

# 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

## 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

### *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 ἡμαρτον, 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 rodada 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 immortali<sup>1</sup>.

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'

<sup>1</sup> <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 tragedie<sup>2</sup>.

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 maschere<sup>3</sup>, 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 Brea<sup>4</sup>, 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*<sup>5</sup>. 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

<sup>2</sup>PAPALEXIOU (2022), pp. 319-322.

<sup>3</sup>DELISI - PAGLIARONI (2024) e DANESE - PAGLIARONI - DELISI (2026), in questo volume.

<sup>4</sup>BERNABÒ BREA (1981) e BERNABÒ BREA - CA ALIER (2001).

<sup>5</sup>Si 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 noi<sup>6</sup>.

### 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 tre<sup>7</sup>.

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.<sup>8</sup> 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 dramma<sup>9</sup>. 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 sostenibile<sup>10</sup>.

Giustamente di tre attori parlano Di Benedetto - Medda che propongono questa divisione<sup>11</sup>:

- 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				

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> PICKARD-CAMBRIDGE (1996), pp. 191-215; DI BENEDETTO - MEDDA (1997), pp. 208-216.

<sup>8</sup> VALGIMIGLI (1904), pp. 377-383.

<sup>9</sup> VALGIMIGLI (1904), p. 376.

<sup>10</sup> PICKARD-CAMBRIDGE (1996), p. 196.

<sup>11</sup> 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 cornigera<sup>12</sup>. 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*

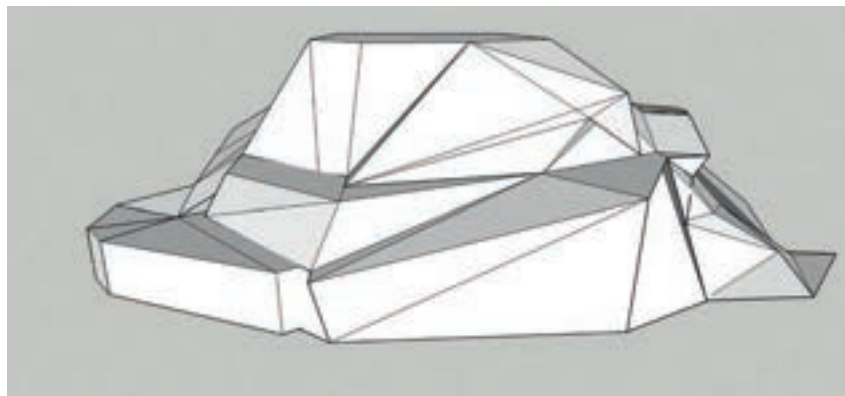


Fig. 1 – Bozzetto di Dino Serra.

<sup>12</sup> 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 irriproducibile 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 *fierazza titanica* (μεγαλοφύης) e l'*eroica, resistente sofferenza* imposta da Zeus.

Prometeo è caratterizzato dalla sua *nobile fierazza*, 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*<sup>13</sup>.

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 fierazza e l'agonia cosciente del Titano, esaltando l'azione scenica come lotta interiore e resistenza morale.

<sup>13</sup> 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 riposarsi<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> 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 Efesto<sup>15</sup>. 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*)<sup>16</sup>, 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 maschile<sup>17</sup> – 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)<sup>18</sup>, 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 parallelo<sup>19</sup>, 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.

<sup>15</sup> Vedi MATELLI (2026a), in questo volume, p. 164.

<sup>16</sup> BERNABÒ BREA (1981), p. 194 nr. 3 e Poll. *Onom.* 4.148.

<sup>17</sup> Arist. *Soph. El.* 14 (173b17).

<sup>18</sup> BERNABÒ BREA (1981), pp. 312-313.

<sup>19</sup> 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 Brea<sup>20</sup>. 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

<sup>20</sup> 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)<sup>21</sup>. 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 *τρόχις* (*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 Nuova<sup>22</sup>. 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 (*ἀγροτήρ*) di Ermes in Arcadia, come attestato da fonti letterarie<sup>23</sup>.

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)<sup>24</sup> 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

<sup>21</sup> Si veda la monografia di PISANO (2014).

<sup>22</sup> BERNABÒ BREA (1981), p. 182, nr. 28.

<sup>23</sup> *Hymn Hom.* 4.1-2; *Eur. El.* 463b.

<sup>24</sup> 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 Ermes 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 Ermes 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 riferimento<sup>25</sup>, come modello dei rilevamenti 3D e da questi della ricostruzione artigianale<sup>26</sup>. 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 sofferenza<sup>27</sup>, di cui nella ricostruzione – per scelta registica – si sono attenuati solo i colori vivi dell'originale<sup>28</sup>. L'età matura ma non vecchia ha caratterizzato il personaggio grazie a una capigliatura bruna<sup>29</sup>. 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

<sup>25</sup> Si veda MATELLI (2026a), in questo volume.

<sup>26</sup> Si vedano MATELLI (2026b) e STILO (2026), in questo volume.

<sup>27</sup> Le ragioni della scelta della miniatura sono esposte in MATELLI (2026a, pp. 167-171), in questo volume.

<sup>28</sup> Si vedano le ragioni esposte in MATELLI (2026b, p. 416 e p. 417 fig. 23), in questo volume.

<sup>29</sup> 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 specifica<sup>30</sup> 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 Ermes*

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-

<sup>30</sup> 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, comprendendo 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;
- *Iò*, 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 eccipire, trattandosi di una tragedia, il tratto troppo volgare dei loro lineamenti.

Nonostante, da un punto di vista tecnico molti aspetti siano perfettibili<sup>31</sup>, 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

<sup>31</sup> 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 segno<sup>32</sup>.

#### 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.

<sup>32</sup> 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 particolare<sup>33</sup>. Il regista Christian Poggioni, in collaborazione con il maestro compositore Adriano Sangineto<sup>34</sup>, 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 Mellotron. 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

<sup>33</sup> VALGIMIGLI (1904), pp. 405-413; GRIFFITH (1983), pp. 21-29.

<sup>34</sup> <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*<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> <http://www.kerkis.net>

Date delle repliche:

- 19 marzo 2025, ore 15:00, Teatro della Casa di Reclusione di Milano-Opera<sup>36</sup>
- 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 Ermes* Lorenzo Volpi Lutteri

*Violenza e Iò* 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 positive<sup>37</sup>, tanto da stimolarci a proseguire la ricerca.

<sup>36</sup> Rappresentazione con costumi e maschere, ma senza scenografia.

<sup>37</sup> GIRELLA (2025); MARTINELLI (2025), pp. 68-69. Altre recensioni alla n. 26 dell'Introduzione.

**KERKIS.**  
TEATRO ANTICO IN SCENA

# PROMETEO INCATENATO

ESCHILO

**21 marzo 2025 ore 15:00**  
TEATRO DELLA CASA DI RECLUSIONE DI MILANO-OPERA  
VIA CAMPORINAZZO 4R, MILANO

**25 e 26 marzo 2025 ore 20:30**  
TEATRO PIME  
VIA BOSSI BIANCHI 94, MILANO

REGIA Christian Poggioni  
DIREZIONE DRAMMATURGICA Elisabetta Maselli  
TRADUZIONE Marina Volpinighi  
MUSICHE Adriano Tagliarone  
COSTUME Stefania Perini d'Orsico  
SCENE Zino Serra  
MASCHERE  
Francesco Tullio per i ritrattamenti digitali delle maschere e la modellazione e grandezza naturale delle maschere  
Andrea Cavatta e Chiara Barbesino per la ricostruzione artigianale delle maschere per la scena  
CON Eni Casali, Benedetta Drago, Francesca Ferrari, Annachiara Formica, Christian Poggioni, Francesca Barbelli, Margherita Ruggionelli, Arianna Ruggionelli, Tommaso Volpi (Lipari)

PER LE REPLICHE AL TEATRO PIME SECONDA RICOSSIONE DI UN CONTO a pagamento sono richiesti

www.kerkis.it | +39 02 7612681 | info@kerkis.it | KERKIS Teatro Antico in Scena | kerkis\_milano

**KERKIS.**  
TEATRO ANTICO IN SCENA

# PROMETEO INCATENATO

ESCHILO

**3 maggio 2025 ore 21:00**  
TEATRO DEL CASTELLO DI LIPARI  
PIAZZA ARCAIOLOGICO DELLE IRIDE DOLCE

REGIA Christian Poggioni  
DIREZIONE DRAMMATURGICA Elisabetta Maselli  
TRADUZIONE Marina Volpinighi  
MUSICHE Adriano Tagliarone  
COSTUME Stefania Perini d'Orsico  
SCENE Zino Serra  
MASCHERE  
Francesco Tullio per i ritrattamenti digitali delle maschere e la modellazione a grandezza naturale delle maschere  
Andrea Cavatta, Chiara Barbesino per la ricostruzione artigianale delle maschere per la scena  
CON Eni Casali, Benedetta Drago, Francesca Ferrari, Annachiara Formica, Christian Poggioni, Francesca Barbelli, Margherita Ruggionelli, Arianna Ruggionelli, Tommaso Volpi (Lipari)

**INGRESSO LIBERO**

www.kerkis.it | +39 02 7612681 | info@kerkis.it | KERKIS Teatro Antico in Scena | kerkis\_milano

Figg. 7 e 8 – Le locandine degli spettacoli *Prometeo Incatenato* di Eschilo a Milano (21, 25, 26 marzo 2025) e a Lipari (3 maggio 2025).

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 Ermes. 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)<sup>38</sup> 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

<sup>38</sup> 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 Ermes 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.egramma.it/eOS/index.php?id\\_articolo=4221](https://www.egramma.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 FHSG 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 Jurissevich*, 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 KERRÍΣ. TEATRO ANTICO IN SCENA, *Home*, <http://www.kerkis.net> [consultato l'ultima volta il 5 dicembre 2025].