

# 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 *Kerkis. Teatro Antico In Scena* APS.



DOI: 10.26350/9788834361306\_000001

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

[www.vitaepensiero.it](http://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), *Rosario Vilaro, Maria Clara Martinelli* 13-17

INTRODUZIONE. Un viaggio interdisciplinare / An interdisciplinary journey, *Roberto Mario Danese, Francesca Fatta, Elisabetta Matelli* 19-61

### SEZIONE I

#### Archeologia e Materialità della Maschera (le Origini)

1. LUIGI TODISCO

*Status quaestionis* (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 *Prometeo Incatenato* di Eschilo 149-191

6. ELISABETTA MATELLI

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 193-245

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

8. AURETTA STERRANTINO  
Il *Prometeo Incatenato* di Eschilo sulla scena: alcuni allestimenti contemporanei 271-301

*Plauto*

9. CATERINA PENTERICCI  
Servi in maschera: dall'*Onomasticon* 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  
*Casinaria*: 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 *performance* 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 *Prometeo Incatenato* 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 517-542

## 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), *Rosario Vilardo, Maria Clara Martinelli* 13-17

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

### SECTION I

#### Archaeology and Materiality of the Mask (The Origins)

1. LUIGI TODISCO  
*Status quaestionis* (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 *Prometheus Bound* 149-191

6. ELISABETTA MATELLI  
Notes on Dramaturgical Interpretation and Dialogue with Christian Poggioni, Director and Interpreter of the Tragedy *Prometheus Bound*, 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 Jurissevich 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 517-542

## 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 *Sikyonioidi* 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. Cavalier<sup>1</sup>, 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.<sup>2</sup>.

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 Proserpi, 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*),

<sup>1</sup> BERNABÒ BREA - CA ALIER (1965); BERNABÒ BREA - CA ALIER (1991), BERNABÒ BREA - CA ALIER (1994); BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001).

<sup>2</sup> 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 Prospero 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 Prospero 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 Prospero, 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 mascheraiolo 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 Prospero?*

MORTELLITI: Quando si decise di allestire *La Donna di Samo* (*Samia*), il regista Mario Prospero 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 irrealistico, 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 Giappone<sup>3</sup>. 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'<sup>4</sup>. 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

<sup>3</sup> DOGLIO (2015).

<sup>4</sup> 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 Prospero 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.) (1969<sup>1</sup>), *Papyrus Bodmer XXV. Ménandre. La Samienne*, Cologny-Ginevra.
- KASSER R. - A STIN C. (edd.) (1969<sup>2</sup>), *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.