di Porto Alegre, ecc.), specialista di recitazione con le maschere antiche e di Commedia dell'Arte. Come attore dal 2002 al 2003 è stato coinvolto nelle ricerche sulle maschere di Lipari all'interno del progetto "New Comedy in Performance" finanziato dal Arts and Humanities Research Board of Great Britain, diretto dall'archeologa prof.ssa Elizabeth Moignard dell'Università di Glasgow, con la collaborazione del Dr. Richard Williams e del mascheraio Malcolm Knight e della prof.ssa Elisabetta Matelli dal 2004 in Italia.

ROCCO MORTELLITI frequenta nel 1978 l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico in qualità di attore. Si specializza sulla maschera della commedia dell'arte, recitando a fianco di Ferruccio Soleri (Arlecchino mondiale) sotto la direzione di Giorgio Strehler. Inizia una ricerca sulla maschera greca di Menandro e porta *La donna di Samo*, con la regia di Mario Prosperi, in *tournee* negli Stati Uniti e in Giappone. Fonda nel 1984, con Demetrio Loricchio, una casa di produzione NUOVO FILM. Nel 1999 dirige, scrive e interpreta il film *La strategia della maschera* da un'idea di Andrea Camilleri (distribuito dalla Cecchi Gori). Ha tenuto seminari sulla maschera in varie università.

MICHELE PAGLIARONI, attore, drammaturgo e regista teatrale, ha approfondito lo studio della Commedia dell'Arte e dal 2016 è direttore artistico del Centro Teatrale dell'Università degli

Studi di Urbino. Lavora con compagnie teatrali in Italia e all'estero ed è direttore artistico del festival Urbino Teatro Urbano e del Festival Piazze. È docente alla Bernstein School of Musical Theatre di Bologna (AFAM) e dal 2022 dirige il Teatro Battelli di Macerata Feltria (PU).

CHRISTIAN POGGIONI, nato a San Paolo del Brasile nel 1972, si forma alla Scuola del Piccolo Teatro di Milano sotto la guida di Giorgio Strehler (diploma nel 1999) e si laurea con lode presso l'Università degli Studi di Milano (2000), conseguendo successivamente un diploma in regia alla University of Southern California. Dal 1999 al 2006 recita in produzioni dirette, tra gli altri, da Strehler, Peter Stein e Massimo Castri. Dal 2007 si dedica alla regia e alla produzione indipendente, fondando nel 2010 la Scuola di Teatro *La congiura dei Poeti*. Dal 2009 collabora con l'Università Cattolica di Milano come docente di recitazione per il Laboratorio di Drammaturgia Antica e il Corso di Alta Formazione *Teatro Antico in Scena*. È attualmente vicepresidente dell'associazione *Kerkís. Teatro Antico In Scena*.

ANDREA PUGLISI, classe 1990, è un attore, autore drammatico e docente di maschera antica di origine catanese. Ha studiato e si è diplomato nel 2013 presso Fondamenta - La Scuola dell'Attore con sede a Roma e ha conseguito la laurea triennale presso il DAMS di Roma Tre con una tesi sperimentale sulla maschera menandrea, laureandosi con il punteggio di 110 e lode. Dal 2015 si specializza nell'utilizzo, nella teorizzazione, nella messa in scena e nell'insegnamento della maschera della Commedia Greca Nuova e porta il suo *workshop* in Italia ed in Europa. Nel 2019 vince il Premio come miglior attore protagonista e il premio del pubblico al festival Romano In Corto per l'opera teatrale Cola. Il suo ultimo lavoro teatrale *La guerra di Paulinuzzu Millarti* vince il Premio Più a Sud di Tunisi per la drammaturgia, l'interpretazione e la regia.

ARTIGIANI

ANDREA CARRA attualmente è direttore artistico dell'Associazione Zorba Officine Creative; dirige l'*Atelier* del Teatro e delle Arti, è vicepresidente di Artepassante a Milano ed executive producer e fondatore di Bämsemble Company. Frequenta l'Accademia Nazionale del Circo e si diploma alla Scuola Internazionale dell'Attore Comico (Reggio Emilia). È allievo, assistente e poi collaboratore dei maestri Antonio Fava, Carlo Boso e Stefano Perocco di Meduna, facendo del teatro popolare in maschera la sua principale attività, come attore prima e poi come mascheraio, scenografo e regista. Insegna all'Accademia di Belle Arti di Brera e all'Accademia dell'Arte di Arezzo. Diffonde grazie ai suoi corsi e ai suoi spettacoli l'uso della maschera teatrale in tutto il mondo.

TULLIA DALLE CARBONARE, classe 1994, di origine vicentina, si avvicina al teatro nel 2014. Frequentava l'ATV, attuale Accademia Carlo Goldoni, diplomandosi nel 2018. Interessata alle maschere, comincia nello stesso anno a frequentare l'*atelier* del mascheraio Stefano Perocco di Meduna e – successivamente – lo *stage* internazionale di Commedia dell'Arte diretto da Carlo Boso. Dopo queste esperienze, sempre nel 2018, entra all'*École internationale de théâtre Lassaad* di Bruxelles. Nel 2021 torna all'*atelier* di Perocco con l'obiettivo di approfondire ed ampliare le sue competenze artistico-artigianali nell'ambito della maschera. Impara a scolpire calchi in legno e a lavorare il cuoio ed altri materiali per fabbricare maschere per il teatro. Assiste il maestro Perocco in vari laboratori, sia in Italia che in Francia, e partecipa a svariati progetti di ideazione e costruzione di maschere e oggetti scenici.

STEFANO PEROCCO DI MEDUNA da 48 anni realizza maschere per la scena nei teatri di molti paesi e alterna la sua attività con l'insegnamento in corsi in università e accademie di arte drammatica con particolare interesse per l'antropologia e la ritualità. È stato *chargé de mission* al museo Luigi Bernabò Brea di Lipari per conto dell'Università Paris VIII nel quadro dei laboratori sulla maschera greca nel 2017 e sulla maschera greco-romana nel 2018. Ha collaborato con le sue maschere a spettacoli teatrali con testi di classici greci antichi, latini, rinascimentali, Commedia dell'Arte, teatro moderno e contemporaneo.

Biographies of Authors and Artists

Brief biographies of the contributors who participated in the volume, either directly through written contributions or indirectly as interviewees.

SCHOLARS

GIORGIA BANDINI is an Associate Professor of Latin Language and Literature at the University of Urbino Carlo Bo, where she conducts teaching and research in the fields of ancient theatre, archaic Latin metrics, and Plautine philology. She is a member of the International Interuniversity Centre for Plautine Studies (CIISP) and has published the critical edition of *Menaechmi* for the *Editio Plautina Sarsinatis*.

ROBERTO MARIO DANESE is a Full Professor of Classical Philology, Fortune of Classical Culture, and Literature and Cinema at the University of Urbino Carlo Bo, where he directs the International Interuniversity Centre for Plautine Studies and founded the 'Cesare Questa' University Theatre Centre. His scientific interests include filmology, the reception of antiquity in modern and contemporary culture, the anthropology of the ancient world, translation for the stage, the textual criticism (*ecdotics*) of ancient theatrical texts, and archaic Latin metrics. He is a lecturer in the PhD programme in Philology and Criticism at the University of Siena.

FRANCESCA FATTA (University Mediterranea of Reggio Calabria) has been a Full Professor (SSD CEAR/10 Drawing) since November 2000. She coordinates studies on cultural heritage in the Mediterranean environment, specifically focussing on archaeological sites and museum structures using advanced digitisation systems. She specialises in architectural and environmental surveying, employing advanced digital methodologies for architectural, urban, and landscape analysis and restoration.

ELISABETTA MATELLI (Catholic University of the Sacred Heart) is a Full Professor in the disciplinary sector of Classical Philology and teaches History of Greek and Latin Theatre and Rhetoric and Forms of Persuasion at the Catholic University of Milan. Regarding theatre, she has produced publications involving translations and exegesis of classical tragic, comic, and mixed-genre texts, with attention to issues of representation and contemporary performance, including the use of the theatrical mask. In 2011, she founded the non-profit association *Kerkís. Teatro Antico In Scena* (www.kerkis.net), of which she is President; in collaboration with the Catholic University, the association produces a season of performances entirely dedicated to ancient tragedies and comedies each year.

ELPINIKI NAOUM (Hellenic Ministry of Culture, Ephorate of Antiquities of Pella) completed her Bachelor's and Master's degrees at the Department of History and Archaeology of the Aristotle University of Thessaloniki in Greece, defending her dissertation on *The Western Cemetery of Pella* at the same university. She completed her postdoctoral research at the University of Ioannina and is currently an archaeologist and museologist at the Department of Antiquities of Pella. She has excavated in Pella, Halkidiki, and the Florina region, and supervised European programmes concerning archaeological sites. She has further designed and implemented

numerous educational programmes, activities, and exhibitions. Her main research interests focus primarily on the coroplastic production of Pella and the Macedonia region, the cemeteries of Macedonia, and the relief pottery of the Hellenistic period in Macedonia. She is part of the research teams responsible for the study and publication of excavation material from Macedonia.

CATERINA PENTERICCI is a Research Fellow in Classical Philology and Adjunct Professor of Latin Palaeography at the University of Urbino Carlo Bo. She is a member of the International Interuniversity Centre for Plautine Studies (CIISP) and participates in scientific and editorial committees dedicated to philology, history, and ancient theatre. Her activity focuses on textual criticism, dramaturgy, performance, and the reception of Latin comic theatre. In 2024, she published a new critical edition of Plautus' *Truculentus* for the *Editio Plautina Sarsinatis* series.

DIANA PEREGO is an Adjunct Professor of 'Performance, Celebration and Territory' at the University of Milano-Bicocca and a Subject Expert (*Cultrice di materia*) in History of Greek and Latin Theatre and History of Theatre and Performing Arts at the Catholic University of Milan. She holds a PhD in History of Theatre and Performing Arts (thesis title: *The Attic Theatre of Ikaria and Thespiis. History and Myth*; supervisor: Stefano Mazzoni). She holds a degree in Modern Literature and Art History. She has been a speaker at various international conferences and is the author of numerous publications concerning theatrical iconography, Greek theatre and spectacular forms, and theatrical literature. She is the author of the monograph *Studi sull'Antigone di Vittorio Alfieri* (2023). Her investigations combine literature, art, and performing arts disciplines.

VINCENZO QUADARELLA is a Sound Engineer at the INDA Foundation, where he has worked since 2002. He holds a PhD in History of Religions from the University of Messina and the University of Málaga. His doctoral research, entitled *Ritual Practice and Traces of the Sacred in Contemporary Classical Staging*, focuses on the capacity to re-elaborate the concepts of ritual and the sacred of 5th-century BC Athens in the staging of classical plays in Syracuse. His field of inquiry attempts to reconcile these studies with the technical aspects related to his profession.

NATALE SPINETO, formerly a lecturer at the Universities of Milan and Geneva and Visiting Professor at the *École Pratique des Hautes Études* in Paris, is currently a Full Professor of History of Religions at the University of Turin. He has served as President of the Degree Course in History at the University of Turin and of the National University Council for the History of Religions (CUSR). He currently presides over the Centre for Religious Sciences (CSR) in Turin. He is the author of over one hundred and fifty publications in ten languages, a member of the scientific or steering committees of fifteen editorial series and journals, and directs two series and a 'Class A' sector journal.

AURETTA STERRANTINO holds a PhD in Archaeological and Historical Sciences (UniMe). She has specialised in theatre (UniMe, UniCT, UniNa, and INDA Foundation), placing it at the centre of her research and activities. She is an Adjunct Professor of History of Theatre and Tragic Staging at the Academy of Ancient Drama of the INDA Foundation in Syracuse. In 2024-2025, she was a Research Fellow (s.d. Greek and Latin Philology FICP-01/A) at the Catholic University of Milan within the PRIN 2022 project entitled *The mask between rituality and theatre*, led by Prof. Matelli. She participates as a member of the Scientific Committee in the international project promoted by the Chair of History of Religions at the University of Messina entitled *Crossing the Threshold: Ritual between Classical Tragedy and Contemporary Staging*, involving partnerships with the Universities of Málaga and Coimbra. Since 2024, she has collaborated with the Hermes research group at the University of Málaga (Spain) and the research group *Mitografias: temas de variações* at the Centre for Languages, Literatures and

Cultures (CLLC) of the University of Aveiro (Portugal). She has been professionally active as a director and playwright since 2013.

FRANCESCO STILO, PhD in Architecture: Theory and Design, is currently a Research Fellow at the Department of Architecture and Design (dAeD) of the 'Mediterranea' University of Reggio Calabria. There, he participates in the PRIN project *The mask between rituality and theatre*, dealing with the analysis and documentation of archaeological heritage through the use of advanced instruments for digitisation, modelling, and open sharing. He is an Adjunct Professor of Visual Communication Tools and Techniques at the Department of Law, Economics and Human Sciences (DIGIES).

LUIGI TODISCO was formerly a Full Professor of Classical Archaeology at the University of Bari 'Aldo Moro' and is currently President of the Italian Commission for the *Corpus Vasorum Antiquorum* (Union Académique Internationale). His scientific contributions include *Teatro e Spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia, Testi Immagini Architettura* (Milan, Longanesi, 2002); various entries in the *Encyclopedia of Greek Comedy* (ed. A. Sommerstein, Hoboken, Wiley, 2019); *Figure mascherate e maschere comiche nella ceramica italiota e siceliota* (Rome-Bristol, L'Erma di Bretschneider, 2020); and, with F. R. Pesce, *Il Pittore Felton e la sua officina* (Rome-Bristol, L'Erma di Bretschneider, 2024). He also edited the volumes *La Ceramica figurata a soggetto tragico in Magna Grecia e in Sicilia* (Rome, Giorgio Bretschneider, 2004) and *La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia, I-III* (Rome-Bristol, L'Erma di Bretschneider, 2012).

ARTISTS

AURELIANO DELISI graduated as a playwright from the 'Paolo Grassi' Academy of Dramatic Arts in Milan and holds a degree in Modern Letters from the University of Bologna. He works permanently with the University Theatre Centre of Urbino in the fields of theatrical training and dramaturgy, as well as with other cultural bodies and theatre companies across the Marche, Emilia Romagna, Sicily, and Lombardy regions. In 2018, he published the collection *Poesie a Perdere* with Ensemble Edizioni.

ADRIANO IURISSEVICH is a theatre and film actor, director, translator, musician, and teacher at numerous European and extra-European academies and universities (Institut del Teatre in Barcelona, ENSATT in Lyon, Paolo Grassi in Milan, RESAD in Madrid, Prima del Teatro in San Miniato, Carlo Goldoni Academy of the TSV in Venice, University of Porto Alegre, etc.). He is a specialist in acting with ancient masks and Commedia dell'Arte. As an actor, from 2002 to 2003, he was involved in research on Lipari masks within the *New Comedy in Performance* project funded by the Arts and Humanities Research Board of Great Britain, directed by archaeologist Prof. Elizabeth Moignard (University of Glasgow), with the collaboration of Dr Richard Williams and mask-maker Malcolm Knight, and with Prof. Elisabetta Matelli in Italy since 2004.

ROCCO MORTELLITI attended the 'Silvio D'Amico' National Academy of Dramatic Arts as an actor in 1978. He specialised in the Commedia dell'Arte mask, acting alongside Ferruccio Soleri (world-renowned Arlecchino) under the direction of Giorgio Strehler. He began research on the Greek mask of Menander and took *The Woman from Samos*, directed by Mario Prosperi, on tour in the United States and Japan. In 1984, he founded the production company NUOVO FILM with Demetrio Loricchio. In 1999, he directed, wrote, and starred in the film *La strategia della maschera*, based on an idea by Andrea Camilleri (distributed by Cecchi Gori). He has held seminars on the mask at various universities.

MICHELE PAGLIARONI, actor, playwright, and theatre director, has deepened his study of Commedia dell'Arte and has been the Artistic Director of the University Theatre Centre of the University of Urbino since 2016. He works with theatre companies in Italy and abroad and is the Artistic Director of the *Urbino Teatro Urbano* festival and the *Festival Piazze*. He teaches

at the Bernstein School of Musical Theatre in Bologna (AFAM) and has directed the Teatro Battelli in Macerata Feltria (PU) since 2022.

CHRISTIAN POGGIONI, born in São Paulo in 1972, trained at the Piccolo Teatro School in Milan under Giorgio Strehler (diploma 1999) and graduated *cum laude* from the University of Milan (2000), subsequently obtaining a diploma in directing from the University of Southern California. Between 1999 and 2006, he acted in productions directed by Strehler, Peter Stein, and Massimo Castri. Since 2007, he has focused on directing and independent production, founding the theatre school *La congiura dei Poeti* in 2010. Since 2009, he has collaborated with the Catholic University of Milan as an acting teacher for the Ancient Dramaturgy Workshop and the Advanced Training Course *Teatro Antico in Scena*. He is currently Vice-President of the association *Kerkis. Teatro Antico In Scena*.

ANDREA PUGLISI, born in 1990, is an actor, dramatic author, and teacher of ancient mask, originally from Catania. He studied and graduated in 2013 from *Fondamenta - La Scuola dell'Attore* in Rome and obtained his Bachelor's degree from DAMS at Roma Tre University with an experimental thesis on the Menandrian mask, graduating with marks of 110 *cum laude*. Since 2015, he has specialised in the use, theorisation, staging, and teaching of the Greek New Comedy mask, taking his workshop across Italy and Europe. In 2019, he won the Best Lead Actor Award and the Audience Award at the *Romano In Corto* festival for the play *Cola*. His latest theatrical work, *La guerra di Paulinuzzu Millarti*, won the 'Più a Sud di Tunisi' Award for dramaturgy, performance, and direction.

ARTISANS

ANDREA CA ARRA is currently the Artistic Director of the Associazione Zorba Officine Creative; he directs the *Atelier del Teatro e delle Arti*, is Vice-President of *Artepassante* in Milan, and is executive producer and founder of the Bāmsemble Company. He attended the National Circus Academy and graduated from the International School of the Comic Actor (Reggio Emilia). He was a student, assistant, and later collaborator of masters Antonio Fava, Carlo Boso, and Stefano Perocco di Meduna, making popular masked theatre his main activity, first as an actor and later as a mask-maker, set designer, and director. He teaches at the Brera Academy of Fine Arts and the Accademia dell'Arte in Arezzo. Through his courses and performances, he disseminates the use of the theatrical mask worldwide.

TULLIA DALLE CARBONARE, born in 1994 and originally from Vicenza, approached theatre in 2014. She attended the ATV (currently the Carlo Goldoni Academy), graduating in 2018. Interested in masks, in the same year she began attending the atelier of mask-maker Stefano Perocco di Meduna and – subsequently – the international Commedia dell'Arte workshop directed by Carlo Boso. Following these experiences, still in 2018, she entered the *École internationale de théâtre Lassaad* in Brussels. In 2021, she returned to Perocco's atelier with the aim of deepening and expanding her artistic-artisanal skills in the field of masks. She learned to carve wooden moulds and work with leather and other materials to manufacture masks for the theatre. She assists Maestro Perocco in various workshops, both in Italy and France, and participates in various projects involving the conception and construction of masks and stage props.

STEFANO PEROCCO DI MEDUNA has been creating masks for the stage in theatres in many countries for 48 years, alternating his activity with teaching courses in universities and drama academies, with a particular interest in anthropology and rituality. He was *chargé de mission* at the Luigi Bernabò Brea Museum in Lipari on behalf of the University Paris VIII within the framework of workshops on the Greek mask in 2017 and the Greco-Roman mask in 2018. He has collaborated with his masks on theatrical productions involving ancient Greek and Latin classics, Renaissance texts, Commedia dell'Arte, and modern and contemporary theatre.

Indice dei passi degli autori antichi

AELIUS DONATUS

Excerpta de comoedia

8.4: 326

AESCHYLUS

Agamemnon

110: 280 n. 41

312-314: 159

Catalogus

TrGF 3, pp. 58-59 e 302, T78, 14c, 14d, 15a: 158
n. 33

Ixion

TrGF 3, pp. 212-213, fr. 89-93: 164

Choephoroi

668: 352 n. 35

Eumenides

34-37: 349 n. 13

46-49: 349 n. 13

685-690: 274 n. 21

Persae

23: 280 n. 41

Prometheus Vincetus

1-6: 274 e n. 19

1-11: 274

1-87: 274

2: 274

3-4: 164

5: 274 n. 19

7: 272

7-8: 164

7-11: 272 n. 3

8-11: 160; 204

11: 272

12: 160; 280

14-15: 164; 205

15: 274 n. 22

17: 165; 205

20: 274 n. 20

22-23: 416

27: 158 n. 34

39: 164

45: 164; 205

49: 161 n. 56

49-50: 161

50: 204

52-81: 279

55-56: 160 n. 48

57-58: 160 n. 49

61-62: 160 n. 50

64-65: 160 n. 51

71: 160 n. 52

74: 160 n. 53

76: 160 n. 54

78: 163; 279 n. 35; 186 n. 155

79-80: 161 n. 55

81: 160 n. 45; 196

88: 167 n. 40

88-92: 167

88-127: 201; 215

113: 274 n. 23

115-118: 286 n. 52

117: 274 n. 20

125-126: 202

127: 286

128-130: 286 n. 53

128-131: 171

128-135: 174; 202

130: 274 n. 20

131-135: 202

135: 202

142: 274 nn. 22, 23

144-148: 202 e n. 43

157: 274 n. 23

209-210: 168 n. 84

234: 172

253: 167

263-276: 169

266-267: 194; 201

269: 274 n. 19

270: 274 nn. 18, 20

272-273: 286

277-283: 171

278-281: 286 n. 54

284: 171; 203

284-297: 171

286-287: 203; 287 n. 56

288: 171

289: 171; 203

294-297: 171

298-306: 171

307: 203
 307-308: 171
 309: 171; 203
 309-310: 171
 322-324: 171; 172
 325-326: 203
 327-331: 203
 330-331: 172; 203
 330-334: 172
 331: 172
 392-396: 173
 394-396: 203; 287 n. 57
 396: 171
 436-471: 272 n. 4
 476-506: 272 n. 4
 506: 272 e n. 6
 511-513: 168
 519-521: 168
 563-564: 289 n. 60
 588-589: 176 n. 120
 618: 274 n. 22
 640-686: 176 n. 113
 673-679: 206
 673-682: 177
 680-681: 183
 705-741: 176 n. 115
 733-735: 177
 747-750: 289 n. 61
 757-770: 168
 772-869: 176 n. 115
 773-774: 168
 774: 158 n. 34
 850-852: 176 n. 114
 941: 184
 941-943: 287
 942: 207
 947-996: 168
 954: 184; 207
 966: 184; 207
 968: 274 n. 19
 986-988: 184
 1016-1053: 168
 1017: 274 n. 22
 1022: 292
 1029: 292
 1053: 157 n. 31
 1057: 291
 1058-1062: 290 n. 62
 1071: 291
 1080-1089: 290 n. 63

Prometheus Ignifer (Προμηθεὺς Πυρφόρος)
TrGF 3, pp. 320-330, fr. 208-208a, p. 56: 158 n. 33

Prometheus Incendens (Προμηθεὺς Πυρκαεύς)
TrGF 3, pp. 321-328, fr. 204a-d-207a: 158 n. 33

Prometheus Solutus (Προμηθεὺς Λυόμενος)
TrGF 3, pp. 304-320, fr. 190-204: 158 n. 33

Scholia in Aesch. Prometeum Vincum

330a-d: 172 n. 102
 331: 172 n. 102
 774a-c: 158 n. 34

Supplices

45-48: 176 n. 114
 189: 274 n. 21
 291-310: 176 n. 113
 299: 176
 300: 176
 306-311: 178 n. 126
 311-323: 176 n. 115
 315: 176 n. 114
 568-570: 176; 178 n. 126

Vita Aeschyli

9: 67
 18: 67

APOLLODORUS

Bibliotheca

3.14.7: 141 n. 36

ARISTOPHANES

Equites

370: 403

Nubes

442: 403

Ranae

405: 400
 1087-1088: 159; 330 n. 69

Scholia in Aristoph. Ranas

405b-c Chantry (1999), p. 65: 400 e n. 9

ARISTOTELES

Poetica

4 (1449a9-15): 168 n. 85
 5 (1449a34-35): 317; 321
 5 (1449a35-1449b9): 348 n. 3
 5 (1449a34-37): 348 n. 3
 6 (1449b25-28): 156 n. 28
 6 (1449b24 e 36): 152 n. 10
 6 (1449b28-29): 352 n. 34
 6 (1450a4 e 16): 152 n. 10
 6 (1450a16-24): 353
 6 (1450a21-22): 272 n. 7
 6 (1450b3): 152 n. 10
 7 (1451a11-15): 352 n. 36
 8 (1451a31): 152 n. 10
 9 (1451a38-b11): 350 n. 22
 9 (1451b4-10): 280 n. 41
 9 (1452a2): 152 n. 10
 10 (1452a12-21): 157
 11 (1452b1): 152 n. 10
 11 (1452b14-27): 352 n. 33

17 (1455a21-22): 318
17 (1455a22-29): 350 n. 19
22 (1458b19-22): 166

Ethica Nicomachea

6.2 (1139a31-35): 353 n. 43

Sophistici Elenchi

14 (173b17): 205 n. 17

ASPASIUS

Commentaria

In Eth. Nic. VII.8, CAG 19,1, p. 133, 6-7: 166
n. 75

ATHENAEUS

Deipnosophistai

3.78: 138

CHOERILUS

Fragmenta

TrGF 1, nr. 2 pp. 66-68: 401 n. 15

CICERO

Tusculanae

2.23: 164 n. 68

Cato maior de senectute

62: 325

DIO CHRYSOSTOMUS

Orationes

52: 166

DIONYSUS LONGINUS

De Sublimitate

2.1: 167 n. 82

22.1: 151

EURIPIDES

Alcestitis

1121: 349 n. 13

Bacchae

912-934: 349 n. 13

1202: 349 n. 13

Electra

463: 185 n. 153

Ixion

TrGF 5.1, pp. 456-459, fr. 424-427

Hippolytus

179-180: 349 n. 13

201: 349 n. 13

245: 349 n. 13

Ion

455-456: 158 n. 35

FULGENTIUS

Mytologiarum libri

2.6: 249 n. 12

HERODOTUS

Historiae

4.64-66: 403

5.25: 403

7.26: 403

HESIODUS

Erga

47-58: 272 n. 7

83-89: 272 n. 7

Fragmenta

fr. 187 RZACH (1958) = fr. 124 MERKELBACH-
WEST (1967): 176 n. 119

Theogonia

81-93: 185 n. 154

383-385: 162

507-512: 168 n. 83

507-616: 272 n. 7

526-531: 158 n. 34

927-928: 165

HOMERUS

Hymni Homerici 4.1-2: 185 n. 153

Ilias

1.590-594: 165

1.607: 165

14.239: 165

18.383: 165

18.392-398: 165

18.393: 165

18.462: 165

18.587: 165

18.590: 165

18.614: 165

20.7: 172

20.36-37: 165

Odyssea

8.300: 165

HORATIUS

Ars Poetica

275-277: 400 n. 14

278: 400

HYGINUS

Fabulae

144: 249 n. 12

MENANDER*Argumentum Dyscoli*

linn. 14-15 ARNOTT (1979), p. 180; METTE (1961),
p. 5: 153 n. 18

NONIUS MARCELLUS*De compendiosa doctrina*

p. 642 LINDSAY (1903): 326

OVIDIUS*Metamorphoses*

4.457-458: 250

PAULUS EX POMPEIO FESTO*Epitome*

p. 62 Müller 1839: 324 n. 36

PAUSANIAS*Graeciae Descriptio*

1.30.2: 159 n. 37

1.43.5: 138

2.2.6-7: 138

3.16.19: 140 n. 33

8.15.3: 137 n. 10

9.22: 111

10.19.3: 138

PHRINYCHUS*Fragmenta*

TrGFI, nr. 3 pp. 69-79: 401 n. 15

PLATO*Symposium*

190e: 403

Protagoras

320c-323a: 272 n. 8

PLATONIUS*De differentiis comoediarum*

69-81: 348 n. 3

PLAUTUS*Amphitruo*

1072: 320 n. 13

Asinaria

276-277: 306 n. 3

309-316: 306 n. 3

401: 308 n. 10; 321 n. 21

403-406: 308

449-451: 308

497-498: 307 n. 8

834-835: 338 n. 5

Aulularia

599: 321 n. 21

fr. dub. I: 321 n. 21

Bacchides

1087-1088: 330 n. 69

1100-1101: 325; 327 n. 59

1207-1208: 324

Captivi

648: 320 n. 16

Casina

115: 326

239: 326

281: 321 n. 21

446: 326

465-466: 327

515-519: 324

Curculio

219-222: 232

230-244: 232

231: 231 n. 20

Epidicus

609: 321 n. 21

Fabulae incertae

Fab. inc. fr. VIII.125: 323

Menaechmi

753-758: 327

853-856: 327

856: 327

Mercator

305-306: 324

637-643: 328

639: 321 n. 20

672: 327 n. 56

Miles gloriosus

215: 310 n. 17

251-252: 310

290-353: 310

402-405: 310

403-405: 310

627-631: 324

630: 325

649: 325 n. 43

660: 325 n. 43

661: 325 n. 43

901: 310 n. 17

902: 310 n. 17

919: 310 n. 17

1139: 310 n. 17

Mostellaria

1-8: 308

201: 325 n. 44

832-838: 326

886a-891: 309

888: 310
890: 310
1148-1151: 325

Persa

12-25: 311
189-190: 312
192-194: 312
230: 325 n. 44

Poenulus

83: 320 n. 13
506-508: 327 n. 60

Pseudolus

659: 328
967: 321
1193-1220: 307
1218: 321 n. 20
1219: 308 n. 10

Rudens

124-126: 320
126: 321 n. 18
125: 321 n. 18
125-130: 320 n. 18
128-130: 321 n. 18
316-317: 321 n. 18
316-332: 320 n. 18
317: 321 n. 18
318: 321 n. 18
319: 321 n. 18
320: 321 n. 18
769: 321
1303: 321

Trinummus

873-875: 323

Truculentus

269-272: 312
286-295: 313
287-288: 320 n. 16
669: 309

PLINIUS

Naturalis historia
11.138: 326 n. 53

PLUTARCHUS

De malignitate Herodoti
857f: 403

POLLUX

Onomasticon
2.73-74: 162
4.118: 326
4.133-142: 152 n. 14
4.133-154: 152 n. 14

4.134: 105
4.136: 106
4.141: 348 n. 5
4.141-142: 152 n. 14
4.143: 152 n. 14; 348 n. 3; 434 n. 1
4.143-144: 152
4.143-145: 318
4.143-154: 152 n. 14
4.145: 113
4.146: 311 n. 21
4.147: 309 n. 14; 311
4.148: 162; 163; 205 n. 16; 310
4.148-150: 306
4.149: 308
4.149-150: 310
4.150: 309
4.150-154: 175
4.151: 117
4.151-152: 313 n. 26
4.152: 175
4.153: 313
4.154: 112
9.156: 158 n. 33

PRATINAS

Fragmenta

TrGF I, pp. 79-84: 401 n. 15

QUINTILIANUS

Institutio oratoria

11.3.74: 319

SERVIUS

Commentarii in Vergilii Bucolica

6.42: 249 n. 12

SOLON

Fragmenta

fr. 33.7 W.² (= fr. 29a, v. 7 G-P²): 403

SOPHOCLES

Hypotheseis

Philoctetes, linn. 6-7 A EZZÙ (2003): 166

Inachus

TrGF 4, fr. 269a-295a, pp. 247-267: 178 n. 128

Oedipus Tyrannus

362-363: 349 n. 13

SUDA

αι 357 (s.v. Αἰσχύλος): 401 n. 17
θ 282: 400 n. 14
φ 762 (s.v. Φρόνιχος): 401 n. 16
χ 594 (s.v. οὐρίλος): 401 n. 15

TERENTIUS

Eunuchus

242: 162 n. 60

H(e)autontimorumenos

1061-1062: 328 n. 64

Hecyra

440: 320 n. 16

THEOPHRASTUS

Characteres

4: 185 n. 152

6.3.1: 403

TURPILIUS

Paraterusa

fr. 19.167-168 R.: 326

VITRUVIUS

De Architectura

5.3: 375 n. 16

Indice dei reperti archeologici

ATENE, Museo dell'antica Agorà

inv. P11810: 348 n. 4; 380 fig. 4

BASILEA, Collezione privata

Slg. H.A. Cahn HC541: 164

Antikenmuseum

inv. BS 415: 72 fig. 9

BERLINO, Staatliche Museen Antikensammlungen

inv. F1697: 71 fig. 6

inv. F2651: 179 n. 135

inv. 1969.9: 158 n. 35

inv. 1984.41: 151 fig. 2

BOSTON, Museum of Fine Arts

inv. 00.366: 178 e n. 127

inv. 69.951: 75 fig. 17

BUDAPEST, Szépművészeti Múzeum

inv. T301: 73 fig. 11

CAPUA, Museo Provinciale Campano

inv. 7336: 164 n. 65

CITTÀ DEL VATICANO, Museo Gregoriano Etrusco

inv. D 6550.1-2: 158 n. 35; 168

inv. 35082-5: 158 n. 35; 168

COMMERCIO ANTIQUARIO: 81 fig. 30

FERRARA, Museo Archeologico Nazionale

inv. T. 173 C (V.P.): 72 fig. 8

KIEV, Museo dell'Accademia delle Scienze

senza numero d'inventario: 150 n. 5

LIPARI, Museo Archeologico Regionale Eoliano
Luigi Bernabò Brea (Mus. Eol.)

inv. 2301-f: 78 fig. 23

inv. 2304: 28; 49; 182 e figg. 16a, b, c; 186; 206;
391 fig. 2; 392; 393 figg. 5, 6; 399; 405 n. 29;
426 tav. 1; 437

inv. 3074: 171

inv. 3201-g: 78 fig. 24

inv. 3364: 171

inv. 3406: 171

inv. 9294: 152; 170 fig. 10; 173; 174; 186; 201;

204; 394 e fig. 7; 395 fig. 9; 399; 405 figg. 1a,
b e n. 29; 416, 426 tav. 2; 436

inv. 9721: 152; 155 fig. 5; 173 e fig. 11; 186; 204;
329 tav. 2a-b; 333; 399; 405 figg. 1a, b e n. 29;
427 tav. 3; 434 e fig. 1; 437

inv. 9722: 152

inv. 9729: 322 tav. 1a-b

inv. 9730: 381 fig. 6

inv. 11167-l: 77 fig. 21

inv. 11167-k: 77 fig. 22

inv. 11235: 152; 170

inv. 11236: 152

inv. 11243: 161 e fig. 7; 162; 186; 204; 399; 405 n.
29; 427 tav. 4; 435; 436; 438

inv. 12518: 171

inv. 12519: 175 e fig. 12; 186; 202; 209; 399; 405
n. 29; 406 fig. 2; 428 tav. 5; 438

inv. 12970: 171; 184 fig. 17; 186; 207; 399; 405 n.
29; 428 tav. 6; 435; 437; 438

inv. 12972: 163 e fig. 8; 186; 399; 405 n. 29; 429
tav. 7; 435; 437

inv. 13556i: 438

inv. 15781: 348 n. 10

LONDRA, British Museum

inv. 1898.7-16.6: 159 nn. 38, 43; 168

inv. F 275: 80 fig. 27

inv. F 366: 87; 94 fig. 10

provenienza sconosciuta (in *LIMC*,
Prometheus 5, VII, 2, pl. 421)

senza numero d'inventario: 168

MELBOURNE, National Gallery of Victoria

inv. 90/5: 88

MALIBÙ, The Paul Getty Museum

inv. 82.AE.15: 169

METAPONTO, Museo Archeologico Nazionale

inv. 29076: 74 fig. 13

inv. 20115: 180 n. 137; 181 fig. 15a

inv. 20150: 180 e n. 137; 181 e fig. 15a

MONACO, Antikensammlungen

inv. NI 9914: 87; 94 fig. 11

NAPOLI, Museo Archeologico Nazionale, Collezione Spinelli

inv. RC 144 (85873): 80 fig. 28
 inv. SP2041: 178 n. 132
 inv. 2411 (82922): 76 fig. 18
 inv. 24778: 75 fig. 16
 inv. 81673: 73 fig. 12; 152 fig. 3

NEW YORK, Metropolitan Museum of Art

inv. 51. 11. 2: 82 fig. 33
 inv. 13.225.13-.14, .16-.28: 73 fig. 10
 inv. 24. 97. 104: 74 fig. 14

OXFORD, Ashmolean Museum

inv. 1937.983: 158 n. 35

PALERMO, Palazzo Branciforte (Collezione Mormino, Fondazione Sicilia)

inv. 178: 179 fig. 13

PARIGI, Cabinet des Médailles

inv. 1046: 82 fig. 32

PELLA, Archaeological Museum of Pella

inv. E72: 128
 inv. E73: 127
 inv. E100: 127
 inv. E112: 129
 inv. E171: 109; 128
 inv. E559: 131
 inv. E599: 127
 inv. E626: 127
 inv. E639: 130
 inv. E650: 131
 inv. E700: 114; 129
 inv. E712: 104; 127
 inv. E714: 107; 128
 inv. E771: 108; 126; 128
 inv. E821: 127
 inv. E838: 110; 128
 inv. E907: 127
 inv. E917: 131
 inv. E1023: 120; 131
 inv. E1093: 113; 129
 inv. E1106: 131
 inv. E1124: 113; 129
 inv. E1257: 130
 inv. E1304: 130
 inv. E1335: 130
 inv. E1348: 131
 inv. E1352: 129
 inv. E1446: 130
 inv. E1449: 130
 inv. E1457: 128
 inv. E1518: 105; 127
 inv. E1520: 128
 inv. E1635: 129
 inv. E1675: 130
 inv. E1753: 130

inv. E2111: 116; 130
 inv. E2191: 130
 inv. E2225: 128
 inv. E2226: 129
 inv. E2323: 100; 127
 inv. E2370: 100; 127
 inv. E2394: 128
 inv. E2432: 116; 130
 inv. E2445: 106; 128
 inv. E2446: 130
 inv. E2470: 117; 131
 inv. E2487: 129
 inv. E2497: 130
 inv. E2532: 131
 inv. E2577: 114; 129
 inv. E2589: 131
 inv. E2592: 130
 inv. E2596: 116; 130
 inv. E2636: 128
 inv. E2744: 118; 131
 inv. E2810: 130
 inv. E2848: 128
 inv. E2888: 128
 inv. E2997: 107; 126; 128
 inv. E3029: 128
 inv. E3222: 128
 inv. E3227: 130
 inv. E3296: 130
 inv. E3362: 128
 inv. E3380: 120; 131
 inv. E3537: 130
 inv. E3611: 130
 inv. E3669: 128
 inv. E3689: 117; 131
 inv. E3692: 129
 inv. E3713: 128
 inv. E3719: 130
 inv. E4012: 130
 inv. E4259: 128
 inv. E4573: 117; 131
 inv. 07.7936: 129
 inv. 76/264: 103; 104; 127
 inv. 81.7761: 103; 127
 inv. 82.1410: 131
 inv. 82.1557: 105; 128
 inv. 82.2350: 120; 131
 inv. 89.43: 129
 inv. 92.223: 129
 inv. 92.30: 128
 inv. 93/612: 109; 129
 inv. 93/1557: 131
 inv. 94.38: 131
 inv. 1976/302: 104; 127
 inv. 1977/113: 118; 131
 inv. 1985.47: 128
 inv. 2006/211: 115; 123; 131
 inv. 2168: 131
 inv. 3868: 127; 306

POLICORO, Museo Archeologico Nazionale della
Siritide

senza numero d'inventario: 81 fig. 31

ROMA, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia

inv. 9833: 71 fig. 5

RUVO DI PUGLIA, Museo Archeologico Nazionale
Jatta

inv. 35763-J1116: 181 e n. 138; 182 fig. 15b

inv. 36061 (1549): 88

SAN PIETROBURGO, Museo dell'Ermitage

inv. F 1717 (St. 424): 164 n. 65

SÈVRES, Musée National de Céramique

inv. 80: 86; 91 figg. 3a, b

SIRACUSA, Museo Archeologico Regionale Paolo
Orsi

inv. 84822: 70 fig. 1

inv. 66557: 79 fig. 25

SPARTA, Museo Archeologico

senza numero d'inventario: 70 fig. 2

senza numero d'inventario: 70 fig. 3

TARANTO, Museo Archeologico Nazionale

inv. 1689: 76 fig. 20

inv. 20068: 87; 94 fig. 12

inv. 29020: 85; 89 figg. 1a, b, c

inv. 29046: 85; 90 figg. 2a, b, c

inv. 29034: 86; 92 figg. 4a, b, c

inv. 73484: 87; 88; 94 fig. 7; 95 fig. 13

inv. 73556: 87; 94 figg. 8, 9

inv. 29004: 88

inv. 29052: 88; 96 fig. 14

TARQUINIA, Museo Archeologico Nazionale

inv. RC 1804: 71, fig. 4

TOLEDO, Toledo Museum of Art

inv. 67. 136: 88

VIENNA, Kunsthistorisches Museum

inv. 3577: 165

WÜRZBURG, Martin von Wagner Museum

inv. H 5697: 80 fig. 26

inv. H 4600: 80 fig. 29; 150 fig. 1

Indice dei nomi propri moderni

ALBERTAZZI GIORGIO

attore: 452 n. 2

ALCIATI ANDREA

autore dell'opera *Emblemata*: 248; 249 e fig. 1; 256; 257 fig. 10; 264

ALTAN FRANCESCO TULLIO

fumettista, vignettista e autore satirico italiano: 404 e n. 28

ALTAVILLA LUCA

attore: 153 n. 19

ANSELMI ANDREA PIETRO

attore: 153 n. 19

BANDINI GIORGIA

storica della letteratura latina: 21 n. 2; 22 n. 5; 24; 29; 43 n. 31; 44 n. 34; 46; 134; 146; 337; 491

BARBA EUGENIO

regista e teorico teatrale: 452

BARLASSINA CHIARA

artigiana scenografa: 209; 216; 418; 421

BARRAULT JEAN-LOUIS

attore e regista teatrale: 351; 368

BÉATRIZET NICOLAS

incisore francese: 250 e fig. 3

BECKETT SAMUEL

drammaturgo e scrittore: 284 e n. 49

BÉJART MA RICE

coreografo e ballerino: 356 n. 54; 358

BELLU ROBERTO

fotografo: 221 fig. 13; 222 fig. 14; 223 fig. 17; 224 fig. 22; 226 fig. 26; 227 fig. 27; 231 fig. 33; 232 fig. 35; 235 fig. 40 e fig. 41; 236 fig. 42

BERNABÒ BREA LUIGI

archeologo: 25; 26; 38; 47; 59; 69; 123; 136 e n. 1; 150; 152; 153 e n. 14; 160; 162 e n. 60; 163; 165; 166; 170 e fig. 10; 171; 175; 183; 184; 185; 186; 195; 201; 202; 206; 207; 308; 319; 329; 348 e n. 10; 374; 386; 398; 405 n. 29; 418 n. 32; 460; 461; 463; 467

BERTOLUCCI BERNARDO

regista cinematografico: 452 n. 2

BESSON BENNO

regista teatrale: 360; 368

BIANCHI UGO

storico delle religioni: 140

BÖCKLIN ARNOLD

pittore svizzero simbolista: 262 e fig. 16; 264; 266; 278

BONA ERA ENRICO

attore e pedagogo teatrale: 475

BOSO CARLO

attore, regista e pedagogo teatrale: 351 n. 29; 398; 446; 494

BRANCIAROLI FRANCO

attore: 278; 284; 295

BUONINCONTRI BR NO

scenografo: 276

ÇAKALLI ERMELINDA

attrice e regista: 32 n. 19; 53 n. 48; 202; 205; 209; 215; 216; 221; 421; 438 e n. 3

CALENDA ANTONIO

regista teatrale: 194; 273; 280 e n. 41; 283; 284; 294

CAMILLERI ANDREA

scrittore e regista: 463; 493

CASARIN MICHELE

attore, regista e pedagogo teatrale: 475

CA ALIER MADELEINE

archeologa: 13; 16; 150; 153; 398

CA ARRA ANDREA

artigiano mascheraiolo: 26; 27; 32 n. 19; 35; 48; 53 n. 48; 57; 209; 216; 372; 397; 398; 401; 403; 405; 406 figg. 1c, 2, 3a, 3b; 407 e figg. 4, 5a-b; 408 e figg. 6a-b, 7; 409 e fig. 9; 410 e figg. 10, 11, 12, 13; 411, figg. 14a e 15; 412 figg. 16 e 17; 412; 413 fig. 18a; 414 figg. 18b-c, 19; 415 figg. 20, 21a-b; 416; 417 figg. 24 e 25; 418; 419 figg. 27-30; 420 figg. 31-32; 421 e fig. 33; 422 fig. 35; 446; 470; 475; 494

CHIARI MARIO

scenografo e costumista: 275 e n. 24, n. 28; 293

CIMAB E, pseudonimo di CENNI BENCIVIENI DI PEPO

pittore: 253

COLE THOMAS

pittore: 260; 261 fig. 14; 264

COR O MASSIMO

attore, doppiatore, direttore del doppiaggio: 452

CREMONINI MATTIA

assistente mascheraiolo: 398; 408 fig. 7; 415 fig. 20

CROTTI ANGELO

attore: 153 n. 19

CUELLI FABIO

attore e pedagogo teatrale: 475

D'AMICO SIL IO

teorico, storico e critico teatrale: 283 e n. 44

DALLE CARBONARE T LLIA

mascheraiola: 22; 23; 24; 27; 44; 45; 46; 48; 49; 340; 341; 445-449; 481; 487; 494

DANESE ROBERTO

filologo classico: 146; 447; 491

DANTE EMMA

regista teatrale: 359

DE CAUWER-RONSSE JOZEF

pittore fiammingo: 260 e fig. 13

DE CHIRICO GIORGIO

pittore: 262; 263 fig. 17; 264

DE FILIPPO EDUARDO

drammaturgo, regista e attore: 252 n. 2

DE SIMONE ROBERTO

regista teatrale e compositore: 452 n. 2

DEL CORNO DARIO

grecista: 273; 295

DETIENNE MARCEL

antropologo e storico delle religioni: 140 e n. 33

DRAGO BENEDETTA

attrice: 32 n. 19; 53 n. 48; 202; 216; 438

ELIOT THOMAS STEARNS

poeta e critico letterario: 284

FALOSI FERDINANDO

studioso di maschere e artigiano: 153; 381 fig. 6; 447; 448

FATTA FRANCESCA

docente di disegno: 372; 398; 399; 424; 491

FERRARI FRANCESCA

attrice: 32 n. 19; 53 n. 48; 202; 216; 438

FERRARI GIORDANO

burattinaio: 452 n. 2

FO DARIO

drammaturgo, attore, regista, scrittore, Premio Nobel per la Letteratura: 194; 452 n. 2

FORMICA ANNACHIARA

attrice: 32 n. 19; 53 n. 48; 202; 216; 438

FRICKENHANS ALISTAIR

archeologo: 139 e n. 26

FRONTISI-DUCROUX FRANÇOISE

ellenista: 138; 139; 140; 141

FUSETTI GIO ANNI

attore e pedagogo teatrale: 475

GASSMAN VITTORIO

attore e regista: 272; 283 e n. 44; 285; 293; 356 e n. 52

GERMI PIETRO

poeta e attore: 339 e n. 7

GIUFFRÈ CARLO

attore e regista teatrale: 452

GIUFFRÈ FRANCESCO

autore e regista teatrale: 452

GIULIANI RENATO

regista, autore e attore: 452

GONZALES MARIO

attore e pedagogo teatrale: 475

GORDON CRAIG EDWARD

attore, regista e scenografo: 358 e n. 56

GRASSO CARMELA (Melamedia)

giornalista: 219 fig. 9

HALL PETER

regista: 156; 351

HARRISON TONY

poeta e traduttore britannico: 156

HERBERT JOCELYN

scenografa e mascheraia: 153; 156

HERLITZKA ROBERTO

attore: 284; 294

IURISSEVICH ADRIANO

attore e regista: 34; 55; 153 e n. 17, n. 19; 154; 211; 362 e n. 66; 444; 469; 478; 493

KARANTINOS SOCRATIS

regista teatrale, drammaturgo e primo direttore del Teatro Nazionale della Grecia del Nord: 156

KARZIS LINOS

regista e scrittore: 156

KATRAKIS MANOS

attore: 156

KNIGHT MALCOLM

mascheraio dello *Scottish Mask and Puppet Centre* di Glasgow: 153 e n. 16; 154 e fig. 4; 155 e fig. 6; 470; 475; 476; 493

KOUN KAROLOS

fondatore del Teatro d'Arte greco: 156

LA FERLA DARIO

coreografo, coreoregista, danzaterapeuta: 356; 358

LECOQ JACQUES

attore, mimo e pedagogo teatrale: 350 e n. 22; 358 n. 58; 475; 476; 477

LEO MUSCATO

regista e drammaturgo: 291; 297

LIVERMORE DA IDE

attore e regista teatrale: 279; 291

LONGHI CLA DIO

regista teatrale: 273; 274 n. 17; 278; 281; 289; 295

MAGELLI PAOLO

regista teatrale: 279

MAGGI ANGELO

attore, doppiatore, direttore del doppiaggio: 452

MAMBOR Renato

scenografo: 462

MARRAFFA ANDREA

architetto: 35 n. 24; 56 n. 53; 424

MARTELLA ALESSIA

stagista: 398

MARTINEZ GREGORIO

pittore manierista spagnolo: 253 e fig. 6; 254 n. 22; 264

MARZULLO BENEDETTO

filologo classico e grecista: 273; 279; 284; 294

MATELLI ELISABETTA

filologa classica: 134; 247 e n. 1; 271 n.*; 347 n.*; 372; 392; 433 n.*; 444; 491; 492; 493

MA RI GLA CO

attore e regista: 452 n. 2

MAUTONE SANDRO

mascheraio: 153 n. 16

MERLINO SIL IO

mascheraio: 153 n. 16; 461; 466; 467; 477

MICHELANGELO BUONARROTI

pittore e scultore: 249; 250 e fig. 2, fig. 3, e n. 14; 251; 252; 253; 254 n. 22

MICHIELETTO DA IDE

musicista: 471

MNOUCHKINE ARIANE

regista teatrale: 351 n. 28; 256; 362 e n. 67

MOIGNARD ELIZABETH

archeologa, Università di Glasgow: 153; 469; 493

MONACO GIUSTO

filologo classico: 296; 453; 456

MONETTA MICHELE

attore e pedagogo teatrale: 475

MOREAU GUSTA E

pittore francese simbolista: 257; 258 fig. 11 e n. 34; 264

MORROCCHESI ANTONIO

attore e pedagogo teatrale: 355; 356

MORTELLITI ROCCO

attore, regista, sceneggiatore, scrittore: 153 n. 16; 351 n. 29; 444; 459-478; 493

MORTELLITI STEFANIA

mascheraia: 153 n. 16

MUNCH ED ARD

pittore: 284

NAOUM ELPINIKI

archeologa: 64; 491

OTTO WALTER FRIEDRICH

filologo classico: 138; 140; 142 n. 41

OVADIA MONI (SALOMONE)

attore, regista e musicista: 356

PADUANO GIUDO

grecista: 271; 273; 295

PALLI MARGHERITA

scenografa: 276; 277; 294

PALMER-SIKELIANOS EVA

artista americana: 156; 195

PARISINI O' BRIEN STEFANIA

costumista: 32 n. 19; 53 n. 48; 210; 216; 221 fig. 12

PATTONI MARIA PIA

grecista: 157; 167 n. 81; 171 n. 100; 172;

PENTERICCI CATERINA

filologa classica: 21 n. 2; 22 n. 6; 43 n. 31; 44. n. 35; 134; 146; 455; 492

PEREGO DIANA

storica del teatro: 32 n. 19; 53 n. 48; 146; 492

PEROCCO DI MEDUNA STEFANO

mascheraio: 22; 23; 24; 27; 45; 46; 48; 49; 153 n.16; 340; 341; 398; 444;445-450; 475; 481; 487; 494

PERROTTA GENNARO

filologo classico: 272; 274 n. 17; 293

PETRONE ANTONIO

fotografo: 231 n. 34

PIERRE JEAN-BAPTISTE MARIE

pittore francese: 259 e fig. 12

POGGIONI CHRISTIAN

attore: 32 n. 19; 53 n. 48; 157; 193-245; 400 n. 8; 416; 436

POLITIS FOTOS

regista, drammaturgo e critico teatrale: 156

POPOLIZIO MASSIMO

attore e regista: 285; 296

PORRAS OMAR

attore e regista attore e pedagogo teatrale: 475

PROIETTI GIGI (LUIGI)

attore, regista, sceneggiatore, doppiatore: 452 n. 2

PROSPERI MARIO

classicista, regista, sceneggiatore, tra i fondatori del Centro Teatrale Universitario di Roma: 153 n. 16; 351 n. 29; 460; 463; 493

PROTTI LUCREZIA BLANCA

stagista: 398; 413 fig. 18a

PUGLISI ANDREA

attore: 23; 24; 45; 46; 444; 451-457; 494

QUADARELLA VINCENZO

ingegnere del suono e responsabile audio, luci e video Fondazione INDA, Teatro greco di Siracusa: 296; 372; 492

QUESTA CESARE

filologo classico: 335

REDAELLI FRANCESCA

attrice: 32 n. 19; 53 n. 48; 202; 216; 438

RIGAMONDI MARGHERITA

attrice: 32 n. 19; 53 n. 48; 205; 206; 216; 421; 437; 438 e n. 3

RIVIÈRE BRITON

pittore britannico: 261 e fig. 15; 264

RONCONI LUCA

regista teatrale: 273; 276 n. 31; 277; 281; 284; 288; 289; 294

ROSA SAL ATOR

pittore e incisore napoletano: 254; 255 fig. 8; 264

RUBENS PETER PA L

pittore fiammingo: 254 e fig. 7; 255; 264

RUPPERT CECILIA

assistente mascheraia: 398; 407 figg. 5a, b; 408 fig. 7

SALINES ANTONIO

attore e regista: 452

SAL O DANIELE

regista teatrale: 295; 358

SAMMARTANO GIANCARLO

regista teatrale, tra i fondatori del Centro Culturale "Il Politecnico" di Roma: 274 e n. 17; 452 e n. 2, n. 3; 453 e n. 5; 454

SANGIULIANO ARIANNA

attrice: 32 n. 19; 53 n. 48; 202; 216; 438

SANTELLI GIANCARLO

mascheraio: 153 n. 16; 351 n. 29; 451; 452 e n. 2; 453 e n. 5; 454; 455; 456

SANTRO ELEN

mascheraia: 153 n. 16; 156

SARTORI AMLETO

mascheraio: 153 n. 16; 351 n. 29; 358 n. 58

SARTORI DONATO

mascheraio: 153 n. 16

SARZI OTELLO

burattinaio: 452 n. 2

SCACCIA MARIO

attore e regista: 293; 356 n. 52

SCAPARRO MA RIZIO

regista e operatore teatrale: 452 n. 2

SCHUMANN PETER

fondatore del *Bread and Puppet Theatre*: 358 e n. 55

SERRA DINO

scenografo: 32 n. 19; 53 n. 48; 197 e fig. 1; 198 figg. 2, 3; 212; 216; 243

SHELLEY MARY

scrittrice: 272

SIKELIANOS ANGELOS

poeta, drammaturgo e fondatore delle Feste Delfiche: 156; 195

SIMON ERIKA

archeologa: 150; 163; 164 e n. 65; 183; 186

SOLERI FERR CCIO

attore: 462; 493

SPINETO NATALE

storico delle religioni: 32 e n. 19; 53 e n. 48; 54; 64; 492

SQUARZINA LUIGI

drammaturgo, regista, studioso, docente universitario: 272 e n. 9; 275 n. 24; 283 e n. 45; 293; 460; 461

STERRANTINO AURETTA

filologa classica, storica del teatro e della messinscena tragica: 32 n. 19; 53 n. 48; 146; 444; 492

STILO FRANCESCO

architetto (disegno digitale): 25 n. 17; 47 n. 46; 152 n. 9; 173 fig. 11; 182 figg. 16b, c; 216; 372; 398; 399; 424 n. 35; 426; 493

SUAREZ-PAZOS ROMANS

attore: 153 n. 19

TAPLIN OLIVER

storico del teatro antico: 151

TA IANI FERDINANDO

studioso di teatro e docente universitario di Discipline dello Spettacolo: 452 e n. 3

TIEZZI FEDERICO

attore, drammaturgo e regista: 279; 360

TISI BENVENUTO, detto GAROFALO

pittore: 255

TIZIANO (VECELLIO TIZIANO)

pittore: 251 e n. 17 e fig. 4; 252 e fig. 5; 253; 254 e n. 22; 264

TODISCO LUIGI

archeologo: 64; 493

TRASSELLI GIORGIA

attrice e regista: 452

TSAROUCHIS YANNIS

pittore e scenografo e mascheraio greco: 153 n. 16

VALGIMIGLI MANARA

filologo classico: 157; 160 n. 45; 171; 172; 195; 196 e n. 6

VALLE MA RO

fotografo: 199 fig. 4; 218 figg. 7, 8; 220 fig. 10; 223 figg. 18, 19; 224 figg. 20, 21; 225 fig. 23, 24; 226 fig. 25; 228 fig. 28; 229 figg. 29, 30; 230 figg. 31, 32; 233 figg. 36, 37; 234 figg. 38, 39; 236 fig. 43; 237 figg. 44, 45

VECCHIONI ROBERTO

cantautore e scrittore: 291; 296

VILLA ALESSANDRO

fotografo: 221 fig. 12; 238 fig. 47; 239 fig. 48; 240 fig. 49; 422 fig. 36

VOLPI LUTTERI LORENZO

attore: 32 n. 19; 53 n. 48; 204; 207; 208; 210; 212; 215; 216; 239 fig. 48; 421

WEBSTER THOMAS BETRAM LONSDALE

greco: 67; 69; 100; 109; 112; 115; 159 n. 43; 460

WILLIAMS RICHARD

ricercatore: 153; 154; 399; 470; 471; 493

ZEFFIRELLI FRANCO

regista: 452 n. 2

Indice delle parole notevoli

Il presente indice costituisce un repertorio ragionato dei termini in italiano, inglese, francese e greco antico emersi nel corso dell'indagine. La selezione delle voci risponde a un criterio di rilevanza concettuale, tecnica e filologica, con l'obiettivo di documentare sia le fonti antiche che i moderni processi di ricostruzione e messa in scena.

Per facilitare la consultazione e favorire la comparazione linguistica, l'indice è strutturato secondo i seguenti criteri:

Ordine alfabetico integrato: *I termini nelle tre lingue sono disposti in un unico flusso. I lemmi in greco antico sono riportati in traslitterazione per garantire continuità alfabetica italiana.*

Appendice dei termini greci: *Per il rigore scientifico, i termini menzionati sono raccolti anche in un'appendice specifica ordinata secondo l'alfabeto greco.*

Riferimenti incrociati e sinonimie: *L'indice utilizza un sistema di rimandi (vedi anche) per collegare termini tecnici, varianti linguistiche (es. beard / barba) o corrispondenze tra tipologie di maschere e personaggi.*

Lemmatizzazione tematica: *Alcune voci complesse (come Colore o Artigianale) sono articolate in sotto-sezioni che ne esplorano le declinazioni materiali, simboliche e performative.*

I riferimenti numerici rimandano alle pagine del volume; le indicazioni n., fig. e tav. segnalano rispettivamente la presenza del termine in nota o in apparato iconografico.

A

Abano Terme (PD), sede dell'atelier Sartori: 475

abito: 156; 210; 287; 326

Accademia ARTEA di Cosenza: 452

Accademia "Carlo Goldoni" (Venezia): 475; 493; 494

Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" (Roma): 461; 471; 475; 493

Accademia "Nico Pepe" (Udine): 475

Accademia di Francia (Roma): 259

Accademia di recitazione ORTZAI: 452

Accademia Teatro Dimitri (Verscio, Ticino), Svizzera: 475; 477

acconciatura / pettinatura: 161; 348 n. 5 – *vedi anche hairstyle*

acrilici, colore: 416

acromo: 161 e fig. 7; 162; 204; 416; 417 fig. 25

acropoli / acropolis:

- Atene: 159
- Lipari: 14; 15; 17; 348 n. 10
- Pella: 128

acustica, branca della fisica: 373; 374; 376

acustico, epiteto: 213; 214; 373; 382; 383

adulatore, epiteto: 160; 161

Adulatore, tipologia di maschera comica: 161 e fig. 161; 162 e n. 60; 163; 164; 186; 204; 310; 311 e n. 21; 436

adolescens: 307; 309; 311; 312; 325 n. 43; 453; 454; 455

adunco, conformazione del naso: *vedi naso*

afterlife: 123 – *vedi anche aldilà*

African feature: 121

Agathon, tragediografo ateniese: 124

agora:

- Pella: 122; 123; 125; 126; 127; 128; 129; 131
- Atene: 152; 375; 380

Agorastocle, personaggio comico: 327

agroikia: 185 n. 152

agroikos, tipologia di maschera: 171; 184 e fig. 17; 185; 186; 207 – *vedi* anche rustico

agrotèr, agreste: 185 e n. 153; 207

AHRB Glasgow University: 153

alabastrino: 407 e fig. 5b; 408 e figg. 6a, b; 410 fig. 10; 423; 434; 435 – *vedi* anche gesso

Alceste, personaggio: 247

aldilà: 68; 137; 138 – *vedi* anche *afterlife* e *underworld*

Alexander III, the Great, sovrano macedone: 124; 125

allume di rocca: 448

altar: *vedi* altare

altare: 85; 89 fig. 1a; 108 e fig. 10; 115 e fig. 19; 116 e fig. 20; 128; 152; 159; 168

alterità:

- nel mascheramento rituale: 64; 65; 140; 141; 142
- nel mascheramento teatrale: 210; 349; 357; 361
- trasgressione della norma estetica: 88

amplificatore acustico: 380

amplificazione:

- dell'espressività corporea: 211
- emozionale: 212; 215
- sonora: 214; 279; 380; 381; 382
- della voce: 348 n. 2; 373; 375; 377; 378; 380; 382

analemma: 374

analogico:

- approccio: 383
- corrispettivo: 435
- formato: 26
- modello: 27; 481

ancilla: *vedi* *Astaphium*, *ancilla*

anfiteatro di Delfi: 156; 195

Anfitrione, personaggio drammatico: 320 n. 13; 359

antefisse: 150

Antesterie, festività religiosa ateniese: 139; 141 n. 40

Antigone, personaggio: 247

antinaturalistico: 356 – *vedi* anche *naturalistico*

anziana:

- maschera ancella: 325 n. 44
- figure femminili: 320

anziano:

- maschera dell'anziano dalla grande barba ondeggiante: 326
- personaggio: 151; 152 e n. 13; 168; 169; 174; 281
- maschera dell'anziano principale: 326
- Prometeo: 168; 169
- servitore: 151 fig. 2
- sacerdoti: 359

Aphrodite, divinità: 103; 123; 128

Apollo, divinità: 88; 183; 266

Apollo Temenite, santuario nella Neapolis di Siracusa: 374

apotropaic symbolism: 122

arcate sopracciliari (maschera): 161; 204; 348

Archelaus:

- sovrano macedone: 99; 124; 125
- titolo di una tragedia di Euripide: *vedi* Euripide

archeologismo: 156; 210; 351; 360

archeologico: 187

Argo, mostro mitologico: 176; 177 e n. 121; 178; 179; 180; 183

Aristodemus, attore tragico di Metaponto: 124

Aristofane / **Aristophanes**: 105; 109; 125; 403 n. 25

- *Acharnians* / *Acarnesi*: 116

- *Thesmophoriazousae* / *Tesmofoziause*: 80 fig. 26

Arlecchino: 462; 493

Arrhibaios, primo poeta tragico macedone: 124

Artemide Ortia (**Artemide Orthia**): 65; 66; 70 figg. 2, 3; 140 n. 35

arte moderna: 247; 248

artificio / **artificiosità della maschera**: 151; 340; 360; 361; 474; 476

artigianale:

- capacità: 398
- convalida: 35
- coordinamento: 210
- esigenze: 482
- espedienti: 404
- esperienza: 403
- fase di lavoro: 405
- fenomeno: 171
- flusso di lavoro: 32
- *iter*: 36
- lavorazione: 388; 418
- libertà: 483; 484
- livello: 400
- magistero: 23
- manualità: 389
- maschera: 36; 461; 482
- prassi: 403; 425
- pratica: 278
- processo: 39; 433; 482
- protocollo: 404
- ricostruzione: 19 e n. 1; 24; 33; 34; 35; 39; 207; 208; 209; 210; 216; 372; 398; 399; 471; 482
- riproduzione: 27; 420 fig. 32; 438; 439
- sapere: 446
- soluzione: 467
- sperimentazione: 401; 483
- tecniche: 187; 423; 484
- tradizione: 401; 447
- universalità: 404

artigianalità: 402

artistico:

- ambito: 156
- coordinamento: 210
- direttore: 23; 194; 296; 398; 452; 493; 494
- funzionamento: 36
- immaginario: 181
- patrimonio: 271 n. 1; 296; 398
- percorso: 194
- ricerca: 470
- ricezione: 423
- training: 211

artistico-artigianale: 32; 446; 494

artistico-performativo: 470

artistico-ricettivo: 425

Artists (**Tekhnitai**) **of Dionysus**: 124; 127

Arts and Humanities Research Council of Great Britain: 470

Asia Minor: 99

asimmetria:

- occhi: 409

- palpebre: 170
- sopracciglia: 166; 174; 204; 319
- volto: 409; 423

Associazione Kerkis. Teatro Antico In Scena: 32 n. 19; 36 e n. 28; 53 n. 48; 58 e n. 57; 194; 215; 216; 398; 491

Associazione Les Créateurs des Masques: 446 e n. 2

Associazione Maschera Scenica: 446 e n. 3

Astaphium, ancilla, personaggio plautino: 306; 312 e n. 22; 313; 314

Atelier Mask Movement Theatre – Matteo Destro (San Miniato - PI): 475; 477

Atelier Stefano Perocco di Meduna (Mirano, VE): 475

Atelier ‘Teatro delle Arti’: 398

Atellana: 122; 330 n. 69; 355 n. 49

Atellana actor: 120; 122; 131 – *vedi* anche Atellana

Atena, divinità: 158 e n. 35; 159; 168

Atene, città della Grecia: 66; 152; 159; 350 n. 19; 380 e fig. 4

Attica: 66; 99; 108; 112; 123; 126; 159

attico:

- ceramica: 68; 152 fig. 3; 181
- ceramografo / artigiano: 66
- commedia: 65; 68; 74 fig. 14 75 figg. 16, 17; 86 n. 9; 87
- coroplastica: 67
- cratere: 124
- cratere a campana: 178
- dialetto / idioma: 352 e n. 35
- dramma / *drama*: 67; 99
- modello: 181
- *oinochoe*: 179
- *pelike*: 78 e n. 132; 178 e n. 132
- *performance*: 66
- pittura: 139
- produzione: 71 figg. 4, 5, 6; 72 figg. 7, 8, 9; 73 figg. 10, 11, 12
- scena: 64
- *skyphos*: 179 e fig. 13
- *stamnos*: 168
- teatro: 67; 382
- tragedia: 381; 355 e n. 47; 361; 381
- vaso: 66 e n. 9; 150

attore Atellana: *vedi* Atellana actor

attore comico: 307; 398; 494 – *vedi* anche comic actor

attore tragico: 356 – *vedi* anche tragic actor

attoriale

- abilità: 478
- arte: 197
- impegno: 196
- lavoro emotivo: 285
- lavoro: 470
- maschera: 27
- *modus operandi*: 423
- pratica: 467
- *team*: 196
- tecnica: 156; 187; 244
- *training*: 200; 211
- workshop: 24

azione scenica: 200; 201; 204; 209; 212; 240; 241; 242; 279; 357

B

baffi (della maschera): 170; 174; 418 – *vedi* anche moustache

bald: 102; 113; 116; 120; 122 – *vedi* anche calvo

barba, della maschera: 27; 208; 220 figg. 12, 13; 252; 321; 327

- a cuneo: 319 n. 7; 326
- a pelo mosso: 170
- a punta: 326
- arricciata / ricciuta: 174; 320; 321
- bianca: 150; 152; 168; 174; 204; 208; 325 e n. 46
- bruna: 201
- da caprone: 321 e n. 23
- di lana: 465 fig. 4
- folta: 319
- incolta: 166
- lunga e ondeggiante: 319 n. 7; 326
- nera: 168
- scultorea: 417 fig. 23
- *vedi anche beard / bearded*

barbarian-foreigner, *caricature figurine*: 121; 122

barbaro: 140 n. 33; 311; 403

beard / bearded: 48; 102; 103; 105; 110; 116; 126; 129

- *bearded types*: 103
- *long*: 103; 113
- *long and sharp*: 108
- *pointed*: 109
- *rich*: 105; 109
- *round*: 115; 116
- *triangular-shaped*: 109

beggar, *caricature figurine*: 121

Beozia: 69

Bia, Titano, fratello di *Kratos* e personaggio: 160; 162; 163; 164 e n. 65; 173; 186; 187; 196; 204; 205; 207; 209; 210; 211; 214; 223 fig. 17; 279; 280 e tav. 4; 281 e tav. 5; 282 tav. 6; 292; 398; 399; 408 fig. 8; 409; 410 fig. 10; 430; 437

Blended Intensive Programme (BIP): 26; 28; 31; 47; 48; 49; 52; 483

bifronte: 178

bitumazione: 416; 417 figg. 24, 25

bitume di Giudea: 412; 416

bobine di PLA (acido polilattico): 393

bocca, organo corporeo: 86; 242; 254; 256; 330 e n. 69; 474

bocca (della maschera): 152; 166; 170; 382; 391; 399; 451; 454; 462

- allargata: 87
- allineamento: 392
- apertura: 175; 202; 209; 221 fig. 13; 380; 417 fig. 24; 454
- con labbra contratte: 321
- conformazione: 375
- grande: 330
- piccola: 454; 474
- posizione: 212; 409
- sottile: 454
- stretta: 454
- *vedi anche mouth*

boccalone: 330 e n. 69

bothros: 163; 348 n. 10

bottega: 87; 88; 418; 439

Bottega teatrale di Vittorio Gassman: 194

Bread and Puppet Theatre: 358

Bucco, personaggio dell'Atellana: 122; 330

bucco/-onis: 330 n. 69

buccus: 329

bucculentus, *hapax*: 329

bulbo oculare (della maschera): 174

- prominente: 163; 205

- bianco: 163; 170

bulbous, 'bulbo oculare prominente': 117

burattinaio: 452 n. 2

busto:

- dell'attore: 455; 356; 358; 361; 455
- terracotta: 306 n. 2

C

calco: 28; 31; 408 fig. 7; 423; 425; 435; 439; 448; 453

- digitale: 390; 393
- in gesso alabastrino: 407 fig. 5a; 434; 435
- in gesso: 397; 407 fig. 5a; 424; 434; 435; 482
- in legno: 446; 494
- in negativo: 397; 407 figg. 5a, 5b; 408 fig. 8; 425
- in positivo: 409; 411 fig. 14a
- in terracotta: 380
- intermedio: 397; 424
- PLA: 482
- siliconico: 397; 425; 432

Calidoro, innamorato: 336; 340; 342 fig. 6

Calino, servo (Plauto): 321 n. 21; 326; 327

Calliope, musa (immagine frontale): 140

Callippide, personaggio (Menandro): 155 fig. 5

calotta: *vedi* maschera a calotta

calvizie: 86; 319; 321; 434

calvo / **pelato**: 306; 309; 310; 319 n. 7; 320; 321 e n. 19; 326; 434 – *vedi* anche *bald*

capigliatura: 170; 175; 179; 220 fig. 12; 405 n. 29; 418 e fig. 26; 420 fig. 32; 448; 449; 464 figg. 1, 2; 465 figg. 3, 4

- *onkos*: 447
- bianca: 174; 204; 208; 418
- bruna: 171; 201; 208; 418
- del lenone: 321
- morbida e fluente: 182
- scultorea: 464 fig. 1
- *vedi* anche capelli, chiome, *hairstyle*

capelli: 86; 161; 162; 166; 171; 180; 209; 311; 325 n. 44; 358 n. 58; 448; 484

- bianchi: 158 n. 35; 168; 201; 320 e n. 17; 324 e nn. 37, 38, 40, 41; 325 e nn. 42, 47; 326 n. 48; 329; 418
- biondi: 311
- bruni/neri: 168; 183; 201; 418
- canuti: 169
- corti: 174; 434
- crespi: 320; 320 nn. 16, 17
- folti: 252
- grigi: 316 n. 26
- in stoppa: 22
- lisciati: 313 n. 26
- lunghi/fluenti: 168; 202; 258; 284
- mossi: 178
- rasati: 313 n. 26; 319
- ricci: 306; 310; 319 n. 7; 320 n. 16
- rossi: 306; 308; 310; 319 n. 7; 320 n. 16
- scompigliati: 306; 309; 311 n. 21
- *vedi* anche capigliatura, chiome, *hairstyle*, *lampadion*

capo: 151; 158 n. 35; 164; 178; 208; 209; 221 fig. 14

capocomico / **archimime**: 122

Capua: 87

caricaturale, tratto / caricatured characteristics: 127; 348

caricature figurines / figures: 100; 120 e fig. 28; 121 e fig. 29; 122; 131

cavea: 374 e n. 2; 292

- *ima cavea:* 278

Carlo V: 374; 376

Carnevale: 355 n. 49

- di Basilea: 358 n. 58

carta pesta / cartapesta: 242; 358 n. 58; 401; 403; 435; 436; 463

Caucaso, catena montuosa, iconografia: 168; 254; 265

Cemetery:

- *of Lipari:* 123
- *of Pella:* 123; 131; 491
- *of Therme:* 112

Centro Maschere e Strutture Gestuali della Famiglia Sartori: 475

ceramografi: 66; 67; 68; 69

ceramografia:

- attica: 68
- italiota: 68; 85
- siceliota: 68

Cherilo, poeta tragico greco: 401 e n. 15

children: 102

- *figurine:* 102; 123
- *theatrical education:* 123
- *tombs:* 123

chiome: 166; 175; 183 e n. 143; 305; 306; 308; 310; 418 n. 32

chitone / chiton / χιτών: 100; 103; 104; 109; 110; 112; 113; 115; 116; 117; 180

chortaios chiton, costume: 100

chthonic: 123

Civica Scuola "Paolo Grassi" (Milano): 475; 493

clay: 123; 126

- *mask:* 100
- *matrix:* 126

Cnemone, personaggio comico: 155 fig. 6; 475; 476

Cocus, tipologia di maschera: 309 – *vedi anche Maison*

Codex Vaticanus Latinus 3868: 306

co-disciplinarietà: 386

co-disciplinare: 386

codice:

- della maschera: 340; 475
- gestuale: 243; 328
- iconografico: 64
- informatico: 389
- performativo: 478; 350; 351; 352; 360; 361
- recitativo: 146; 350; 351 e n. 29; 352; 355; 356; 358; 362; 423; 470; 475; 476
- spettacolare: 353
- teatrale: 362; 425

colla:

- animale: 446; 447; 448
- di caseina: 448

collo: 243; 351 n. 28

colorazione: 412; 416; 417 figg. 23, 24, 25

colore (e varianti: color, colori, colour/s):

- **aspetti materiali e tecnici**
 - argilla e materiali ceramici: 123; 161
 - ceramica a figure nere: 71 fig. 4 e 6; 139; 142
 - ceramica a figure rosse: 67; 71 fig. 5; 72-76; 79-82; 139; 142; 152 fig. 3; 168; 178-180; 182 fig. 15b, 348 fig. 4; 375; 380 fig. 4
 - pigmenti e tinte: 313 (nerofumo), 448; 449

- superficie dei reperti e conservazione: 100; 161; 163; 201; 208; 330 n. 72; 390; 400; 405 n. 29; 416
 - tecnologie moderne (rilevamenti 3d, bobine stampante, video): 286 e n. 55; 393; 426-430
 - **fisionomia e caratterizzazione del personaggio**
 - incarnato e colorito (carnagione, cute, pelle): 104; 108; 138; 170; 173; 175; 183 (rosa/roseo), 201; 202; 208; 209; 306; 307; 309; 310; 311 (pallore), 313; 349
 - tratti del volto e del capo: 170; 171; 174; 175; 204; 209; 242; 307; 319; 323-324; 326; 348 n. 5
 - labbra: 108; 170; 201; 312
 - occhi (iride, pupilla, bulbo): 163; 170; 323; 328 e n. 63; 330 n. 72; 418
 - elementi tricologici (capelli, barba, baffi, parrucca): 150; 152; 158; 168; 169; 170; 171; 174; 175; 183; 201; 204; 208; 284; 306; 308-311; 313 n. 26; 319 n. 7; 320 e nn. 16-17; 323-326; 328; 329; 418
 - **la maschera e la scena**
 - maschere specifiche (autori):
 - maschere Santelli: 453; 456
 - maschere Cavarra: 412; 416; 417 fig. 23-25
 - altre: 88; 150; 360
 - costume e abbigliamento (chitone, *himation*, lana): 112; 210; 275; 280; 283; 284; 285; 292; 326; 448
 - trucco teatrale: 281; 351; 462
 - scenografia e illuminazione (gelatine, proiettori, luci): 197; 215; 283
 - **dimensioni simboliche e teoriche**
 - simbolismo cromatico e funzioni: 215; 275
 - colore 'emotivo': 211
 - riferimento nelle fonti antiche e terminologia: 311; 313; 322; 323 e n. 29
 - sinestesia (voce): 447
 - **analisi per singoli colori**
 - bianco (*white*, *leukos*, canuto, pallido): 105; 126; 127; 150; 152; 158; 163; 168-171; 174; 175; 183; 202; 204; 208; 210; 284; 285; 292; 311; 320; 323-326; 328; 329; 360; 393; 418
 - nero/gris (*iron grey*, nerastro): 71; 139; 142; 150 n. 5; 168; 170; 185; 197; 204; 280; 281; 284; 306; 309; 324 n. 37; 328; 391; 417; 462
 - rosso/bruno (rossiccio, rossastro, purpureo, violaceo): 67; 71-76; 79-82; 138; 139; 142; 152; 162; 163; 168; 170; 173; 175; 178-180; 182; 201; 209; 215; 275; 281; 283; 306-310; 312; 313; 319; 320; 324; 328; 348; 375; 380; 447
 - giallo/biondo (*xanthos*, dorato): 104; 106; 113; 126; 127; 138; 173; 204; 277; 292; 311; 313 n. 319
 - blu/azzurro/verde: 183; 210; 275; 283; 286; 323 e n. 29; 330 n. 72
- comic actor:** 99; 100; 107 fig. 9; 108 fig. 10; 109 e fig. 11; 110 e fig. 13; 112; 124; 128; 129 – *vedi* attore comico
- Commedia Antica / Archaia / Old Comedy:** 68; 69; 107; 108; 109; 348; 349 n. 11
- commedia attica:** 68; 74 fig. 14; 75 figg. 16, 17; 87
- Commedia dell'Arte:** 150; 153; 154; 156; 187; 211; 351 e n. 29; 352 e n. 32; 353 e nn. 40, 41; 354 e n. 45; 355 e nn. 48, 49; 356; 357; 358; 359; 360; 361; 362; 445; 446; 462; 471; 473; 474; 475; 476; 493; 494
- Commedia di Mezzo / Mese / Middle Comedy:** 68; 69; 107; 108; 110 fig. 12; 111; 112 e fig. 15; 115; 118; 126; 128
- Commedia Nuova / Nea / New Comedy:** 69; 113-119; 162; 183; 186; 202; 318; 319 n. 7; 349 n. 11; 350 n. 19; 452; 456; 459; 463; 470; 478
- commercio antiquario:** 81 fig. 30
- composto isolante** (procedimento ricostruzione maschere): 405; 406 figg. 3a, 3b; 407 fig. 4; 409
- concia:** 402; 404
- al vegetale: 412
 - grassa: 402
- Consorzio Vera Pelle Italiana Conciata al Vegetale:** 412
- contaminatio / contaminazione:** 23; 24; 26; 45; 336 e n. 2; 339; 481; 487
- contesto funerario:** 136; 137; 143
- contrada e necropoli Diana / Diana district (Lipari):** 16; 32; 51; 53; 61; 149; 150; 152; 155; 165; 350; 387; 446; 451; 461; 467
- Convegno INDA a Siracusa il 25-28 settembre 2003 "Pianto e riso nel teatro greco e latino":** 469
- Convegno INDA "La traduzione dei testi teatrali antichi" (23-26 maggio 1979):** 460

Convenzione di Faro: 389 n. 8
copricapo: 86; 87; 88; 241; 453
Corinto: 69; 138
corna (conformazione di una maschera): 171; 176; 177; 178; 179; 180; 181 fig. 15a; 182 figg. 16a, b, c; 183; 186; 206; 209; 292; 420 fig. 32
cornigero: 176; 178; 179 e fig. 13; 182 fig. 15b; 186; 197; 206; 207
coroplasti: 69; 387
coroplastica / coroplastic: 66; 67; 68; 69

- liparese: 27; 69; 317 n. 1; 318; 326; 327; 349 n. 10; 492
- *of Pella*: 103; 115; 123; 125; 126

cottura, delle matrici: 170
Crateuas, poeta tragico: 124
Creonte:

- di Corinto: 94 fig. 8; 360 n. 62
- di Tebe: 87

Cristo: 253; 258; 259; 262; 264; 272 n. 8; 283; 285
crisologico: 210; 259
cromatico: 22; 201; 215; 260; 323; 324; 325; 326; 330; 390; 416; 418; 426-429; 434; 456
cromatismo: 416
CrossMED, convegno: 28; 29; 30; 31; 50; 51; 52; 53
CTU, Centro Teatrale Cesare Questa dell'Università di Urbino: 20; 23; 42; 45; 335; 336; 339; 340; 491; 493
cuoco, tipologia di maschera: 154 fig. 4 – *vedi anche Cocus e Maison*
cuoio: 28; 212; 242; 243; 350 n. 22; 351 n. 29; 360; 372; 375; 398, 401; 402; 403; 409; 412; 413 fig. 18a; 413 fig. 18b, c; 414 figg. 19, 20; 415 fig. 22a; 416; 422 fig. 36; 423; 424; 435; 436; 446; 447; 449; 451; 454; 474; 494

D

danno strutturale: 399
danza dei dervisci rotanti: 359
Delfi, anfiteatro: 156
Delphi / Delfi, città greca: 112; 124; 192; 195; 272 n. 9
Demoltiplicazione, dei calchi: 423; 424; 425; 482
Demosthenes: 124
deriva geometrica (nella transizione al calco): 372; 423; 424; 482
derma, pelle: 402 e n. 24; 403; 404 – *vedi anche cuoio*, pelle
Deuteros Episeistos, tipologia di maschera: 113; 129; 311 n. 21
Deuteros Pappos, tipologia di maschera: 319
diakonos, ministro: 184; 207
dianoia: 353
diazoma: 278; 374
digitale:

- copia: 389; 390
- gemello: 389
- modello: 35; 241; 385 n. *; 389; 394; 423; 435; 482
- piattaforme di collezioni digitali: 389
- *vedi anche piattaforma Sketchfab*

digitalizzato:

- maschere: 379; 391; 394
- planimetria: 378 fig. 2; 379 fig. 3
- reperti: 390

digito-artigianale:

- protocollo: 372
- riproduzione: 385 n. *; 387

Diodoro Siculo: 140
Dioniso / Dionysos / Dionysus: 32; 53; 54; 65; 67; 68; 69; 71 fig. 5; 80 fig. 27; 81 fig. 30; 100; 135; 136; 137; 138; 139; 140 e n. 33; 140 e n. 35; 141; 142; 143; 159

- culto: 65; 103; 123; 227

- *dieu-masque* / dio-maschera: 68; 138; 139; 148
- dio frontale: 455
- maschera di: 64; 66; 71 fig. 4; 138; 348 n. 6; 464 fig. 1
- psicopompo: 142
- *theatre*: 99
- *young*: 100; 101 e fig. 1; 102 e fig. 2

Dioscurides, mosaicista di Samo: 117

disarticolazione (corporea): 146; 358; 359; 362

discrepanza antropometrica: 423

Donna di Samo / **Samia** – vedi Menandro

Dossenus, personaggio dell'Atellana: 122

Dottore (Balanzone, personaggio della Commedia dell'Arte): 353 n. 37

dramma satiresco / **satyr drama** / **satyr play**, genere drammatico: 68; 99; 100; 101; 102; 103; 126; 127; 151; 152 fig. 3; 158 n. 33; 183; 241; 392; 437 – vedi anche satiresco

Dyskolos / **The Peevish Fellow**, titolo di una commedia di Menandro – vedi Menandro
dwarf, caricature figurine: 121

E

eco: 175; 212; 290

École de TNS (Strasburgo): 475

École internationale de théâtre Jacques Lecoq (Avignone): 475

École internationale de théâtre Lassaad: 446; 494

efebo: 158 e n. 35; 168

Efesto:

- maschera: 166; 167 fig. 9.; 186; 187; 208; 209; 221 fig. 14; 398; 399; 407 fig. 4; 410 fig. 12; 416; 429; 430; 438 e n. 3
- personaggio del *Prometeo Incatenato* (testo e rappresentazioni): 158 n. 34; 160 e n. 45; 162; 163; 164; 165 e n. 70; 166; 173; 174; 177; 186; 196; 197; 204; 205; 210; 212; 213; 214; 215; 216; 221 fig. 14; 222 fig. 17; 223 figg. 18-21; 274 n. 19; 276; 279 e n. 35; 280 e tav. 4 e n. 40; 281 e tav. 5; 282 tav. 6; 292; 293; 294; 295; 296; 297; 421

effetti sonori (delle maschere): 201

ekphrasis (46th UID International Conference 2025): 29; 30; 31; 51; 52; 53; 540

emissione della voce: 212; 230; 421

Epicarmo, poeta comico: 66

Epidauro: 272 n. 9; 355; 357; 361; 375; 376

Epidico, servo (Plauto): 321 n. 21; 330 n. 39

Episeistos (tipologia di maschera: 'colui che fa ondeggiare le chiome'): 126

- **Episeistos Hegemon therapon**: 116 e fig. 20; 125; 130; 306; 311
- **First Episeistos**: 129
- **Second Episeistos**: 113; 114 fig. 17; 129

epigrypos: 163 – vedi anche adunco (morfologia del naso)

Epitrepontes / **Arbitrato**: vedi Menandro

Eracle:

- arco: 165; 166
- discendente di Iò: 158 n. 34; 183; 206
- e Prometeo: 158 e nn. 34, 35; 176; 183
- statuette fittile: 183
- sul cratere di Pronomos: 346 n. 12
– vedi anche *Heracles*

Eracle, tragedia di Euripide: vedi Euripide

Erinni, maschere di divinità paurose: 163; 186

Ermes:

- in Arcadia: 207
- maschera: 184-185; 185; 186; 187; 210; 216; 399; 410 fig. 11; 421; 430; 437
- nel mito di Iò: 177; 178; 180; 183
- personaggio del *Prometeo Incatenato* (testo e rappresentazioni): 171; 173; 183; 184; 196; 207; 208;

209; 235 fig. 41; 242; 243; 249 n. 11; 273 n. 16; 286; 287; 288; 289 e tav.14; 290; 291; 292 e n. 67; 293-297; 356 e nota 52; 398

– *vedi anche Hermes e Hermes Logios*

Ermonio, tipologia di maschera: 319 n. 7 (Vecchio e Secondo Ermonio)

Erodoto, storico greco: 140; 403

Eschilo, poeta tragico: 67; 158 n. 35; 159; 163; 165, 166; 168 n. 84; 174 n. 106; 186; 272 n. 10; 274; 400-401

- *Agamennone*: 279
- *Coefore*: 279
- *Eumenidi*: 279
- *Filottete*: 166
- *Issione*: 164
- *Orestea*: 156; 158; 351 nn. 28 e 29
- *Persiani*: 156
- *Prometeo Attizzatore del Fuoco* (Προμηθεὺς Πυρκαεὺς): 158 e n. 3
- *Prometeo Incatenato* (Προμηθεὺς Δεσμώτης): 32; 158 e n. 33 e *passim* 149-191; 193-245
- *Prometeo Liberato* (Προμηθεὺς Λυόμενος): 158 e n. 3
- *Prometeo Portatore del Fuoco* (Προμηθεὺς Πυρφόρος): 158 e n. 3
- *Supplici*: 176; 178; 181; 356
- *vedi anche Prometeo*

Euripide, poeta tragico: 105; 116; 124; 140; 166

- *Archelaus*: 99; 124
- *Baccanti / Bacchae*: 124, 349; 351 n. 29
- *Elena*: 279
- *Elettra*: 185 n. 153
- *Eracle*: 359
- *Filottete*: 166
- *Frisso / Phrixos*: 151 e fig. 2
- *Ifigenia in Aulide*: 447
- *Ione*: 158 n. 35
- *Ippolito incoronato*: 279
- *Issione*: 164
- *Medea*: 360
- *Telephus*: 116
- *Temenos*: 124
- *Temenidai*: 124

espressività corporea: 157; 211; 242; 243; 361

estetica della maschera: 211; 348 n. 6; 399; 409; 424; 444

età romantica: 261; 264

età ellenistica: 66; 87; 88; 168; 348

etera: 81 fig. 31; 313 e n. 26 – *vedi anche hetaera*

ethos: 165; 313; 353

Eumenidi, aspetto mostruoso: 186 – *vedi anche Eschilo, Eumenidi*

euthyrris, rettilineo, in riferimento alla forma del naso: 162

eyebrows: 103; 105; 106; 108; 113; 115; 116; 117 – *vedi anche sopracciglia*

F

Fabula Promethei: 249 n. 12

fari LED: 215

fascia elastica: 209

fase di slicing: 393

fattore di aleatorietà formale: 423

fattore di scala: 392; 394

fattore d'ingrandimento: 424; 435; 436; 437; 438

fibra di canapa: 447; 449

fibra di vetro: 454

figurine:

- *caricature*: 120-122

Filenio, personaggio comico: 336; 338 e n. 6; 340; 342 fig. 6

filo d'acciaio: 416

Filottete, maschera dell'eroe mitologico: 164-167; 186; 205

Fisiognomica, trattato di scuola peripatetica: 310 n. 18

fisiognomico: 317; 319 e n. 9; 321 n. 21

fisionomia: 162; 166; 171; 185; 186; 201; 202; 204; 205; 207; 208; 210; 212; 272; 321; 330; 349 n. 11; 399; 409; 423; 424; 433; 440; 456; 460; 461; 472

fittile / *ficile*: 44

- maschera: 94 fig. 12; 439
- miniatura / modellino: 16; 436
- statuetta: 93 figg. 5, 6; 183

fonatorio: 337; 338

Fondamenta-La Scuola dell'Attore: 452

Fondazione INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico): 271 n. 1; 272; 274; 275 n. 24; 296; 297; 356 n. 54; 358 n. 57; 492

formato tridimensionale PLY o OBJ: 391

formato STL: 393

Fotogrammetria digitale *Structure from Motion* (SfM): 389

fotomodellazione: 390

frammentazione corporea: 474

fresatura CNC (*Computer Numerical Control*) del modello: 425

Frinico, poeta tragico greco: 401 e n. 16

Frisso / *Phrixos*, titolo di due tragedie frammentarie di Euripide: *vedi* Euripide

frontalità: 140; 141; 142; 352; 358; 360

fronte (anatomia della maschera): 161; 162; 166; 170; 174; 182; 183 e n. 143; 221 fig. 13; 306; 310; 321 n. 19; 326 n. 53; 328 n. 63; 399; 409; 447; 449; 462

- accigliata: 321
- arrotondata: 161
- bombata: 163; 185; 205; 207
- con cornetti: 183
- corrugata: 252; 255; 306; 308; 311 n. 21
- lieta: 319 n. 7
- liscia: 161; 162; 204
- triangolare: 166

full face mask / **full mask**, terminologia tecnica: 358 n. 58; 362; 398; 477; 478

full head mask, terminologia tecnica: 358 n. 58; 362

full-face mask, uso non specializzato del termine per indicare la maschera a calotta: 45; 46

funerario: 136; 137; 143; 152

fuoriscena: 150; 151; 152 fig. 3

G

gauge (spessore materiale): 399; 423; 424

geometria tridimensionale: 390

gesso: 313; 401; 407 e fig. 5a, b; 408 e figg. 6a, b; 410 fig. 10; 412; 415 fig. 20; 423; 424; 425; 448; 454; 482

gestualità: 22; 23; 87; 204; 241; 318; 322; 323 n. 30; 325; 330 n. 72; 349; 350; 350 nn. 19, 20; 351 n. 28; 355; 356; 359

Geta, servo (Menandro): 154, fig. 4

Geta, servo (Plauto): 311

giovenca / **vacca** (metamorfosi di Iò): 176 e n. 119; 177; 178 e n. 127; 179; 181 e fig. 15a; 197; 206; 209; 210; 213; 289; 420 fig. 32, 437

Glasgow: 153; 470; 475; 493

gommapiuma: 454

gomma siliconica: 425

Gorgone: 137 e n. 10; 140 e n. 30

gorgoneion: 138 n. 14

grottesco / grotesque: 120; 185; 208; 210; 211; 280

- carattere: 87
- codice: 64
- fattezze / fisionomia / tratto: 137 n. 10; 185; 186; 207
- figura: 85-97
- maschera: 66; 475
- volto: 186

Grumio, servo (Plauto): 308; 309

guancia (parti della maschera): 86; 166; 319 e n. 7; 329 e n. 67; 462

H

hairstyle, in riferimento alla maschera: 99; 106; 112; 115; 117; 119; 128; 130 – *vedi* anche pettinatura

Hegemon Presbytes, tipologia di maschera: 126; 129; 306; 318; 319

Hegemon Therapon, tipologia di maschera: 115 e fig. 19; 116 e fig. 20; 125; 126; 129; 130; 305; 306; 308; 453

Hephaestus, divinità: 107

Hephaistia, festività ateniese: 159

Hercules: 103; 104 fig. 4; 105 e fig. 5; 126; 127

Hermes: 111

- *Logios*: 183
- *vedi* anche *Erme* - *shepherd and ram-bearer*, *figurines*

Hetaera: 112 e fig. 15; 118; 119 e fig. 27; 126; 128; 131 – *vedi* anche *etera*

Hetaeridion, tipologia di maschera: 118 e fig. 25; 131; 313 n. 26

Himation, *on figurines*: 100; 102; 103; 104; 110; 112; 113; 116; 117

Ho kato trichias anaphalantias, tipologia di maschera: 305; 306; 308; 310

hyperetes, servo: 184; 207

I

Ifigenia in Aulide, tragedia di Euripide: *vedi* Euripide

Ifigenia, personaggio: 247

illuminotecnico:

- impianto: 200
- sistema: 416
- studio 215

immagine bidimensionale: 390

incorporazione: 474

indossabilità, della maschera: 28; 29; 31; 34; 35; 154; 208; 209; 241; 350; 394; 423; 413; 436; 439; 440; 444; 447; 476; 481

ingrandimento, delle miniature: 26; 27; 154; 399; 424; 435; 436; 448

- percentuali: 399
- scalare: 399; 423; 424

Innamorati (personaggi della Commedia dell'Arte): 353 e n. 37

innamorato (personaggio della commedia latina / epiteto): 22; 311; 327 n. 60; 328; 336; 342 fig. 6

intelligenza del corpo: 474

intelligenza globale: 444; 469; 473

interferenza (acustica): 381; 382 e fig. 7

International School of Theatre Anthropology: 452

Iò, mitologica figlia del dio fluviale Inaco:

- iconografia: 177 e n. 121; 178 e n. 127; 179 e fig. 13; 180 e fig. 14 e n. 137; 181 e fig. 15a; 182 e fig. 15b
- in allestimenti teatrali moderni a Siracusa: 281; 284; 289-290 e tav. 15
- mito: 176 e nota 119; 180; 183; 256 n. 28
- maschera: 182 e figg. 16, 16b-c; 186; 187; 209; 222 fig. 16; 232 fig. 35; 233 figg. 36-37; 234 fig. 39; 235 fig. 40; 392; 399; 421; 437
- personaggio del *Prometeo Incatenato*: 158 n. 34; 176-183; 196; 206-207; 209; 216; 275

Issione, sovrano tessalo mitologico: 164 e n. 65

J

jaw: vedi mascella

juggler / *illusionist* (*head of*): 121 fig. 30

K

Kathakali, forma di teatro-danza indiana: 351 n. 28

Kerameikos, quartiere dell'antica Atene: 115

Kerkis. *Teatro Antico In Scena*, ETS: 32; 36; 53; 57; 58 n. 57; 194; 215; 216; 398; 491

Koilon, sezione dell'edificio teatrale greco dedicata al pubblico: 99; 354; 374 e n. 2; 375; 376 – *vedi anche cavea*

Koinon of the Artists (Tecnhitai): 124 – *vedi anche Artists (Tecnhitai) of Dionysus*

Kolax, tipologia di maschera: 161 fig. 7; 162; 163; 186; 205; 310; 311 n. 21

Kore, carattere della tragedia e commedia antica: 202; 209; 406 figg. 2, 3a-b; 416 fig. 22b; 438

kothoroi, calzatura teatrale: 104

Kratos, fratello di Bia, divinità che personifica la Potenza:

- maschera: 161; 163; 164; 185; 186; 187; 196; 205; 209; 210; 222; 242; 398; 399; 407 fig. 5a; 410 fig. 10; 412 fig. 17; 417 fig. 25; 472 tav. 4; 430; 436
- personaggio: 160; 161; 162; 163; 164; 173; 177; 204; 205; 210; 211; 213; 214; 215; 222; 274; 279; 421
- raffigurazioni: 164 n. 65; 185; 207
- rappresentazioni di Siracusa: 280 e tav. 8 e n. 40; 281 e tav. 5; 282 tav. 7; 292; 295; 297

L

labbra, della maschera: 209; 210; 319 n. 7; 320; 462

- carnose: 162
- contratte: 321
- grosse: 185; 207; 309 n. 14
- rosse / purpuree: 209; 312
- sottili: 161; 166

laboratorio:

- CTU Urbino: 339
- del Maestro Giancarlo Santelli: 453
- del mascheraio: 32 n. 19; 529
- di digitalizzazione e prototipazione UNIRC: 25; 27; 28
- di recitazione in maschera di Adriano Iurissevich (2025): 33; 34; 362 e n. 66
- di sartoria della Fondazione Inda: 296
- di scenografia Fondazione Inda: 296
- Laboratorio di Drammaturgia Antica: 194; 471
- laboratorio di scenografia (Dino Serra): 198 figg. 2-3
- laboratorio multisensoriale: 36 n. 28; 58 n. 57
- laboratorio scenico: 240

lampadion / *Lampadion*:

- capigliatura: 112; 118; 128
- tipologia di maschera: 119 e figg. 26, 27; 131

Lampadedromie, festività ateniesi: 158; 159

lana: 418

- grezza: 449
- scozzese di pecora: 418

lattice, materiale per maschere: 358 n. 58; 454

latreia, servitù: 184; 207

legno, materiale per maschere: 66; 138; 262; 401; 446; 447

Lecturae Plautinae Sarsinates: 335

Lemno, isola: 164; 165; 166; 205

Lenee:

- festività ateniese: 139; 178

- vasi delle: 142
- lenone**, personaggio plautino: 307; 311; 320; 321 e nn. 19, 20, 24; 322; 323 e n. 29; 326; 329
- Leonida**, servo (Plauto): 307 e n. 8; 308; 321 n. 20 e 21
- Leonida**, servo (*Casinaria*): 340; 341 fig. 4
- Leq**, Livello sonoro continuo equivalente (parametro acustico): 377; 378 fig. 1; 379
- Lesbo**: 138
- Leukos Aner**, tipologia di maschera: 105; 126; 127
- linguaggio del corpo**: 350 n. 19; 462; 467
- lino**: 22; 66; 375; 403; 446; 447; 448
 - irrigidito: 375
- Lucania**: 85; 86
- luce**:
 - artificiale: 405; 416; 291; 292
 - fredda: 215
 - funzione della: 215

M

- Maccus**, personaggio dell'Atellana: 120; 122
- Macedonia**: 64; 99-133; 492
- Magna Grecia**: 37; 64; 65-84; 150; 181; 307; 386
- Maison**, tipologia di maschera: 116 e fig. 21; 130; 306; 309
- mallotos chiton**, costume: 100
- manichino** (ristrutturato positivo): 424
- maquette**: 434
- marcatori di identità**: 349 n. 12
- marionetta**: 358 e n. 55; 451; 455
- Marsia**, personaggio mitologico: 88; 403
- mascella** / *jaw* (della maschera): 115; 161; 162; 209; 347 n. 1; 349 n. 16
- maschera**:
 - a calotta: 155; 156; 157; 187; 193; 195; 200; 208; 210; 211; 240; 241; 242; 243; 347; 349; 350; 352; 355; 357; 359; 361; 362; 372; 293; 398; 401; 403; 404; 405 figg. 1a, 1b; 407 fig. 5b; 413 fig. 18a; 418 n. 33; 420 fig. 31; 421; 422 fig. 34; 423; 425; 434; 435; 438; 439 e fig. 2; 440; 443; 444; 447; 449; 453; 455; 461; 462; 469; 470; 471; 474; 475; 476; 477; 478; 481
 - bidimensionale: 150; 154; 390
 - bovina: 210
 - del coccodrillo: 360 e n. 62
 - colorata: 401
 - del coniglio bianco: 360 n. 62
 - del corvo: 360 n. 62
 - del Servo calvo con una corona bassa di capelli (*Ho kato Trichias Anaphalantias*): 305; 306; 308; 310
 - del Servo principale (*Hegemon Therapon*): 305; 306; 308; 309; 310; 311
 - dell'Etera Matura, vecchia o esperta (*Teleion Hetairikon*): 306; 313 e n. 26
 - maschera espressiva intera: 475
 - rituale: 25; 29; 32; 47; 49; 51; 53; 66; 348 n. 6; 386; 433
 - maschera indossabile in scena: *vedi* indossabilità (della maschera)
 - integrale moderna: 358 n. 58; 477 – *vedi* anche *full head / face mask*
 - integrale, nel senso di 'maschera a calotta': 337; 340 – *vedi* anche *full head / face mask*
 - intera: 449
 - larvale: 358 n. 58; 475; 477
 - neutra: 475; 187; 350 e n. 22; 375
 - comica: 69; 73 fig. 11; 77 figg. 21-22; 86; 87 e n. 15; 88; 143; 152 n. 14; 153 n. 16; 165; 171; 195; 305; 316; 309; 317; 318 n. 1; 319 e n. 7; 348 n. 3; 356; 493; 462; 467; 477; 493
 - tragica: 78 figg. 23-24; 80 fig. 29; 348 e n. 3; 349; 350 fig. 25; 354; 359; 360; 361; 362; 475 – *vedi* anche *tragic mask*
- mascheraio** / **mascheraia**: 26; 27; 32 n. 19; 35; 154 e fig. 4; 155 e fig. 6; 210; 242; 351 n. 29; 392; 398; 401; 404; 409; 423; 424; 435; 446; 452 n. 2; 453; 461; 470; 493; 494

materiali da calco elastomerici, siliconici: 425

materiali delle maschere: 400-401 – *vedi* anche cartapesta; cuoio / pelle; lattice; legno; lino

matrice / *mold* / *matrix*:

- delle miniature antiche: 126; 161; 162; 170; 171; 173; 201
- delle ricostruzioni di maschere moderne: 405 n. 29; 408 e fig. 7; 409; 410 figg. 10, 11, 12, 13; 411 figg. 14a-b, 15; 412 e figg. 16-17; 413 figg. 18a, b-c; 414 fig. 20; 416; 418 n. 33; 423; 425; 446
- *vedi* anche calco

Medea, personaggio tragico: 360 n. 62

Medea, tragedia di Euripide: *vedi* Euripide

Medea, tragedia di Seneca: 279

Mediterraneo, **mediterraneo** / *Mediterranean*: 38; 59; 60; 152; 241; 383 n. 45; 386; 484; 490; 491

Megara Iblea, antica colonia greca in Sicilia: 70 fig. 1

mellotron, strumento musicale: 213

Menander / **Menandro**, poeta comico: 21; 153 e n. 14; 348; 386; 459; 460; 461; 463; 467; 469; 470; 471; 472; 473; 475; 476; 478; 493

- *Epitrepontes* (*Arbitrato*): 153; 460; 461; 463; 471; 469
- *Dyskolos* o *Misanthropos*: 111; 153 e n. 18; 154 fig. 4; 460; 461; 471; 475; 478
- *hypothesis* al *Dyskolos* 53 n. 18
- *Kolax* (Κόλαξ / *The Fawner*): 113
- *Perinthia* (*La donna di Perinto*): 116
- *Samia* (*Donna di Samo*): 153 n. 16; 351 n. 29; 444; 460; 461; 462; 463; 466 figg. 5 e 6; 467; 477; 493
- *Sikyonioi*: 406
- *Synaristosai* (*Le donne a colazione*): 117

menis, ira: 205

mento (della maschera): 166; 170; 319 e n. 7; 409

meretrix: 312; 313; 314

mesh: 394

- di tipo TIN (*Triangulated Irregular Network*): 389; 391
- *mesh texturing*: 390; 391

messaggero, in riferimento a Hermes: 183; 184; 185; 207; 208; 213

meta-disciplinare: 386

metafora della maschera: 469; 477

metapontino, produzione: 74 fig. 13

Metaponto: 67

Metimna, città dell'isola di Lesbo: 138

mezza maschera: 86; 88; 93 figg. 5, 6; 150; 154; 156; 187; 211; 449; 462

microfono: 379; 380

Middle Comedy: *vedi* Commedia di Mezzo

mime: 120; 122; 127

mimesis: 152; 473

mimetico: 151; 156; 399

mimi romani: 355

mimica: 212; 318

mimica facciale: 87; 284; 330; 349; 357

mimo: 462

misurazioni fonometriche: 372; 373

modellazione morfologica: 162; 166; 170; 201; 216; 386; 396; 404; 412; 416; 435; 451; 481; 493 – *vedi* anche rimodellazione morfologica

monete di Mitilene (Lesbo): 138

Moog, sintetizzatore su tastiera: 213

morfologia: 403

- maschera a calotta: 347 e n. 1; 349; 350; 360; 372; 399
- maschera neutra: 350 n. 22
- facciale degli attori: 33; 482

morfologico: 399

- adattamento: 409
- caratteristiche del reperto: 163; 390; 435
- distinzioni: 162
- evoluzione: 348

mormolukeion: 138 n. 14
Moros, personaggio del mimo: 122
Mother of Gods, sanctuary of Pella: 128
moustache: 105; 109 – *vedi* anche *baffi*
mouth: 115; 120

- *half open*: 103; 105
- *open*: 103; 105; 106; 115; 116; 118
- *smiling*: 103
- *vedi* anche *bocca*

multidisciplinare: 386

N

NAOS Lab: 26; 33; 48; 54; 209; 392; 400; 424 n. 35
narice / **narici** (della maschera): 163; 185; 205; 207; 451
naso (della maschera): 152; 166; 170; 175; 210; 326; 399; 413 figg. 18b, c; 449

- a becco: 328 n. 64
- adunco: 87; 162; 163; 310; 319 n. 7; 328 n. 64
- a uncino: 319
- camuso: 185; 207; 309 n. 14
- rettilineo: 174
- rettilineo alla greca: 161; 162
- rettilineo ma deforme: 163; 205

Nasso, isola greca: 138
National Theatre (Londra): 156; 351 n. 28
naturalismo: 200; 212; 242; 243; 359; 361; 462
naturalistico: 146; 201; 243; 349 n. 17; 352; 357; 358; 399; 462; 467 – *vedi* anche *antinaturalistico*
Neaniskos, tipologia di maschera: 113; 311 e n. 21 – *vedi* anche *Oulos Neaniskos*
Neoptolemus, attore tragico di Skyros: 124
New Comedy: *vedi* *Commedia Nuova* / *Nea* / *New Comedy*
New Comedy in Performance, progetto: 470; 471; 493

O

occhi (anatomia della maschera): 87; 152; 166; 170; 210; 242; 243; 253; 286; 308; 309; 310; 321 n. 21; 330 n. 72; 399

- accigliati: 308 n. 10
- aguzzi: 307
- allineamento: 392; 409; 462
- aperti: 259
- aperti con bulbi prominenti: 185; 207
- colore: 170; 323 e n. 29; 328 nn. 63, 64
- di Dioniso: 140; 141
- infossati: 161; 205
- obliqui: 175; 183
- piccoli socchiusi: 162; 308
- sbarrati a bulbo prominente: 163; 205

Oceanine, ninfe, figlie del Titano Oceano:

- personaggi: 160; 171; 174; 197; 200; 202; 210; 212; 213; 214; 216
- maschere: 175; 176; 186; 209; 218 fig. 10; 225 figg. 23-24; 226 fig. 26; 227 fig. 27; 228 fig. 28; 229 figg. 29-30; 230 figg. 31-32; 234 fig. 38; 236 fig. 42; 398; 399; 406 fig. 2; 414 fig. 19; 418 fig. 26; 419 figg. 27-30; 422 figg. 35-36; 428 tav. 5; 438
- rappresentazioni a Siracusa: 275 e n. 28; 276; 278; 281; 283 fig. 45; 286; 287 tav. 11; 288; 290; 291; 292; 293; 294; 295; 296; 297
- iconografie: 266

Oceano, Titano:

- personaggio: 160; 169; 170; 171; 172 e n. 101; 173 e fig. 11; 174; 186; 197; 200; 202; 203; 204; 210; 212; 214; 215; 216; 235; 256
- iconografie: 262 fig. 37
- maschera: 186; 187; 196; 207; 220 figg. 12-13; 231 figg. 33-34; 398; 399; 405 figg. 1a-b; 406 fig. 1c; 408 fig. 8; 409; 411 fig. 15; 418; 421 e fig. 33; 427 tav. 3; 430; 434; 437
- spettacoli a Siracusa: 273 n. 16; 276; 286; 287; 288 tavv. 12-13; 292; 293; 294; 295; 296; 297

Odin Teatret, compagnia teatrale: 452

old:

- *father*: 44
- *man*: 108
- *servant*: 129
- *woman*: 131
- vedi anche *Senex*

Old Comedy: vedi *Commedia Antica* / *Archaia*

Olynthus: 107; 124; 126

OmaAmo/Rem Koolhaas* (studio di architetti): 278; 295

onkos, tipo di acconciatura: 104; 105; 106; 447

Orazio, poeta latino: 400

orecchie bovine: 178; 180; 182; 183; 186; 206; 209; 292; 420 fig. 32

organi facciali: 399

Oulos Neaniskos, tipologia di maschera: 113; 454; 455

ovalizzazione: 425

P

Pablo Ibarluzea International School (Bilbao – Spagna): 475; 477

Pacheia Graus, tipologia di maschera: 117; 131

Paestum: 87 e n. 10

pagos: 274; 278

Paidagogos: 100; 101; 102 fig. 2

Palaeatrio, *servus callidus* (Plauto): 307 n. 7; 310; 321 n. 21; 325

Palinuro, servo (Plauto): 323 n. 29

Pallante, Titano: 162; 204

palliat: 22; 23; 44; 45; 317; 319; 320; 323; 325; 326; 456

palpebra (della maschera): 162; 166; 170; 174; 201

Pan, *mask*: 129

Panathenaia, festività ateniese: 159

Panchrestos / **Panchrestos Neaniskos**, tipologia di maschera: 175; 202; 311 n. 21

Pantalone: 353 n. 37

Papiri Bodmer: 460

Papiri di Ossirinco: 460

Pappos Protos, tipologia di maschera: 38; 59; 152; 170 fig. 10; 171; 173 fig. 11; 186; 201; 318; 319

Papposilenus, tipologia di maschera: 100; 101 e fig. 1; 102; 127

Pappos Therapon, tipologia di maschera: 114 e fig. 18

Pappus, personaggio dell'Atellana: 122

Parasitos / **Parassita**, tipologia di maschera: 162; 163 e fig. 8; 164; 186; 205; 309; 310; 311 n. 21; 437

paraskenia: 374

parody: 107; 111; 116

parrucca / **parruccamento**: 326; 417 figg. 24 e 25; 418 fig. 26; 420 fig. 31; 421 fig. 33; 424; 449

Pausania, geografo greco: 111; 138; 140

Pella, *terracotta theatrical figurines and masks*: 99-133

pelle:

- maschere: 26; 27; 178; 201; 207; 208; 209; 210; 212; 220 fig. 13; 241; 242; 243; 311; 372; 398; 399; 401; 402; 403; 413 figg. 18 a, b-c; 414 figg. 19 e 20; 414 figg. 21 a-b, 22a; 416 fig. 22b; 417 figg. 23, 24, 25; 481; 482
- materia prima: 402; 403 e n. 25; 404; 413 figg. 18 a, b-c; 415 figg. 21a-21b
- otre: 403

- superficie del corpo, del volto: 402; 403 e n. 25; 404; 413 figg. 18 a, b-c; 415 figg. 21a-b
– *vedi* anche cuoio, derma
- people of foreign races / foreigner, caricature figurine:** 121; 122
- Periplectomenus, senex** (Plauto): 307 n. 7; 324; 325 n. 42 e 43; 328
- personificazione:** 140; 204; 211; 436
- pettinatura:** *vedi* acconciatura / pettinatura
- Phaniscus, servus** (Plauto): 308; 310
- pharanx**, burrone, dirupo: 274
- Philip II, Macedonian king:** 124; 125; 127
- piattaforma Sketchfab:** 27; 389; 483
- pilos**, copricapo: 107; 109 fig. 11; 110 e fig. 13; 122; 128
- Pinacium**, servo (Plauto): 308, 310
- Pinaros**, tipologia di maschera: 106 e fig. 7; 107 fig. 8; 126; 128
- pino cembro** (albero): 447
- Pittore Branca:** 158 n. 35
- Pittore di Arkesilas:** 283 tav. 8; 284 tav. 8
- Pittore di Codro:** 168
- Pittore Dinos:** 158, n. 35
- Pittore Felton**, ceramografo apulo: 85-97
- Pittore di Konnakis**, artista greco: 169
- Pittore di Nicia**, artista greco: 159 n. 38 e n. 43; 168
- Pittore di Peleo:** 168
- Pittore di Pisticci-Amykos:** 178
- PLA**, acido polilattico: 27; 393; 406 fig. 1c; 423; 482; 488
- plastilina:** 448
- Plauto:**
 - *Amphitruo*: 320 n. 13
 - *Asinaria*: 23; 44; 45; 320 n. 12; 336; 481; 487
 - *Aulularia*: 320 n. 13; 327; 335
 - *Bacchides*: 320 nn. 12, 13; 324; 325; 327; 330 n. 69
 - *Casina*: 22; 23; 44; 45; 309 n. 13; 320 nn. 12, 13; 324; 326; 327; 336; 481; 487
 - *Curculio*: 320 e nn. 12, 15; 321 n. 20; 322; 323 n. 30; 329; 452 n. 2; 453 n. 5
 - *Mostellaria*: 308; 320 n. 13; 330 n. 69; 453
 - *Persa*: 306; 311-312; 320 e n. 15; 453
 - *Poenulus*: 320 n. 13 e 15; 327 n. 60; 453
 - *Pseudolus*: 22; 23; 44; 45; 320 n. 13 e 15; 321; 323; 336; 481; 487
 - *Rudens*: 309 n. 13; 320 e nn. 13, 15; 321 n. 18; 452 n. 2
 - *Truculentus*: 309 n. 13; 312 e n. 25; 314; 320 n. 13; 452; 492
- Plautus Festival:** 23; 24; 45; 46; 339; 484; 490
- policromia:** 170; 183; 405 n. 29
- policromo:** 80 fig. 29; 82 fig. 33
- Pompeii / Pompei:** 117
- Pornoboskos**, tipologia di maschera: 113 e fig. 16; 126; 129; 318; 319; 321
- pratiche misteriche:** 137
- Pratina**, poeta tragico greco: 401 e n. 15
- prohairesis:** 353
- produzione:**
 - apula: 74 fig. 14; 75 figg. 16, 17; 76 figg. 18, 20; 80 figg. 26, 27, 29; 81 fig. 31; 82 figg. 32, 33
 - attica: *vedi* attico
 - metapontina: 74 fig. 13; 178; 180; 181
 - pestana: 80 fig. 28; 81 fig. 30
 - siceliota: 70 fig. 1; 76 fig. 19; 77 figg. 21, 22; 78 figg. 23, 24; 79 fig. 25
- Progetto 'Menandro ritrovato':** 470
- Prometeo incatenato**, iconografia moderna:
 - *patiens*: 247-269
 - *triumphans*: 247-269
 - titano: 247-269
- Prometeo Incatenato**, interpretazioni della tragedia eschilea:
 - spettacoli a Siracusa: 271; 301
 - spettacolo del progetto Prin 2022: 14; 16; 39; 149-191; 193-245

- maschere del progetto Prin 2022: 14; 26; 156; 397-432
- Prometheia**, festività ateniese: 159
- prominenze malari** (anatomia del volto): 399
- prosopion**, maschera: 138; 400 n. 9; 403
- prosopon** / **viso** / **maschera**: 64; 135; 136; 137 n. 10; 138; 139; 141; 142; 349 n. 13; 401 n. 16; 403; 404 – *vedi* anche maschera
- PROSOPŌN - Centro di Teatro Classico e Arti Performative**: 452
- prossemica**: 22; 23; 273; 281; 286; 349; 354; 357
- protocollo**:
 - catalogazione digitale: 484
 - digito-artigianale: 27; 28; 31; 34; 36; 52; 209; 372; 385-396; 404; 481; 482; 484
 - recitazione di una tragedia in maschera: 211; 241
- prototipazione**: 14; 19 n. 1; 24; 25; 29; 33; 35; 38; 372; 385; 393; 423; 481; 482
- Pseudokore**, tipologia di maschera: 117 e fig. 23; 118 fig. 24; 131; 313 e n. 26
- Pseudolo**, servo (Plauto): 307; 321 n. 20; 336; 339; 340; 342 e fig. 5; 344 fig. 9
- psicoacustica**: 376; 377
- Psychopompos**, epiteto di Ermete: 183; 207
- pupilla** (della maschera): 170
- Pupi Siciliani**: 359
- Pyrgopolynices**, soldato millantatore (Plauto): 307 n. 7

R

- rafia di canapa**: 418; 419 figg. 27-30
- raster**, immagine digitale: 376
- resine epossidiche**: 424
- restauro**:
 - digitale: 22; 24
 - di modelli: 182 fig. 16a, b-c e n. 141; 409 e fig. 8; 423; 424; 453
 - plastico: 409
- rettilineo**, in riferimento alla forma del naso: 161; 162; 170; 174; 205 – *vedi* anche εὐθύρρις / *euthyrris*
- rhexis**: 274; 280; 292
- ricostruzione 3D**: 26; 33; 34; 153 e n. 16; 187; 387; 423; 424 e n. 35
- ricostruzione cromatica**: 390
- ricreazione**: 156; 208; 209; 212; 241; 405
- rilevamento 3D**: 13; 152; 154; 156; 208
- rilievo digitale**: 33; 34; 426-429; 482
- rimodellazione digitale**: 424
- rimodellazione morfologica**: 409 – *vedi* anche modellazione morfologica
- Rintone**, poeta greco, autore di ilarotragedie: 67; 68
- ritmo**: 200; 212; 213; 214; 281; 352; 355; 362; 456; 471; 472; 473; 474; 475
- rito**: 19; 88; 139; 140; 142; 159; 317 n. 1; 400 n. 13; 492
 - di passaggio: 65; 66
- ritrovamento sporadico**: 170; 173
- rituale**: *vedi* maschera
- Royal National Theatre** di Londra: 156; 351 n. 28
- rughe**: 326; 348
 - all'angolo esterno degli occhi: 170
 - brevi: 166
 - due: 166
 - sulla fronte: 185; 207; 252; 255; 306; 308; 321 n. 21
 - profonde / incise: 166; 205
 - senza rughe: 161; 162; 186
 - verticali: 166
- rustico**, tipologia di maschera: 184; 185; 186; 207; 437 – *vedi* anche *agroikos*
- Russia**: 112
- Ruvo**: 88; 152 fig. 3; 164 n. 65; 178; 180 e n. 137; 181 e n. 137

S

- sacerdote:** 87; 94 fig. 7; 95 fig. 13; 137 n. 10; 359
- Sagaristio**, servo (Plauto): 311
- Sanctuary of Hermes Ram-bearer (Pella):** 111
- Sanctuary of the Mother of the Gods and Aphrodite (Pella):** 103; 123; 128
- santuario di Apollo Temenite (Siracusa):** 374
- santuario di Artemis Orthia (Sparta):** 137 n. 10
- santuario di Eolo (Lipari):** 348 n. 10
- satiro:** 158 n. 35; 168; 374; 453 n. 5
- maschera: 28; 137; 139; 151; 183; 186; 348 n. 5; 392; 437
 - rappresentazione frontale: 137
- satiresco:** 66; 67; 69; 152 fig. 3; 178; 186; 240; 305; 348 n. 5 – *vedi* anche dramma satiresco
- Satyr**, attore comico: 124
- Satyr ageneios**, tipologia di maschera del dramma satiresco: 103
- Satyr geneion**, tipologia di maschera del dramma satiresco: 103
- satyr play:** *vedi* dramma satiresco / *satyr drama* / *satyr play*
- Satyr polios**, tipo di maschera del dramma satiresco: 103
- Scafa**, anziana serva plautina: 325 n. 44
- scala umana** (di modelli digitali): 26; 28; 31; 385 n. *; 389; 391; 392 e fig. 3; 393; 394; 435; 481
- scaling up:** 424
- scansione 3D:** 26; 27; 33; 153; 372; 482; 483
- scavo:** 150; 165; 173 e fig. 11; 175 fig. 12; 319; 374; 398 n. 1; 456; 461
- Sceledrus**, servo (Plauto): 307 n. 7; 310
- schiaiva:** 22
- schiaivo:** 312; 318; 320 n. 18; 325; 330 n. 69; 456
- maschera: 154; 306 e n. 7; 465 fig. 41; 471
 - *vedi* anche *slave*
- schiuma poliuretanica ad alta densità (tooling foam):** 358 n. 58; 425
- Scirone**, personaggio mitologico: 158 n. 35
- Scottish Mask and Puppet Theatre Centre (Glasgow):** 470; 475; 153
- semi-calvizie:** 318
- Seneca, Medea:** 279
- Senex**, carattere plautino: 307 n. 7; 320 e n. 13; 322; 323; 324; 325 e n. 45; 326; 327; 328; 329; 330 e nn. 69 e 71
- Servo:** 183; 186; 305-315; 321 n. 21; 323; 325 n. 47; 326; 327; 336; 455
- calvo con corona bassa di capelli: 305; 306; 308; 310
 - innamorato: 311
 - messaggero: 183; 186
 - plautino: 305-315; 321 n. 21; 323; 325 n. 47; 326; 327; 336
 - primo: 455
 - principale: 306; 307-308; 310; 311
 - riccio: 306; 310
 - secondo: 310
- Servus:** 307; 308 n. 10; 310; 314
- *callidus*: 307 n. 7; 310; 311; 312 n. 22 (*servus*); 339
 - *rusticus*: 308; 309 e n. 13; 312
 - *truculentus*: 312 n. 22 (*servus*)
 - *urbanus*: 309
- Sfinge**, mostro mitologico: 87; 94 fig. 9
- Sicone**, cuoco in Menandro: 154 fig. 4
- sikinnis**, danza: 151
- Silenus**, tipologia di maschera del dramma satiresco:
- *Silenus type*: 102
 - *Silenus pappos*: 103 e fig. 3; 127
- silenzio:** 214; 215; 375; 382; 383
- simbolismo dionisiaco:** 137; 143
- sintetizzatore digitale:** 213; 214

Siracusa:

- Akradina: 375
- Neapolis: 375
- teatro Greco: 271-301; 355; 356; 357; 360; 373-384

slave: 44; 116

- masks: 109; 110 fig. 12; 115; 116; 126; 129
- figurines: 107; 108; 114; 115; 121; 125
- *supplicant*: 115

Socrates type, tipologia di maschera: 102; 127**Sofocle**, poeta tragico: 174; 194

- *Antigone*: 275 e n. 24
- *Dionysiscus*: 101
- *Tereo*: 150
- *Edipo a Colono*: 358
- *Edipo Re*: 360
- *Filottete*: 166
- *Filottete a Troia*: 165
- *Inaco*: 178; 183

software Autodesk Meshmixer: 391**software Blender**: 391**software SFM Agisoft Metashape**: 391**software Ultimaker Cura**: 393**solecistico**: 205**somation**, imbottitura: 108**Son of Lefkaros**, attore tragico: 124**sonorizzazione**: 213**sopracciglia** (della maschera): 154; 162; 163; 170; 205; 210; 306; 319; 321

- aggrottate: 174; 320; 321
- arcuate: 207
- asimmetriche: 166; 204; 319 n. 11
 - destra: 319 n. 7
 - sinistra: 170; 201; 204
- estremità: 166
- grosse: 185
- in ordine: 319 n. 7
- linea delle s.: 166
- oblique: 170; 201
- scure: 175
- sollevate: 163; 205; 306; 308; 310; 319 n. 7; 326 e n. 52
- spianate: 319; 326
- unite: 170
 - vedi anche *eyebrows*

souvenir: 64; 66; 99**Sparta**: 66**Specimen** (Teatro di Lecce): 153 n. 19; 471**sperimentale**: 32; 187; 193-245; 274; 340; 361; 362 n. 66; 372; 392; 398; 452

- procedura: 27; 31; 481; 494
- ricerca: 14
- ricostruzione maschere: 13; 34; 35; 39; 156; 403; 423; 425

spessore: 424; 454

- dei modelli: 436
- del cuoio: 435
- della cartapesta: 435
- della terracotta: 435; 483
- minimo: 424
- originale dei reperti: 394
- proporzionale: 424

Sphenopogon, tipologia di maschera: 126; 129; 318; 319**stampa in resina**: 33; 153; 154; 424; 476

stampa tridimensionale: 390; 393 e fig. 6; 433 e nota *; 440 n. 4
stampanti Ultimaker S5 di tipo FDM (*Fused Deposition Modeling*): 393
statuetta: 66; 67; 68; 69; 73 fig. 10; 76 figg. 19, 20; 87; 93 figg. 5, 6; 162; 183; 348 e fig. 10
Stige, Oceanina: 162; 204
Strobilo, servo (Plauto): 321 n. 21
strutture nasali (anatomia della maschera): 399
stucco: 375; 400; 448
superficie di conflitto tra volto e maschera: 394
Supermarionetta (*Über-Marionette*): 358 e n. 56

T

taglio a campana (della calotta): 438; 439 fig. 2
taglio curvo (della calotta): 438; 439 fig. 2
taglio obliquo (della calotta): 438; 439 fig. 2
Tanagra, città greca: 111
Taranto: 48; 67; 85; 87 e n. 10; 88; 169
tavola cromatica: 426-430
teatro all'italiana: 357
teatrodanza: 347 n. *; 356 n. 54; 358; 360
Teatro dei Pupi: 359
Teatro Filodrammatici di Milano: 153; 154 fig. 4; 471; 478
Teatro Nō: 475
teatro orientale: 351 e n. 28; 358 n. 55
Tecnhitai of Dionysus: vedi *Artists (Tecnhitai) of Dionysus*
technai: 272 e n. 6; 278; 279
tela di lino: vedi lino
Teleion Hetairikon: 306; 313 e n. 26
Terenzio, poeta comico: 306
Teseo, eroe mitologico: 158 n. 35
Teti, titanide: 165
Tettix, tipologia di maschera: 306; 309
Thespiae, città greca: 111
Thettalos, attore tragico: 124
thiasos dionisiaco: 137
timpani: 213
tipo fisso: 195; 352; 353; 360
Tizio, personaggio mitologico: 250 e fig. 3; 251 e fig. 4 e n. 17; 252 e fig. 5; 254 n. 22
tónos: 240; 444; 469; 473; 478
Toxilus, servo (Plauto): 311; 312
Tracalione, servo (Plauto): 320, 321 e n. 18
tragic actor: 105; 106 fig. 6; 124; 127; 128 – vedi attore tragico
tragic mask: 126 – vedi anche maschera tragica
training attoriale: 200; 211; 241; 242; 351 n. 28; 362; 471; 474; 475; 489
Tranio, servo (Plauto): 308; 309; 325; 330 n. 69
trans-disciplinarietà: 386
trapeza: 142
travestimento: 339; 341 fig. 4
trilogia prometeica: 157; 158; 159; 167; 176; 357
trochis, corriere: 184; 207
trucco: 210; 312
 • e parrucco: 209; 210
trucco-maschera: 285; 288; 351 n. 28; 356
Tychios di Hyle, artigiano greco del cuoio: 402

U

Underworld: 123

Università Carlo Bo di Urbino: 13; 14; 19

Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano: 13; 14; 16; 19; 32; 41; 53; 194; 216; 247; 271 n.*; 341; 347 n. con asterisco; 400; 422 fig. 36; 470; 491; 492

Università di Glasgow: 470; 493

Università Mediterranea di Reggio Calabria: 13; 19; 34; 56; 341; 386; 398; 399; 405; 426

Università Paris VIII: 445; 494

Università Roma Tre: 452

Urano, Titano: 168

Urbino Teatro Urbano, festival: 23; 24; 339; 484; 493

V

vacca, maschera: *vedi* giovenca / vacca

valva (dello stampo): 423; 425

vasi risonanti: 375

vaso di Pronomos: 73 fig. 12; 151; 349 n. 12

vaso François: 139; 140

Vitoria-Gasteiz, città dei Paesi Baschi: 452

voce:

- articolazione: 472
- colore: 447
- emissione con maschera: 22 n. 6, 44 n. 35; 156; 210; 211-212; 242; 330; 338; 348 n. 2; 372; 373; 375; 377; 381; 421; 447; 454; 456; 473
- misure: 379-380
- risonanza: 382; 447
- tecniche vocali: 350 n. 19; 354; 355; 362

W

wet-nurse, caricature figurine: 121

workshop: 47; 49; 156; 241

- *coroplastic*: 113; 123
- CTU: 45
- del Pittore Feldon: 42
- di Claudio Moneta: 22 n. 6; 44 n. 35
- di Andrea Iurissevich 2004: 153; 470
- di Andrea Iurissevich 2025: 54; 55; 211
- di Andrea Puglisi: 23; 24; 45; 46; 452; 494
- *Convegno, Workshop e Spettacolo PRIN – PNRR: Dal Museo al teatro a Lipari*: 28; 29; 31; 50; 53

X

Xanthos, tipologia di maschera: 104

xanthoteros, tipologia di maschera: 104; 126; 127

Xenia (in riferimento a Dioniso): 140 n. 32

Xenos (in riferimento a Dioniso): 140 e n. 32 e 33; 141

xilografia: 248; 249 e fig. 1; 252; 257 n. 32; 262 n. 37; 264; 266

Y

Yak (bovino tibetano): 449

Z

Zanni, personaggio della Commedia dell'Arte: 353 n. 37; 354; 356
zigomi (della maschera e del viso dell'attore): 161; 166; 174; 449
zoomorfismo: 472
Zorba Officine Creative (Andrea Cavarra – MI): 398; 475; 494

Appendice dei lemmi citati in caratteri greci

ἄγένειος: *vedi Satyr ageneios*
 ἄγροικία: *vedi agroikia*
 ἄγροτήρ: *vedi agrotēr, agreste*
 ἀρχιμῦμος: *vedi capocomico / archimime*
 γενειῶν: *vedi Satyr geneion*
 δέρμα: *vedi derma (pelle)*
 Δεύτερος (β') Ἐπίσειστος: *vedi deuterōs Episeistos*
 Δεύτερος Πάππος: *vedi deuterōs Pappos*
 διάκονος: *vedi diakonos*
 διάνοια: *vedi dianoia*
 Δύσκολος: *vedi Dyskolos / The Peevish Fellow*
 Ἐπίσειστος Ἡγεμὼν Θεράπων: *vedi Episeistos Hegemon Therapon*
 Ἐταιρίδιον: *vedi Hetaeridion*
 εὐθύρρις: *vedi euthyrris*
 Ἡγεμὼν Θεράπων: *vedi Hegemon Therapon*
 Ἡγεμὼν Πρεσβύτες: *vedi Hegemon Presbytes*
 Κόλαξ: *vedi Menander / Menandro, poeta comico*
 Κόλαξ: *vedi Kolax*
 Λαμπάδιον / λαμπάδιον: *vedi Lampadion / lampadion*
 λατρεία: *vedi latreia*
 Λευκὸς Ἄνθρωπος: *vedi Leukos Aner*
 μαλλωτὸς χιτὼν: *vedi mallotos chiton*
 μῆνις: *vedi menis*
 Μισάνθρωπος: *vedi Dyskolos o Misanthropos*
 μῶρος: *vedi moros*
 Νεανίσκος: *vedi Neaniskos*
 Ξανθός: *vedi Xanthos*
 Ξανθότερος: *vedi Xanthoteros*
 ὄγκος: *vedi onkos*
 Ὁ κάτω Τριχίας Ἀναφαλαντίας: *vedi Ho kato trichias anaphalantias*
 πάγος: *vedi pagos*
 Πάγχρηστος / Πάγχρηστος Νεανίσκος: *vedi Panchrestos / Panchrestos Neaniskos*
 Πάππος: *vedi Silenus pappos*
 Πάππος Θεράπων: *vedi Pappos Therapon*
 Πάππος Πρωτός: *vedi Pappos Protos*
 Παράσιτος: *vedi Parasitos / Parassita*
 Παχεῖα Γραῦς: *vedi Pacheia Graus*
 Πιναρός: *vedi Pinaros*
 πολίος: *vedi Satyr polios*
 Πορνοβοσκός: *vedi Pornoboskos*
 προαίρεσις: *vedi proairesis*
 προσωπεῖον: *vedi prosopeion*
 πρόσωπον: *vedi prosopon / viso / maschera*
 Σφηνοπώγων: *vedi Sphenopogon*
 σωματίον: *vedi somation*
 τέχναι: *vedi technai*
 Τεχνῖται: *vedi Artists (Technitai) of Dionysus*

Τέλειον Ἑταιρικόν: *vedi Teleion Hetairikon*

τρόχις: *vedi trochis*

ὑπηρέτης: *vedi hyperetes*

φάραγξ: *vedi pharanx*

χορταῖος χιτῶν: *vedi chortaios chiton*

Ψευδοκόρη: *vedi Pseudokore*